



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
Centre d'étude des périodiques de langue allemande

Valérie Chevassus

**"Roman original"
et stratégies de la création littéraire chez
Joseph Roth**

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 184118 3

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES	
No inv.	1997093L
Cote	LIM3 97/16
Loc.	Magasin

**Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat en
Etudes Germaniques
sous la direction de Monsieur le Professeur Michel GRUNEWALD**

Remerciements

Que soient ici très sincèrement remerciés :

** Monsieur Michel Grunewald, pour sa présence et son attention vigilante.*

** Monsieur Fritz Hackert, pour ses conseils avisés et nos discussions stimulantes.*

** Madame Nicole Berry, pour sa lecture attentive et ses fructueuses indications.*

" Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction. "

Jean-Jacques Rousseau.

"Pourtant un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage."

Jorge Semprun.

Sommaire

INTRODUCTION. p.2.

PREMIERE PARTIE : ETUDE DU ROMAN RECHTS UND LINKS. p.22.

Introduction. p.23.

Chapitre 1 : de *Der jüngere Bruder* à *Rechts & Links* : l'action incontrôlée du processus créateur. p.25.

Chapitre 2 : *Rechts & Links* : L'échec du "regard extérieur." p.32.

Chapitre 3 : *Rechts & Links* : Le personnage de Paul Bernheim : les vicissitudes du sentiment d'identité. p.43.

3.1. Le traumatisme et la révélation des déficiences constitutives du moi. p.45.

3.2. Les retombées du traumatisme. p.58.

3.3. Hochmut et illusion d'identité. p.63.

3.4. L'argent fondateur ou substitut d'identité ? p.67.

3.5. Quelques exemples de mécanismes de défense du moi. p.69.

3.6. La maison natale. p.72.

Chapitre 4: *Rechts & Links* : Le personnage de Nikolai Brandeis : "un et multiple à la fois". p.78.

4.1. Similitudes et différences entre Brandeis et Paul Bernheim. p.78.

4.2. Naissance d'une philosophie de l'existence. p.80.

4.3. Fonction littéraire du personnage de Brandeis. p.85.

Conclusion. p.87.

DEUXIEME PARTIE : LA NOTION PSYCHANALYTIQUE DE ROMAN ORIGINAL. p.89.

Chapitre 1 : Considérations méthodologiques. p.90.

1.1. Légitimation de l'assimilation de l'œuvre littéraire au roman original dans la cure psychanalytique. **p.90.**

1.2. Mode d'utilisation de l'outil psychanalytique. **p.93.**

1.2.a. Freud et l'interprétation psychanalytique de l'œuvre littéraire. **p.94.**

1.2.b. Psychocritique et psychobiographie. **p.100.**

1.2.c. Annonce de la méthode de travail. **p.104.**

Chapitre 2 : Le roman original dans la cure psychanalytique. p.106.

2.1. Le roman familial des névrosés. **p.107.**

2.2. Caractérisation du roman original. **p.116.**

2.2.a. Fonction narcissique : instaurer une identité de suppléance. **p.116.**

2.2.b. Le roman original comme recherche dans l'au-delà des mots. **p.118.**

2.2.c. Le rôle de la répétition. **p.120.**

2.2.d. Le clivage entre la vie réelle et la vie rêvée. **p.123.**

TROISIEME PARTIE : LE ROMAN DU MAL-ETRE. p.127.

Introduction p.128.

Chapitre 1 : Autobiographies fictives. p.130.

Chapitre 2 : Le chapitre de la pauvreté. p.137.

2.1. Pauvreté réelle ou pauvreté prétexte ? p.137.

2.2. La pauvreté simulée : un handicap stimulant. p.139.

2.3. Le sens caché de la déclaration de pauvreté.p.141.

2.4. "Ein armer kleiner Jude" : pauvreté et judaïsme. p.144.

Chapitre 3 : Le monde d'hier ou la génération perdue : la guerre comme réel traumatique. p.152.

3.1. "Le monde d'hier" et la fin de la "sécurité", vus par Joseph Roth et Stefan Zweig. p.152.

3.2. "Ma jeunesse fut un service militaire gris et rouge".p.159.

3.2.a. L'autobiographique dans le reportage. p.159.

3.2.b. Le sens de la condensation.p.163.

3.2.c. Le contenu latent de la confession.p.164.

3.3. L'impact de la guerre et son traitement dans le roman original. p.167.

3.3.a. Roth dans la guerre.p.167.

3.3.b.Le roman de la guerre. p.171.

3.3.c. Anéantissement du passé, enfance et jeunesse torpillées: la guerre comme révélateur de crise.p.172

3.3.d. Exploits guerriers fictifs : l'affabulation est-elle une imposture ? p.181.

3.3.e. L'embellissement du monde militaire.p.193.

Chapitre 4 : Traitement et signification du thème du "Heimkehrer" dans le roman original. p.203.

4.1. Autoportrait. Le sens de la représentation "après-coup". p.203.

4.2. Représentation du "Heimkehrer" dans le feuilleton journalistique : mythification du personnage. p.209.

4.3. Représentation du "Heimkehrer" dans le roman *La fuite sans fin*. p.216.

4.3.a. Tunda et les étapes successives de la reconquête d'une identité. p.216.

4.3.b. Le narrateur et son héros : une relation ambiguë mais constructive. p.245.

4.3.c. Circonstances de l'écriture du roman : l'écriture ratifie les acquis de l'existence. p.253

Chapitre 5. L'élargissement de la problématique du "Heimkehrer" : la généralisation du mal-être. p.263.

5.1. Le scepticisme. p.263.

5.2. Le sentiment de rupture existentielle. p.278.

Conclusion. p.285.

QUATRIEME PARTIE : LE ROMAN FAMILIAL. p.286.

Introduction p.287.

Chapitre 1 : Le roman de la mère. p.300.

1.1. Etude d'un morceau romanesque : Napoléon et sa mère dans *Les cent jours*. p.302.

1.2. La participation du Moi-idéal au travail créateur. p.309.

1.2.a. Sollicitude maternelle et création littéraire. p.309.

1.2.b. Moi-idéal et création : Reconstitution de l'état fusionnel dans l'écriture. **p.314.**

1.2.c. L'évocation de la terre-mère comme tentative de reformation d'un Moi-peau. **p.318.**

1.3. Modifications littéraires de la réalité du Pays Natal : paradigme du travail de séparation d'avec la mère. **p.324.**

1.4. La dénégation de la mère dans l'œuvre romanesque : vers la conquête d'un Idéal-du-Moi littéraire. **p.342.**

1.5. La création littéraire d'une "icône maternelle" : Langue et écriture comme génératrices d'une nouvelle sphère maternelle. **p.347.**

Conclusion. p.358.

Chapitre 2 : Le roman du père.p.360.

2.1. Élément biographique : l'effacement du père par la mère.**p.360.**

2.2. Particularité du roman familial. **p.364.**

2.3. L'écriture fondatrice du "nom du père"*. **p.368.**

2.3..a. La représentation du père fautif. **p.367.**

2.3.b. *Zipper et son père* : le roman de la présence du père. **p.371.**

2.3.c.. *La riche maison d'en face* : l'image fugitive d'un père possible. **p.378.**

2.3.d. *Tarabas* et "l'appel au père". **p.384.**

Conclusion. p. 397.

CONCLUSION GENERALE : LES STRATEGIES DE LA CREATION CHEZ JOSEPH ROTH. RECAPITULATION ET SYSTEMATISATION. p.402.

1. le sens de l'autofiction. p.403.

2. Modes d'action du processus créateur. p.408.

3. Les conquêtes de la création littéraire chez Roth : les divers aspects de la réorganisation du moi. p.418.

4. "L'écriture est la vie". p.426.



BIBLIOGRAPHIE. p.430.

ANNEXES. p.441.

Termes psychanalytiques p.442.

Textes traduits : - Lettre à Gustav Kiepenheuer pour son 50ième anniversaire. **p.447.**

- *Berceau*. **p.452.**

Index des noms propres. p.454.

NB. Le signe * que l'on trouvera après certains termes signifie que ces derniers sont expliqués en annexe dans la rubrique "termes psychanalytiques."

Introduction

Dans l'introduction à la biographie¹ qu'il a consacrée à J. Roth, David Bronsen fait état d'un phénomène très particulier qui s'est manifesté au cours de son travail, alors qu'il multipliait les interviews d'amis et connaissances de Roth en vue de remplir l'objectif que poursuit tout biographe : accumuler des données sur un individu pour, en particulier, éclairer les zones sombres de sa psyché. Or Bronsen constate au fur et à mesure de ses investigations, un mouvement contraire à celui de la progression vers la lumière : *" Au bout de vingt interviews, je m'imaginai savoir qui était Roth ; au bout de trente, je commençais à avoir des doutes ; au bout de cinquante, j'étais proche du désespoir."*²

Plus les témoignages se diversifient, plus l'image s'obscurcit, et les efforts pour clarifier, mettre en ordre, accorder entre elles les versions multiples censées restituer la vérité du personnage s'avèrent vains. D. Bronsen avoue son incrédulité, son impuissance à dire "qui" fut

¹ D.Bronsen : *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln 1974. p.11 à 13. Au cours de notre étude, la référence à cet ouvrage sera mentionnée ainsi : Bro 11-13

² "Nach zwanzig Interviews bildete ich mir ein, über Roth Bescheid zu wissen ; nach dreißig fing ich an zu zweifeln ; nach fünfzig war ich nahe daran zu verzweifeln." Bro 12.

vraiment Roth, et au terme d'une présentation circonstanciée de tout ce qui constitue la trame visible de la vie de Roth, il se résout à émettre une hypothèse qui, si elle ne livre pas la vérité de l'individu, permet malgré tout d'expliquer la diversité des opinions recueillies sur Roth et les contradictions qu'elles contiennent : *"Peu à peu j'eus le sentiment que j'avais à faire à l'invincible imagination d'un mythomane qui ne cessait de transformer dans ses récits l'histoire de sa vie, qui élevait au statut de réalité ce qu'il avait vécu dans l'imaginaire pour finalement en faire un mythe et qui, de cette façon, justifiait en grande partie sa manière de vivre."*³

Le qualificatif de "mythomane" avancé par Bronsen évoque un déséquilibre psychique, un état de confusion mentale dans lequel ne fonctionne plus la capacité de distinguer le vrai du faux ; l'imagination, souveraine, entraîne sa victime sur des terrains où elle perd la maîtrise d'elle-même et transforme le monde par ses dires. En peu de mots, D. Bronsen met à nu le noyau de l'énigme que constitue le personnage Roth. Seulement le noyau reste fermé ; D. Bronsen épingle la déviance, mais il suspend l'élucidation. "Mythomane" n'est qu'un masque de plus s'ajoutant à la série de ceux évoqués par le biographe⁴. Ce mot donne du chaos des identités prétendues une explication superficielle, il est

³ "Nach und nach dämmerte mir, daß ich es mit der unüberwindlichen Einbildungskraft eines Mythomanen zu tun hatte, der seine Lebensgeschichte immer wieder umdichtete, der das in der Phantasie Erlebte zur Wirklichkeit und schließlich zum Mythos steigerte und damit zum guten Teil seine Lebenshaltung begründete." Bro 13.

⁴ Bronsen énumère les jugements divers portés sur la personnalité de Roth par la multitude de ses amis ou connaissances: "Roth war schwermütig". "Er war leichtlebig". "Er liebte das Militär". "Er haßte das Militär." "Er war Leutnant in der k. und k. Armee." "Er hatte den Rang eines Einjährig-Freiwilligen". "Er war ein Sozialist". "Er war ein Monarchist". "Er war Glaubensjude". "Er war ein eifriger Katholik". "Er war vereinsamt". Er war der geselligste Mensch, den man sich vorstellen kann". Bro 12-13.

insuffisant dans la mesure où il met un point final à l'examen d'une personnalité sans que soit véritablement analysée sa complexité.

Le dernier chapitre de la biographie, intitulé " la mort d'un mythomane"⁵ ne contribue pas à mieux fonder l'emploi de ce mot ni à le nuancer. Bronsen décrit les discussions qui eurent lieu au Café Tournon lorsque, à la mort de J. Roth, ses amis les plus proches voulurent organiser ses funérailles et, pour ce faire, déterminer son appartenance religieuse :

" Roth le mythomane, à la table duquel tous ces gens étaient si souvent venus en pèlerinage, avait contraint ses adeptes, par les légendes qu'il leur avait contées durant des années, à tenter, désormais après sa mort, d'apporter la lumière dans la confusion créée par ses soins". ⁶

C'est cette tâche même à laquelle s'est trouvé confronté le biographe. Roth était-il catholique et même baptisé comme il l'avait assuré au Docteur Broczyner ? N'était-il pas profondément juif comme le pensait son ami Joseph Gottfarstein ? Était-il monarchiste comme la couronne envoyée par le Prince Otto de Habsbourg semble l'attester ?

Au terme de débats houleux, il fut décidé que Roth serait enterré selon le rite catholique et qu'il serait admis dans la "division catholique" du cimetière de Thiais . Mais le malaise qui saisit les participants lors de la cérémonie d'enterrement illustre bien l'extrême complexité de la personnalité du défunt : leur disparité, leur appartenance à des confessions, des croyances, des courants d'idées aussi éloignés les uns des autres fit naître entre eux un sentiment "d'inquiétante étrangeté" :

⁵ *Der Tod eines Mythomanen.* Bro 589.

⁶ "Der Mythomane Roth, zu dessen Tisch all diese Leute so oft gepilgert waren, hatte durch seine jahrelang erzählten Legenden seine Anhänger nunmehr post mortem gezwungen zu versuchen, Klarheit in die von ihm gestiftete Verwirrung zu bringen." Bro 600.

*"L'affliction, douleur et émotion mêlées, se reflétait sur nombre de visages. En même temps régnait une atmosphère faite de tension et d'embarras - plus d'un éprouvait de la gêne devant son voisin. Avec Roth, il s'était bien entendu, avec l'homme qui se trouvait maintenant à côté de lui, il n'avait rien à voir."*⁷

Ils étaient monarchistes, communistes, Juifs de l'Est, exilés ou venus de la Galicie natale du romancier, catholiques, écrivains, critiques, journalistes, comédiens, chacun était convaincu que Roth appartenait à la même communauté de pensée que lui. Le sentiment trouble qui les envahit devant la tombe de leur ami a la même origine que le doute fulgurant qui saisit le biographe une fois son travail accompli. Qui était Roth ? Où se tenait sa vérité ? Qui le connaissait exactement ? A-t-il menti à tous en se présentant à chacun comme son plus proche coreligionnaire, compatriote, confrère, compagnon ou camarade ? Le taxer de mythomanie, c'est non seulement signifier que Roth avait conscience de tromper son interlocuteur, mais c'est aussi attribuer à ce penchant à l'affabulation un caractère pathologique : le mythomane perd le sens de la réalité et se trouve emporté dans un processus irréversible d'auto-aliénation, de détérioration du sentiment de son identité et du sens qu'il doit donner à ses rapports avec autrui. De plus en plus isolé dans l'univers fantasmatique auquel il donne corps dans ses récits, il se coupe du monde réel et ne peut plus espérer s'y adapter.

C'est là que se situe le point de départ de notre réflexion ; le terme de "mythomanie" nous a semblé susciter de multiples interrogations et rejoindre une problématique particulièrement intéressante si l'on cherche à

⁷ "Die Trauer spiegelte sich als Leid und Ergriffenheit auf vielen Gesichtern. Gleichzeitig herrschten Spannung und Verlegenheit. - Mancher Trauernde genierte sich vor seinen Nachbarn. Mit Roth hatte er sich gut verstanden, mit dem Menschen, der jetzt neben ihm stand, hatte er nichts zu schaffen." Bro 602.

comprendre le sens de la création littéraire chez Joseph Roth. Dans un premier temps, l'épithète "mythomane" a pu paraître inadéquate dans la mesure où Roth est toujours resté maître de ses divagations et les a même utilisées, semble-t-il, à des fins bien précises.

On peut ainsi penser que Roth n'aurait pas menti aux différents groupes d'individus mis en présence les uns des autres autour de sa tombe, mais qu'il aurait dit à chacun un fragment de sa vérité, qu'il aurait fait connaître à chacun l'expression possible d'une partie de lui-même ou bien désigné à tous, par cette multitude d'identités possibles, son inaptitude à atteindre et à cerner le noyau véritable.⁸ Le malaise des participants aux funérailles ne viendrait pas de la conviction d'avoir été floués par un menteur impénitent, mais de la découverte d'un être aux frontières imprécises, d'un homme inconnu aux visages multiples, aux potentialités nombreuses et toutes plus ou moins complètement réalisées. On rejoint ici le point de vue exprimé par Hermann Kesten dans sa critique du dernier roman de J. Roth, *La légende du Saint buveur*. D'après lui, Roth aurait, dans sa vie comme dans son art, joué la "grande comédie" en portant une longue série de masques ; éternel fuyard et toujours "en quête de quelque chose", sa vie n'aurait été qu'une succession de rôles étrangers les uns aux autres⁹. Kesten ne diagnostique pas la dérive pathologique d'un mythomane mais

⁸ Cf. Marcel Reich-Ranicki : "Und es ist kein Zufall, daß an seinem Grab ebenso orthodoxe Juden standen wie gläubige Katholiken, ebenso österreichische Monarchisten wie deutsche Kommunisten. Alle wollten ihn für sich reklamieren - und alle hatten sie ein wenig recht." In: *Der Romancier Joseph Roth*. In : *Joseph Roth. Interpretation. Rezeption. Kritik*. Tübingen 1990.

⁹ "Immer lebte Roth auf der Flucht, stets lebte er auf Reisen, stets war er unterwegs. Immer war er auf der Suche(...) Eine alte Methode der Flucht ist die Maskerade. Ein alter Ausweg der Verzweifelnden und Leidenden ist das heitere Spiel der Komödie. Im Leben und in der Kunst hat Roth die "große Komödie" gespielt, und er hat viele Masken getragen."

Hermann Kesten : Joseph Roth : *Die Legende vom heiligen Trinker*. In: *Maß und Wert*, Jg.3.1939-40, S.137.

le jeu conscient voire volontaire d'un individu travaillé jusqu'au plus profond de lui-même par une insatisfaction fondamentale. Dans un autre texte¹⁰, Kesten suggère que la "mascarade" à laquelle Roth s'adonnait dans sa vie quotidienne s'expliquait simplement par le fait qu'il se comportait comme un personnage de son univers romanesque : *"Il faisait partie de ces véritables romanciers qui, pour ainsi dire, se métamorphosent sous leur propre plume en figure de roman"*¹¹. Puis Kesten va plus loin et écrit cette phrase capitale : *"Il travaillait sur sa propre personne et "se transformait en écrivain" de la même façon qu'un romancier transforme ses personnages en donnant d'eux différentes versions"*¹². Pour Kesten, roman et existence s'entremêlaient chez Roth de façon constante : *"A partir d'éléments de sa vie, il faisait des feuilletons et ses feuilletons influençaient sa propre vie"*¹³.

Ces idées, pour banales qu'elles puissent sembler, n'en sont pas moins précieuses car elles dépassent l'apparence des phénomènes - la mythomanie - et mettent le doigt sur la présence d'un processus que l'écriture déclenche au cœur de la personne même du romancier ; le "travail sur soi", la transformation de soi par l'écriture, l'investissement de la vie dans l'écriture et réciproquement l'action de l'écriture sur la vie sont des notions qui établissent les principes d'une **recherche active** et d'une **création de soi** à travers le travail d'écriture. Ces deux principes nous ont

¹⁰ Hermann Kesten : Introduction à : *Joseph Roth : Werke in drei Bänden*. Köln/Berlin 1956. Bd.1, p.VII à XXVI.

¹¹ "Ecce poeta ! Er gehörte zu jenen echten Romanciers, die gleichsam unter ihrer eigenen Feder zur Romanfigur sich verwandeln." Ibid. p.XIII.

¹² "Er arbeitete an seiner eigenen Person und "schrieb sich um", wie ein Romancier in verschiedenen Fassungen seine Figuren umschreibt..." Ibid.p.XV.

¹³ "Er machte aus Stücken seines Lebens Feuilletons und seine Feuilletons beeinflussten sein eigenes Leben." Ibid. p.X.

semblé fondamentaux pour comprendre à la fois l'œuvre et le personnage de Roth et pour, sinon récuser, du moins nuancer l'image insatisfaisante du mythomane. Car d'après nous, Roth élabore au cours de ce que nous nommerons "l'affabulation orale" une histoire de lui-même qui cherche à déterminer les zones sensibles de son identité réelle et à compenser ses faiblesses. C'est ce même objectif que se donne implicitement la création littéraire, si l'on veut bien considérer comme acquis le postulat posé par M.Foucault selon lequel toute écriture est "écriture de soi". C'est à partir de ces considérations que nous avons pensé que l'œuvre de Roth dans son ensemble pouvait être envisagée comme la version écrite de son "roman original", notion forgée par Nicole Berry dans son ouvrage *Le sentiment d'identité*¹⁴ et désignant le récit de ses origines que le patient reconstruit au cours de la cure analytique. Ce récit a pour visée ultime la reconstitution de l'identité¹⁵ du sujet - et c'est là le point crucial de notre hypothèse de départ : la constitution de l'œuvre concourt à la constitution de l'être.

L'essentiel de notre projet est de définir **par quels moyens**, chez Roth, l'écriture participe à la formation de soi ; en d'autres termes : **quelles sont les stratégies de la création littéraire dans l'entreprise de recherche et de construction de l'identité ? Comment peut-il se faire que l'écriture opère une transformation à l'intérieur de la psyché de l'écrivain ?**

¹⁴ Nicole Berry : *Le sentiment d'identité*. Editions universitaires 1987. Signalé sous le sigle SI dans la suite du travail. Et aussi in : *Le roman original*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°19, Paris : Gallimard 1979.

¹⁵ Le terme d'"identité" que nous emploierons communément n'aura pas de connotation sociologique ou ethnologique. Comme dans l'ouvrage de N.Berry, il sera assimilable à la notion de "moi".

Pour analyser ces questions, les études de D. Anzieu dans son ouvrage *Le Corps de l'œuvre*¹⁶ nous fourniront d'utiles indications et, d'une façon générale, ce sont les travaux de la psychanalyse dans le domaine de la recherche sur le travail créateur qui nourriront le plus notre réflexion.

Il se produit au cours du processus créateur une mobilisation de motifs psychiques inconscients dont l'œuvre se fait le réceptacle : notre objectif est de repérer ces motifs et d'analyser la façon dont ils sont exprimés dans les textes ; le gauchissement que la mise en littérature fait subir à la réalité des faits, c'est-à-dire l'action souterraine de l'inconscient au cours de l'écriture sont pour nous des lignes directrices dans la mesure où nous considérons que c'est à l'instant précis du "mensonge" que se révèle une "réalité psychique"¹⁷ susceptible de faire accéder le sujet conscient à une meilleure connaissance de lui-même et, partant, à une véritable "intégration de soi", pour reprendre l'expression du psychanalyste D.W. Winnicott¹⁸. Afin de déceler l'émergence d'une "réalité psychique" à l'intérieur du texte, il nous a semblé qu'il fallait pratiquer une lecture "microscopique" de ce texte, déjouer les subterfuges de l'écrivain en guettant la voix de l'inconscient aux endroits les plus inattendus de sa production. C'est une des raisons pour lesquelles nous

¹⁶ Didier Anzieu : *Le corps de l'œuvre*. Paris 1981. Signalé par *Corps* dans la suite de l'étude.

¹⁷ Pour Freud, il importe peu que le récit d'un patient soit "vrai" ; une vérité se dévoile même lorsque la vérité est falsifiée. C'est cette réalité psychique qu'il faut détecter et dont il faut analyser les rapports à la réalité objective. Cf. Freud : *Briefe an Wilhelm Fliess*. Masson 1986. Lettre du 21 septembre 1897. p.284 : "Dann drittens die sichere Einsicht, daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann."

¹⁸ D.W. Winnicott : *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*. Payot 1970. Cf. Ch. I : "Intégration du moi au cours du développement de l'enfant." p.9 à 18.

avons choisi pour commencer notre étude de mettre à l'épreuve sur un roman de Roth cette façon d'aborder le texte dans le détail et de chercher en lui ce qui a échappé au contrôle de son auteur. D'une façon générale, nos analyses se développeront toujours à partir de textes et les conclusions auxquelles nous arriverons nous seront toujours dictées par l'interprétation d'un échantillon précis de la production littéraire ou journalistique de Roth. C'est le travail du romancier qui requerra le plus souvent notre attention, mais tout écrit de Roth, qu'il soit d'ordre autobiographique, épistolaire ou journalistique pourra servir de support à notre argumentation, en accord avec cet enseignement freudien selon lequel les divers langages de l'imagination ne présentent pas de différence essentielle¹⁹.

Jusqu'à présent, et à notre connaissance, la recherche autour de Roth et de son œuvre ne s'est pas penchée de cette façon sur le sens de la création littéraire dans l'existence de Roth ; s'il existe des études sur les stratégies de la création, elles n'envisagent pas que ces dernières puissent être mises en œuvre afin d'avoir sur la vie un effet rétroactif. Que l'écriture fournisse à la vie une alternative plus satisfaisante est une éventualité souvent reconnue, mais qu'elle permette à la vie de se structurer et au moi de s'organiser est une hypothèse très rarement formulée. Dans une contribution à un colloque qui s'est tenu récemment à Paris autour de l'"écriture de soi et (la) psychanalyse"²⁰, on trouve cependant suggérés quelques thèmes majeurs qui occuperont aussi dans notre démonstration une place privilégiée. Il s'agit d'un article de Régine Robin, intitulé

¹⁹ Cf. Marthe Robert : *Roman des origines et origines du roman*. Paris 1993. p.62.

²⁰ Les Actes du colloque ont été publiés chez l'Harmattan, Paris et Montréal, en 1996.

"*L'impossible place identitaire de Joseph Roth*"²¹, réflexion à caractère plus sociocritique que littéraire mais qui contient dans son introduction des idées qui nous semblent extrêmement intéressantes. L'objet du colloque étant les rapports entre la psychanalyse et la littérature personnelle, R.Robin estime que l'exemple de Roth a sa place dans ce débat car la quête identitaire chez Roth s'exprime dans le "travail de la fiction à la fois comme inscription de ces problèmes et comme déplacement de ces derniers."(p.23). Elle affirme, comme nous le ferons aussi en tentant de le démontrer, que cette quête identitaire "ne peut se dire directement sous la forme d'une autobiographie" et qu'il est nécessaire qu'elle soit masquée dans l'univers fictionnel afin qu'ait lieu une "mise à distance des obsessions".²² Une possible stratégie créatrice chez Roth est brillamment évoquée par R.Robin : "*...l'écrivain, disséminé de façon complexe dans son texte, construit non des synthèses, mais des agencements complexes qui ne constituent ni des figures de compensation, ni de simples projections de contradictions et de fantasmes mais des espèces de doubles fantomatiques, en pointillé, qui permettront aux différentes facettes du moi de prendre consistance et par où se dit une vérité du sujet.*"(p.25). Le travail de création est présenté comme "*un travail de transformation, de traduction-transfert, de transposition, de déplacement*" ; de telles idées sont à la base de notre étude. R.Robin quant à elle ne développe pas plus avant ces affirmations riches de perspectives. Elle axe ensuite son analyse sur le concept de "sociogramme" qui lui fournit une grille de lecture de l'œuvre de Roth. Elle distingue le sociogramme "Empire des Habsbourg" et le

²¹ Ibid. p.23 à 49.

²² Nous développerons ce thème en particulier dans notre conclusion où seront récapitulées et discutées les stratégies de la création que nous aurons répertoriées au cours de notre étude.

sociogramme "judéité" ; c'est à ce dernier qu'est principalement consacrée la suite de son article.

Le rapport du narrateur à la réalité dans l'œuvre romanesque a été souvent étudié mais sans que le mot "réalité" ne soit employé avec la connotation psychanalytique de "principe de réalité". Dans *Pessimisme culturel et forme du récit*²³, Fritz Hackert décrit la "réalité littéraire" comme "une projection subjective" ; reprenant les conclusions de Erika Wegner²⁴, il constate que l'univers littéraire auquel Roth donne forme dans ses romans est dominé par une réalité transfigurée par la subjectivité des personnages (p.64) et qu'il arrive même que l'intériorité des figures romanesques donne naissance à des images totalement déconnectées du monde réel. Plus loin (p.89), il soulève une question essentielle : le romancier a-t-il davantage d'estime pour la "réalité vraie" que son héros n'est pas en mesure de discerner, ou bien pour la réalité "nourrie d'illusions" dans laquelle il évolue au sein du roman ? Nous aborderons aussi cette problématique lorsque nous examinerons les retombées positives que l'espace d'illusion créé par le moi littéraire peut avoir sur la constitution d'un moi réel plus cohérent. Fritz Hackert suggère les rapports complexes qu'entretiennent l'illusion des personnages de roman sur ce qu'ils sont et leur "être" véritable dont seul le romancier est au courant. Il détecte la tension entre ces deux pôles qui sous-tend les récits de Roth et qui constitue leur intérêt majeur.²⁵

²³ Fritz Hackert : *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk*. Bern 1967.

²⁴ Erika Wegner : *Die Gestaltung innerer Vorgänge in den Dichtungen Joseph Roths*. Diss. Bonn 1964.

²⁵ "Den größten Reiz der Rothschen Erzählungen macht das Spannungsverhältnis zwischen dem von der Zentralfigur geglaubten Sein und der vom Erzähler damit konfrontierten Wirklichkeit aus." Thèse F.Hackert p. 90.

La distance ainsi mise en évidence entre le monde fictif et la réalité permet à Fritz Hackert d'insister sur la position de puissance du narrateur qui, d'après lui, détient une connaissance complète des données réelles tandis que ses personnages ne sont qu'imparfaitement conscients de ce qui leur arrive. De cette situation d'infériorité de ses "créatures", le romancier peut donc tirer un sentiment de supériorité et affirmer une forme d'omnipotence.

Les démêlés du romancier avec la réalité sont aussi abordés, mais de façon très marginale, par Claudio Magris dans son ouvrage sur "*Le monde perdu du judaïsme de l'Est*" : *Weit von Wo*²⁶. Magris considère que "*la fiction épique se précipite dans la brèche des carences insupportables du réel*"²⁷ et que Roth, à partir de son roman *Hiob*, fait le choix de l'écrivain traditionnel et construit un univers romanesque "*qui trouve toutes ses justifications en lui-même*". Mais Magris a une vision ethnologique de l'œuvre de Roth : il ne rapporte jamais les faits observés à l'histoire personnelle de Roth. Roth est envisagé du point de vue de son appartenance à une communauté historique et religieuse - les Juifs de l'Est - et en tant que "fils", mais pas au sens freudien où nous l'entendrons : Magris estime que la problématique père-fils est centrale dans l'œuvre de Roth²⁸ mais il ne s'agit pas pour lui d'examiner la relation père-fils chez les personnages des romans ou chez Roth lui-même ; c'est la rupture entre les générations qui lui semble capitale. Le roman classique est celui qui représente le monde des pères et qui s'est écrit

²⁶ Claudio Magris : *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*. Wien 1974

²⁷ *Ibid.* p.119 : "Die epische Funktion springt nun in die Bresche der unerträglichen Mängel des Realen."

²⁸ Cf. *ibid.* p.121 : "Die Vater-Sohn-Beziehung - das Grundmotiv des Rothschen Erzählens..."

avant la guerre ; Roth se heurte donc de ce fait à l'impossibilité d'écrire le roman de sa génération²⁹. Le roman des fils ne peut être que fragmentaire car les fils sont des sortes d'anti-héros vivant dans le chaos d'une société démantelée dans laquelle aucune "formation" n'est envisageable³⁰. Pour Magris, les romans de Roth ne font que refléter l'incapacité du jeune Heimkehrer à évoluer ; nous soutiendrons une thèse sensiblement différente dans la mesure où nous étudierons les potentialités qu'a justement le travail créateur de permettre de surmonter la crise et de générer une évolution, une "formation", soit en lui donnant forme littéraire dans le roman, soit en réalisant un "dépassement créateur". Pour Magris aussi, le roman peut finir par représenter un *"monde corrigé"*³¹, alternative qu'il juge plus positivement que nous ne le ferons : *"la grandeur du Roth des dernières années consiste justement dans cette réduction conséquente de toutes les valeurs à l'imaginaire et dans l'ironie dénuée de toute crainte avec laquelle il reconnaît l'irréalité, le néant de cet arrière-plan illusoire sur lequel il érige son monde"*³². La création d'un monde à part, totalement indépendant du réel, le monde des contes analysé par Fritz Hackert ou le monde des allégories de la tradition juive comme l'explique Claudio Magris, est une conquête littéraire de

²⁹ Ibid. p.105 : "Ausdrücklich bekennt sich Roth zur These von der Unmöglichkeit, den Roman seiner eigenen Generation zu schreiben."

³⁰ Ibid. p.106 : "Der junge Mensch bildet sich nicht aus, erfährt keine Entwicklung, sondern eher eine fortschreitende Involution, die nach und nach seine Existenz erstickt."

³¹ Cf. le chapitre intitulé : "Roman et "Exemple" : le monde de la correction." p.255.

³² Ibid. p.255-256 : "Die Größe des letzten Roth besteht gerade in dieser konsequenten Reduktion aller Werte aufs Imaginäre und in der furchtlosen Ironie, mit der er die Irrealität, das Nichts dieses illusorischen Hintergrunds, auf dem er seine Welt errichtet, anerkennt."

Roth que tous les exégètes s'accordent à reconnaître. Mais c'est sur son exacte signification que les opinions divergent.

La thèse soutenue par Marcel Reich-Ranicki dans les différents articles qu'il a consacrés à Roth³³ se rapproche de celle que nous défendrons dans la mesure où il parle d'une "*fuite dans le conte*" et même d'une "*fuite dans la poésie*"³⁴, attitude que nous diagnostiquerons aussi lorsque nous concluons sur les résultats de l'entreprise de construction de soi par l'écriture. Pour Marcel Reich-Ranicki - et c'est le point de départ de notre étude -, l'écriture est vitale pour Roth, elle est une condition de son existence. La phrase de Roth dans une lettre à Zweig : "*Je n'écris chaque jour que pour me perdre dans des destinées inventées*" inspire à Reich-Ranicki une réflexion qui nous semble fondamentale : "*Pour pouvoir simplement exister, Roth devait se perdre dans de l'inventé*"³⁵. Enfin, l'idée de Marcel Reich-Ranicki selon laquelle Roth fuirait, dans son œuvre, non pas dans l'enfance, mais dans une sorte de naïveté enfantine ("*Kindlichkeit*") à l'égard du monde, va dans le même sens que nos remarques sur les caractéristiques du roman original que Roth construit dans son œuvre : il faut régresser jusqu'à des zones reculées du vécu infantile pour espérer rencontrer l'origine du trouble.

³³ 1. *Joseph Roths Flucht ins Märchen*. In : Marcel Reich-Ranicki : *Nachprüfung*. München, Zürich 1977. p.202-208.

2. M.Reich-Ranicki : *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. München 1973.

3. M.Reich-Ranicki : Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung "Joseph Roth. 1894-1939." in der deutschen Bibliothek. 29.3.1979. Frankfurt am Main 1979.

4. M.Reich-Ranicki : *Der Romancier Joseph Roth*. In : *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen 1990. p.261 à 268.

³⁴ Document n°4 cité note 33. p.268.

³⁵ *Ibid.* p.266 : "Um überhaupt existieren zu können, mußte Roth sich in Erfundenem verlieren."

Dans un article que son intitulé semble rapprocher de la direction prise par notre recherche - *Le texte comme instance génératrice de fantasmes* -³⁶ Georg Schmid étudie la représentation chez Roth du pays natal et la façon dont est "interprétée" la réalité. Il fait l'hypothèse de l'existence d'un "inconscient du texte", "une latence, un jeu libre de l'inconscient et de l'imaginaire"³⁷ qui permet d'expliquer le passage d'une "perte de réalité" à un "remplacement de la réalité". L'analyse de cette latence passe d'après Georg Schmid par une "construction", au sens que Freud donne à ce terme dans *Constructions en analyse*. Georg Schmid suggère qu'une des fonctions du fantasme - par exemple le fantasme de la monarchie idéalisée -, au service duquel se met l'écriture chez Roth, est de "compenser la réalité". Mais cette constatation ne le satisfait qu'à demi et il conclut que l'impulsion créatrice ne se limite pas à une "reconstruction psychotique".³⁸ Cherchant à cerner le "principe de l'écriture poétique", Schmid cite le philosophe Emmanuel Levinas dont il retient un enseignement hautement intéressant : l'écriture poétique consiste à tracer "des cercles concentriques autour d'un noyau qui ne peut jamais être véritablement encerclé"³⁹ ; nous montrerons que cette technique est également souvent utilisée par Roth, aussi bien dans

³⁶ Georg Schmid : *Der Text als generative Instanz des Phantasmas. Karl Emil Franzos und Joseph Roth - Brennpunkte in einem elliptischen Feld*. In : *Galizien. Eine literarische Heimat*. UAM Poznan 1987. Hrsg von S.H.Kaszynski. p.37 à 54.

³⁷ Ibid. p.39 : "Es gilt also, etwas zu veranschlagen, das man als Unbewußtes des Textes ansetzen kann, als eine Latenz, als freies Spiel von Symbolischem und Imaginärem."

³⁸ Ibid.p.42 : "Ein psychotischer Umbau".

³⁹ Ibid. p.44 "Konzentrische Kreise um einen niemals wirklich einkreisbaren Kern - das Prinzip der poetischen Schrift."

G.Schmid s'appuie sur l'ouvrage suivant d'Emmanuel Levinas : *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*. Paris, Minuit 1982.

l'affabulation orale, comme l'explique Bronsen, que dans son travail d'écriture.

D'une façon générale, Georg Schmid pose des questions très proches de celles que nous soulèverons au cours de notre étude : "*Comment s'opèrent les transformations d'expériences réelles en expériences fictives et inversement ? Comment le monde devient-il texte (ou inversement), comment l'expérience du monde s'inscrit-elle en nous ? [...] Une perte - un anéantissement - physiques et matériels peuvent-ils être réparés par une compensation psychique et intellectuelle ?*"⁴⁰ Mais il y répond de façon très différente : il a souvent recours à la conception du texte écrit telle que la mettent en pratique dans leurs commentaires de la Torah les traditions cabalistiques ou talmudiques. Et ses considérations, pour intéressantes qu'elles soient, restent toujours très éloignées des écrits de Roth : ce sont des postulats théoriques dont l'application à l'œuvre de Roth semble parfois très aléatoire et qui, de toutes façons, ne sont jamais inspirées par l'étude des textes.

P.W.Jansen, dans la thèse qu'il a consacrée à Roth en 1958 - *Rapport au monde et démarche narrative. Analyse de l'œuvre et de l'existence créatrice de Joseph Roth*⁴¹ - part de l'idée que chez quasiment nul autre romancier de ce siècle, l'œuvre et la vie sont aussi fortement imbriquées l'une dans l'autre (p.21). Dans le début de son travail, Jansen s'interroge sur "l'expérience de la réalité" et "l'interprétation de la réalité" chez le romancier J.Roth et c'est cette problématique centrale qui l'accompagnera,

⁴⁰ "Wie bewerkstelligen sich die Umstellungen realer Erfahrungen in fiktionale und umgekehrt ? Wie wird Welt zu Text (oder umgekehrt), wie schreibt sich die Welterfahrung in uns (ein)?" p.45

"Kann physisch-materieller Verlust - Vernichtung - durch psychisch-intellektuelle Kompensation wettgemacht werden ?" p.46.

⁴¹ P.W.Jansen : *Weltbezug und Erzählhaltung. Eine Untersuchung zum Erzählwerk und zur dichterischen Existenz Joseph Roths*. Freiburg i.Br. : Diss. 1958.

dit-il, dans son analyse des romans. Il considère qu'une des lignes de force de l'œuvre de Roth est "*la réalisation de soi par le récit*"⁴² mais cette perspective n'est pas développée au cours de l'étude détaillée des romans qui constitue la plus grande partie du travail de Jansen. Cette partie n'est pas novatrice et ne confirme pas l'originalité des vues que Jansen avait exposées dans les premières pages. Le rapport que l'écrivain entretient avec le monde réel est assimilé à celui qu'entretiennent ses personnages avec le monde extérieur (par exemple, dans l'étude du personnage de Tunda dans *La fuite sans fin*). Jansen s'intéresse davantage à ce qu'il appelle la "morphologie" de l'œuvre ("die Morphe") et cherche à déterminer les différentes qualités du "je" narratif qui apparaît dans les romans de Roth (Je-Roth-narrateur, je-Roth-personnage vivant, je-personnage fictif-narrateur, je-personnage fictif-vivant). De cette étude il conclut que la morphologie de l'œuvre est caractérisée par un effacement des frontières entre réalité empirique et réalité fictive.

C'est dans la conclusion à son travail, dont il reprendra presque exactement les termes dans un article ultérieur⁴³, que Jansen expose sa véritable conception des rapports existant entre roman et existence et qu'il est amené à proposer une description du processus créateur chez Roth : Roth, écrivant, éloigne ses personnages de lui-même "*pour s'en rapprocher à nouveau en les observant.*"⁴⁴ De son expérience vécue, il tire un paysage et des personnages qui sont projetés dans les mots. Le monde de ses romans est toujours en même temps une "réalité reproduite", empirique, et une réalité "reconstruite, transcrite en mots,

⁴² "sich erzählend verwirklichen". p.24.

⁴³ P.W.Jansen : *Der autofiktive Erzähler. Roman und Existenz bei Joseph Roth*. In : *Joseph Roth und die Tradition*. Darmstadt 1975.

⁴⁴ Cf Thèse Jansen p. 407 : "Immer wieder die Dinge und Gestalten von sich abzurücken, um sich ihnen beobachtend wieder zu nähern"

fictive." Jansen distingue ensuite deux niveaux de "réalité fictive" : dans sa représentation du pays natal, Roth ne fait pas que traduire en mots la réalité extérieure ; il crée à partir d'une réalité qui est déjà passée par un premier stade de fictionnalisation. L'œuvre littéraire devient ainsi doublement le monde du moi de l'écrivain, et c'est en écrivant que Roth a véritablement le sentiment d'exister. Jansen cite Gottfried Benn : "*Il faut vivre des expériences et tirer d'elles quelque chose d'artificiel ... L'objectif est d'aboutir à un arrangement du moi et de lui faire atteindre une forme vécue, contrôlée par l'intellect.*"⁴⁵ Pour Jansen, le roman chez Roth a donc une visée existentielle, au sens où, comme nous essaierons aussi de le démontrer, il exerce véritablement une action sur la vie.

La structure interne du récit chez Roth doit sa complexité, d'après Jansen, à l'alternance d'un effort d'objectivité dans le style et de la présence constante d'une "croyance subjective". Le récit est nourri par le moi mais il n'est pas autobiographique. Pour le désigner, Jansen forge le concept de "roman autofictionnel"⁴⁶, caractérisé par la présence du "*moi et de la réalité fictive, (du) monde auto-créé, de même que (de) la relation existentielle du moi créateur à l'œuvre.*"⁴⁷ Le "roman auto-

⁴⁵ "... man soll erleben und etwas Artifizielles daraus machen... Das Ziel ist die Herrichtung des Ich zu einer durchlebten, geistig überprüften Form..." Thèse Jansen p.410. Citation tirée par Jansen de : Gottfried Benn : *Der Ptolemäer*. Wiesbaden 1949. p..36.

⁴⁶ Le terme d'"autofiction" est apparu dans la littérature française bien après l'idée de Jansen de "roman autofictionnel". On attribue en général son invention à Serge Doubrovsky qui l'a utilisé en 1977 dans la préface à son roman *Fils* : "*Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau...*" *Fils*. Paris : Galilée 1977. Cf. *Le Monde des livres*. 24 janvier 1997.

⁴⁷ "Im Begriff des Autofiktiven ist anwesend, was das dichterische Werk Joseph Roths charakterisiert : das Ich und die fiktive Wirklichkeit, die selbstgeschaffene Welt, sowie die existentielle Bindung des dichterischen Ich an das Werk." Thèse Jansen p.411.

fictionnel" correspond à l'objectif du roman défini par Benn, il permet "l'arrangement du moi" mais pour Jansen, il ne peut être question d'entrevoir dans le projet auto-fictionnel un élément fondateur d'existence : la corrélation étroite de l'existence et du roman conduit à l'aliénation. ("Selbstentfremdung") ; "le roman autofictionnel signifie pour le moi de l'auteur aussi bien la constitution du moi que le voilement et la dissolution de l'existence."⁴⁸

Cette dernière conclusion peut sembler paradoxale : ce que Jansen entend par "constitution du moi" n'apparaît pas très clairement ; en tout cas, cette expression n'a pas chez lui le sens winnicottien d'intégration de soi dans lequel nous l'emploierons. Mais ce que Jansen affirme, c'est que le créateur qui se noie dans le monde qu'il crée anéantit par là même toute possibilité d'existence dans le monde réel. Bien qu'une telle affirmation aille à l'encontre des propos même de Roth qui déclarait ne pouvoir exister que la plume à la main, il est vrai qu'elle se vérifie dans son cas dans la mesure où, en se retirant progressivement du monde réel, il s'est aussi peu à peu désengagé de la vie. Mais il nous semble risqué de généraliser une telle observation ; nous essaierons de montrer au contraire que l'écriture a pu véritablement chez Roth contribuer à rendre la vie possible en lui permettant de parcourir à nouveau l'itinéraire qui mène à une adaptation réussie aux exigences du monde réel.

Nous commencerons donc notre étude par l'analyse du roman *Rechts und Links* : il s'agira de présenter de cette façon une méthode d'analyse qui cherche dans le texte littéraire lui-même les éléments susceptibles de conduire à une conclusion d'ordre théorique. Ce roman nous a semblé se

⁴⁸ "Dergestalt bedeutet für das Ich des Dichters der autofiktive Roman sowohl die Herstellung des Ich als auch die Verschleierung und Auflösung der Existenz." *Ibd* p.414.

prêter particulièrement bien à ce genre de travail car on y trouve la transcription littéraire de chapitres sensibles du roman original. L'analyse de ces chapitres permettra d'introduire divers termes et concepts psychanalytiques dont nous userons ensuite couramment dans la suite de notre étude.

Après avoir indiqué notre manière d'utiliser l'outil psychanalytique, défini précisément la notion de roman original et montré ses affinités avec celle, plus connue, de roman familial, nous nous pencherons sur les deux composants principaux du roman original : le roman du mal-être et le roman familial, lequel inclut le roman de la mère et du pays natal, puis le roman du père. Il s'agira alors d'examiner **dans quelle mesure** l'écriture peut engendrer un mieux-être et réparer certaines fêlures de l'existence, et **comment** elle procède dans cette entreprise de restructuration du moi.

Première partie

**Analyse du roman *Rechts und Links* :
genèse et contenu implicite.**

Introduction

Le roman *Rechts und Links* nous est apparu comme ayant une valeur éminemment paradigmatique dans la perspective de l'étude que nous voulons mener au cours de ce travail.

L'analyse de sa genèse met tout d'abord en lumière les processus à la fois volontaires et immaîtrisés qui ont présidé à son écriture : l'écart sensible qu'on observe entre les intentions de l'auteur avant écriture et le roman qui est advenu permet de prendre la mesure de l'action incontrôlée du processus créateur et, partant, d'annoncer une caractéristique essentielle de la création littéraire chez Roth : au cours de l'élaboration d'un roman se produit un phénomène d'ordre inconscient qui amène l'auteur à dire ce qu'il n'avait pas prévu et donc à lever le voile sur des zones insoupçonnées de sa propre psyché.

Quant à l'étude du roman à proprement parler et de son contenu latent, elle nous montre que l'interrogation sur l'identité se trouve au centre des préoccupations, conscientes ou inconscientes, de l'auteur. Les personnages principaux présentent des symptômes révélateurs d'une incapacité à asseoir solidement son identité : qu'il s'agisse d'une

impuissance à discerner le "vrai soi", d'une existence cahotique bringuebalée sur les acquis d'un "faux-self" ou du pressentiment d'une déchirure intérieure impossible à compenser, Roth met scrupuleusement en scène la faillite du sentiment d'identité à laquelle il oppose cependant - et c'est là sans doute le véritable sens de son entreprise littéraire dans ce roman - l'aboutissement d'une quête de la vérité de soi. En ce sens, ce roman nous amène à mettre le doigt sur un point fondamental de la stratégie créatrice chez Roth : écrire vise, par des chemins parfois détournés et en tout cas toujours complexes, à trouver une réponse à un questionnement existentiel sur sa propre personne, en d'autres termes à se constituer une identité extra-littéraire à partir des terrains dégagés et conquis par la fiction. L'analyse de ce roman devra permettre de découvrir quelques-uns de ces chemins et de tracer la voie à une investigation plus systématique des visées de la création littéraire chez Roth.

Chapitre premier

De *Der jüngere Bruder* à *Rechts und Links* : entre projet de roman et roman achevé, l'action incontrôlée du processus créateur.

En janvier 1928, Roth écrit à Félix Bertaux son intention de se consacrer à un "roman de génération" : "*Mon prochain livre traite de la différence des générations et s'intitule : "der jüngere Bruder" (le cadet). C'est la génération des associations secrètes allemandes, des séparatistes, des assassins de Rathenau - donc la génération de nos cadets, de ceux qui ont aujourd'hui vingt- cinq ans.*"¹ Au départ, le projet de Roth est donc d'écrire un roman ancré dans la réalité de son temps, dont les personnages seront représentatifs d'un groupe d'individus, porteur d'une mentalité collective et non intéressants en tant que pur individu, unique et complexe. Le résultat n'est cependant pas ce qu'on pourrait attendre en fonction des déclarations d'intention de l'auteur. Le frère cadet tel qu'il subsiste dans la version finale du roman, c'est Théodor Bernheim, figure qu'on serait tenté de qualifier de secondaire : à aucun moment il n'occupe le devant de la scène, et le récit succinct de ses agissements ne suffit pas à faire de lui la figure de proue d'une génération.

Rechts und Links n'est pas non plus l'histoire d'un bourgeois en Allemagne. Le personnage de Brandeis peut apparaître effectivement

¹ Lettre à Félix Bertaux, 5 janvier 1928 : "Mein nächstes Buch behandelt den Unterschied der Generationen und heißt : *Der jüngere Bruder*. Es ist die Generation der deutschen Geheimverbindungen, Separatisten, Rathenaumörder - also der Generation unserer jüngeren Brüder, der heute 25jährigen". Briefe, p. 116.

comme un grand bourgeois puisqu'il est dit de lui qu'il est venu faire fortune en Allemagne, qu'il ne cesse d'acheter des immeubles et qu'il a fondé sa propre banque², mais ce n'est pas cet aspect de lui qui intéresse vraiment Roth. *Rechts und Links* n'est pas un roman réaliste qui brosse un tableau de certaines classes sociales. Certes, l'action se déroule au début des années 20 et l'activité de Paul Bernheim, fils de banquier et banquier lui-même, amène Roth à quelques considérations générales sur le contexte économique et financier de l'époque. Mais là n'est pas son propos. Le roman n'est pas non plus consacré à l'exposition de l'idéologie des assassins de Rathenau ; ce n'est pas d'"idées" dont il est question, mais de pulsions, de sensations, de sentiments, de forces obscures qui régissent le comportement des individus. En ce sens, il faut citer la phrase de Brandeis, l'imposant et étrange Juif de l'Est ukrainien devenu riche à Berlin, alors qu'il vient de donner à Theodor une importante somme d'argent : *"Ne croyez pas que ce soient ce qu'on appelle des idées pernicieuses qui mènent ces jeunes gens ! Ce sont la peur et la soif qui les mènent, comme des animaux. Les idées sont des prétextes - ont toujours été des prétextes."*³ Roth lui-même ne signifie-t-il pas ici que son idée de "Generationsroman" n'était qu'un prétexte et que ce qu'il tient en fait à écrire, c'est le roman de l'intérieur des êtres ? A-t-il été conscient de cet infléchissement qu'il faisait ainsi subir à son intention première ? A-t-il réellement voulu écrire un roman où s'exprime davantage l'imbroglio psychique des personnages que leur appartenance sociale à une époque et une génération ? Rien n'est moins sûr. Une fois son roman terminé, Roth a

² Cf. *Rechts und Links*. In : *Joseph Roth Werke 4. Romane und Erzählungen. 1916-1929*. Herausgegeben von Fritz Hackert. Köln 1989. p.710.

³ "Glauben Sie nicht, daß es sogenannte schädliche Ideen sind, die diese jungen Leute treiben ! Angst und Durst treiben sie, wie Tiere. Ideen sind Vorwände - immer Vorwände gewesen." Op. cit. p.670.

conscience d'un échec, tout au moins d'une inadaptation du titre au contenu de l'histoire. "Rechts und Links", ce sont les deux tendances politiques censées illustrer les orientations prises par chacun des frères Bernheim à deux moments différents de leur existence : Paul fut un temps antimilitariste, pacifiste, révolutionnaire, et devint banquier conservateur après la guerre. Theodor, activiste national-socialiste, finit par s'accommoder d'une place de rédacteur dans un journal juif. Ce titre est "faux" sur toute la ligne : il donne au roman une tonalité politique qu'il n'a que très partiellement, il évince le personnage de Brandeis qui joue pourtant le rôle central. Roth se voit d'ailleurs contraint d'écrire un article intitulé *Selbstverriß* (autocritique), dans lequel il se justifie tout en s'accusant, pour conclure enfin qu'il a tout simplement été incompris du lecteur et que son erreur n'a pas été de donner ce titre-là à son roman, mais de s'imaginer que le lecteur saurait lui accorder sa véritable portée : *"Il était inconsidéré, voire léger de ma part d'envisager un seul instant la possibilité que le lecteur d'aujourd'hui accorderait aux mots "droite" et "gauche" une signification symbolique plus large et comprendrait d'emblée que ce titre devait moins caractériser un livre précis que ma propre position à l'égard des directions anatomiques, topographiques, politiques"*⁴ La formulation est confuse et témoigne du malaise : Roth essaie de masquer l'hiatus qui sépare le titre, son intention d'origine, du véritable roman qu'il a écrit, par une interprétation oiseuse, peu convaincante pour le lecteur comme pour le critique, mais qui recèle pourtant, comme on le verra, le secret de la genèse profonde et

⁴ "Es war unbedacht, wenn nicht leichtsinnig von mir, auch nur einen Augenblick an die Möglichkeit zu denken, der Leser von heute würde den Namen "Rechts und Links" eine breitere symbolische Bedeutung gestatten und ohne weiteres begreifen, daß dieser Titel weniger ein bestimmtes Buch kennzeichnen sollte, als meine eigene Haltung den anatomischen, topographischen, politischen Richtungen gegenüber." In *Joseph Roth. Werke 3. Das journalistische Werk. 1929-1939*. Herausgegeben von Klaus Westermann. Köln 1991. p.130.

authentique du livre. Roth se sent coupable : coupable de n'avoir pas conçu le roman annoncé, coupable de s'être laissé porter par le souffle d'une inspiration qui a subjugué sa volonté. Le poids de cette culpabilité, il le déplace et l'allège en attribuant la faute au lecteur - c'est de sa faute s'il n'a rien compris - et par là-même Roth continue de s'enfermer dans sa non-reconnaissance de la signification réelle du roman final.

Au fond de lui-même, cependant, il sait ce qu'il a fait ; il sait que son histoire a "une signification symbolique plus large" mais au lieu de l'expliquer, il se perd en des termes abscons qui aggravent l'incompréhension du lecteur et le confortent dans son idée que l'auteur n'a pas "dominé son sujet" et qu'il continue de bredouiller pour s'innocenter. Ceci est une constante qu'on retrouve chaque fois que Roth cherche à s'expliquer : par une sorte de pudeur, ou bien parce qu'il est persuadé que quoi qu'il en soit on ne le comprendra jamais tout à fait, il pousse l'incompréhension à son paroxysme au moment même où il semble tenter de la lever.⁵

Il s'agit maintenant de chercher à savoir comment a pu se produire l'écart entre le roman voulu et le roman écrit. Il est clair que Roth ne "voulait" pas écrire ce roman tel qu'il est, et qu'il a été dépassé par les mystères du processus créateur ; on peut dès lors prétendre que ce processus met en mouvement les couches profondes de l'être, et que ce qui a jailli sous la plume, c'est la forme la moins masquée, la plus authentique de ses préoccupations du moment. On peut dès maintenant

⁵ Lorsqu'on l'interroge sur des aspects "délicats" de lui-même (son judaïsme, ses rapports à sa mère, la personnalité de son père, son lien avec son pays natal etc.), Roth brouille les cartes et "choque" son interlocuteur, lui interdisant ainsi l'accès à lui-même. "Mieux vaut ne rien comprendre de moi" - semble-t-il vouloir dire - "que me comprendre imparfaitement". Ainsi, en multipliant les versions sur ses différentes identités possibles, il écarte l'assaillant en mal d'interprétation et se rencogne dans sa solitude : "je suis le seul à pouvoir savoir un jour ce qui se passe en moi", semble-t-il nous dire.

formuler l'hypothèse suivante : en écrivant, Roth extériorise ce qui se rapproche le plus de sa vérité, mais cette expression de lui-même est déniée dans toute les déclarations qui entourent le roman à proprement parler et même parfois à l'intérieur du roman même. En d'autres termes : le moi ne s'exprime qu'en se défendant. L'œuvre est le miroir du moi, cerné et parcouru par des mécanismes de défense qui s'effondrent à un certain stade de la création : lorsque l'écriture échappe à la volonté, à la raison, et se soustrait à la censure de l'autocritique.

C'est ce que nous permet de comprendre l'exemple de *Rechts und Links*. Au moment où il écrit, l'auteur transcrit la totalité de son être : il trahit ce qu'il est en disant ce qu'il ne veut pas être ; en se défendant de suivre une certaine voie, il la suit malgré tout et se dévoile dans la dénégation même. En écrivant autre chose que ce qu'il avait prévu, en éprouvant le besoin de justifier ses actes d'écriture, en n'y parvenant pas, Roth nous dit qui il est plus sûrement que dans toute confession autobiographique. Ainsi peut-être faudra-t-il considérer toute son œuvre : en cherchant la brèche étroite par où s'est épanché sans déguisement le centre de lui-même. Certains écrits se prêteront mieux que d'autres à cet exercice, sans qu'ils soient pour autant nettement reconnus comme étant autobiographiques. D'une autobiographie avouée comme telle, Roth n' a écrit que quarante pages ; et c'est sans doute parce qu'il se trouvait là confronté au devoir d'écrire la vérité dans sa nudité qu'il n'est pas allé plus loin. La vérité de soi doit être enfouie dans l'écrit comme le vrai moi est enseveli sous les identifications de substitution.

Michel Neyraud, dans une contribution à un colloque consacré à l'autobiographie ⁶, donne l'exemple de la complexité d'une recherche de l'autobiographique dans une œuvre de fiction. Il reprend la nouvelle de

⁶ Michel NEYRAUT. *De l'autobiographie*. In : *L'Autobiographie*. VIèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Paris 1988.

Jensen, *Gradiva*, à laquelle Freud s'était déjà fortement intéressé car il y retrouvait, dans ce qu'il a appelé "le sens latent" de l'œuvre, ses idées sur l'inconscient ⁷. Freud, estimant que Jensen avait peint sa propre sœur sous les traits de Gradiva, lui posa la question. Jensen répondit que non, et dans cette première dénégation, Freud décela la vigueur agissante de l'inconscient : "*Jensen est proche de l'inconscient dans le mouvement même qui en nie l'existence*", dit M. Neyraut. Dans une lettre du 14 décembre 1907, Jensen confirme que sa création du personnage de Zoé Bertgang, l'amour d'enfance de son héros qui croit la retrouver dans la jeune fille du bas-relief de Pompéi, Gradiva, n'a rien à voir avec l'existence de sa sœur puisqu'il n'a jamais eu de sœur, ni même de "parents consanguins" et il précise que, par contre, une autre de ses nouvelles : *le parapluie rouge*, est inspirée d'un amour de jeunesse pour une amie d'enfance morte à dix-huit ans. De plus, dans un autre de ses romans, *Des étrangers parmi les hommes*, Jensen met en scène un homme qui reconnaît sa sœur dans la femme aimée. Pour Freud, la double dénégation, assortie de la remarque innocente du *Parapluie rouge*, et du thème du dernier roman, est la preuve que Jensen décrit "*l'éclosion d'un amour issu d'une relation infantine comparable à celle d'un frère et d'une sœur*" (M. Neyraut p.13). Qui plus est, la dénégation de Jensen, qui ne l'entend pas ainsi lorsqu'il la formule, se trouve dans son œuvre en tant que telle: son héros, Norbert Hanold, nie l'existence de Zoé Bertgang. Et Jensen analyse cette négation comme le symptôme du refoulement d'un souvenir d'enfance culpabilisant. M. Neyraut commente ainsi le phénomène: "*Voici donc un auteur capable "d'inventer" un personnage doté de fonctions inconscientes sous l'expresse réserve d'en être lui-même dépourvu, ou si l'on préfère : Jensen-auteur peut imaginer la*

⁷ S. Freud : *Le délire et le rêve dans la "Gradiva" de W. Jensen*. Paris 1986.

dénégation chez Jensen-Hanold à condition de nier qu'elle puisse s'appliquer à Jensen-Jensen" (p.14).

Ce qu'il faut conclure de cette analyse du rapport compliqué d'un auteur au personnage de sa fiction, c'est qu'un auteur, inconsciemment, prête à son héros des attitudes dont lui-même est capable sans le savoir ; un créateur de fiction est ainsi plus lucide sur ses personnages que sur lui-même, soit qu'il puisse avouer sur eux des traits que jamais il ne pourrait reconnaître comme lui appartenant, soit que l'écriture lui permette d'aller sonder des profondeurs sans qu'il se doute qu'elles pourraient bien être les siennes. Le seul fait d'écrire sur des personnages est déjà un acte de dénégalion. En mettant en scène une figure fictive et non pas lui-même, un écrivain affirme déjà : c'est mon héros, ce n'est pas moi. Et dans cette négation même, aux yeux de Freud, il trahit ses rapports à la fois proches et lointains avec son inconscient : ignorance réelle de ce qui se passe en lui, ou refus de voir l'évidence ou, pour des raisons à rechercher, volonté de s'abriter derrière un personnage revendiqué comme autre que soi.

Dans *Rechts und Links*, deux personnages occupent le devant de la scène. Il ne s'agit pas pour nous de rechercher lequel des deux "est" Roth, ni même de soutenir que Roth a représenté un peu de lui-même dans chacun d'eux. Ce qu'il faut tenter de démontrer, c'est que la problématique intérieure, latente, de ces personnages rejoint celle que l'on soupçonne fondamentale chez Roth lui-même ; cette problématique est celle de l'interrogation sur l'identité. Son traitement dans l'œuvre nous renseigne sur la mission que Roth confie, clairement ou implicitement, à la création de fiction dans la constitution de sa propre identité.

Chapitre 2

Rechts und Links : L'échec du "regard extérieur".

La première phrase du roman est la suivante : *"Je me souviens encore de l'époque où Paul Bernheim promettait de devenir un génie"*.⁸ Roth se présente dès le départ comme le narrateur d'une histoire dont il fut le témoin très proche ; de Paul Bernheim il connaît les faits et gestes dans les moindres détails. Il se pose en observateur extérieur du "phénomène" Bernheim, dont l'étude minutieuse lui permet de tirer des conclusions générales sur son époque et sur l'évolution des générations. C'est ce qu'il exprime peu avant la fin du premier chapitre. Il a décrit le père de Paul, Felix Bernheim, riche banquier hautain et froid, et conté un épisode troublant de la vie de ce dernier : alors qu'il assistait à une représentation d'un cirque itinérant, une jeune acrobate tomba de son trapèze et lui échoua dans les bras ; il la fit soigner et la dissuada de repartir avec sa troupe : *"il eut le courage de tomber amoureux d'elle"*.⁹ L'aventure eut une conséquence : Madame Felix Bernheim quitta la maison ; Felix Bernheim, quant à lui, ne changea rien à sa vie extérieure. Et Roth de conclure : *"Ce fut peut-être le seul acte courageux que Felix Bernheim avait osé dans sa vie"*.¹⁰ Quelques années plus tard, son fils, Paul, se trouva dans une situation similaire, mais lui ne fut pas capable de compromettre à ce point son honneur. Roth compare les deux

⁸ "Ich erinnere mich noch an die Zeit, in der Paul Bernheim versprach, ein Genie zu werden." *Rechts und Links*. Op.cit. p.611.

⁹ "Er hatte den Mut, sich in sie zu verlieben" Op. cit. p.618.

¹⁰ "Es war vielleicht die einzige mutige Tat, die Felix Bernheim in seinem Leben gewagt hatte". *Ibd.*

génération : *"Plus tard, lorsque son fils Paul aurait pu oser un [acte] comparable, j'ai pensé à celui du père et cet exemple à nouveau me fit comprendre à quel point le courage s'épuise au cours des générations et combien les fils sont plus faibles que ne l'étaient les pères."*¹¹

Dans ce premier chapitre, on peut considérer que Roth écrit conformément à sa déclaration d'intention : il est présent dans son récit en tant qu'observateur et critique d'une génération, celle des vingt-cinq ans, et il diagnostique chez ces jeunes gens une tendance à la faiblesse intérieure. Le "je" qui intervient à trois reprises dans ce chapitre est dépourvu d'ambiguïtés : c'est le "je" de Roth critique de son temps qui examine un personnage peut-être pas tout-à-fait existant mais qui correspond à un type humain répandu à cette époque.

Ce qui met le lecteur en alerte, c'est que ce "je"-là ne réapparaîtra plus au cours du roman ; parallèlement, le regard porté sur Paul Bernheim deviendra à ce point "intérieur" qu'il rendra invraisemblable la position de départ de l'observateur extérieur. Citons par exemple l'événement auquel fait allusion le passage cité précédemment. Quelques années plus tard, Paul Bernheim a épousé une riche héritière, ultime rejeton d'une grande famille de l'industrie chimique allemande; devenu riche et influent grâce aussi à l'appui de l'étrange et inquiétant Juif de l'Est Brandeis, Paul s'éprend, contre toute attente, de la femme de ce dernier, Lydia: il la croit princesse caucasienne, mais elle n'est qu'une ancienne comédienne d'une troupe de théâtre russe. Sa flamme n'en est pas découragée pour autant, mais Lydia est difficile à séduire. Un soir, quittant la société des invités à une réception dans ses appartements, Paul se rend chez Brandeis et voit

¹¹ "Später, als sein Sohn Paul eine ähnliche hätte wagen können, dachte ich an die des Vaters, und es wurde mir wieder einmal an einem Beispiel klar, wie die Tapferkeit sich im Ablauf der Geschlechter erschöpft und um wieviel schwächer die Söhne sind, als die Väter waren." *Ibd.*

Lydia sur le point de partir. Caché dans l'ombre, il vit dans une demi-conscience un dédoublement de lui-même : *"Paul mesura la courte distance qui le séparait de la voiture. Une seconde lui suffisait, pas plus d'une, pour saisir la poignée de la portière. Un deuxième Paul, plus mobile, se détacha de celui qui se tenait là, sauta jusqu'à la voiture, monta et partit. Ceci eut lieu à ce moment-là, mais s'était déjà accompli de longues, longues années auparavant. D'un seul coup tout fut réglé et consommé. Loin derrière Paul Bernheim gisaient les aventures, l'ambition, la société brillante, la puissance, l'amour, le monde. Tout se passa comme si, maintenant, il ne faisait, pensait, ressentait, tout cela plus qu'une fois et en apparence. Quelqu'un lui avait confié ce rôle parce qu'il avait déjà vécu son contenu et qu'il lui était si familier."*¹² On ressent ici combien Roth a modifié sa position. L'observateur impartial est entré dans la vie de son personnage, dans sa peau même, la distance s'est abolie; il n'examine plus un échantillon d'être humain dont il décortique le comportement de l'extérieur, mais il le meut de l'intérieur comme si c'était lui-même. En cela, Roth fait œuvre de romancier : il s'identifie à son héros pour lui donner une cohérence. Mais le "je me souviens" du début du roman apparaît alors comme une mystification. Le lecteur peut se dire: "ce "je", l'auteur, me ment. Il n'a jamais connu de Paul Bernheim et ce qu'il nomme "souvenir" n'est en fait que le résultat de son invention." Le lecteur, au courant des lois de la fiction et avisé des subterfuges du romancier, ne se formalisera pas. Seulement, s'il est à la

¹² "Paul maß die kurze Entfernung zum Wagen. Er brauchte eine Sekunde, nicht mehr als eine Sekunde, um die Klinke der Wagentür zu fassen. Ein zweiter Paul Bernheim, ein beweglicher, löste sich aus dem stehenden, sprang zum Auto, stieg ein, fuhr weg. Das ereignete sich eben und war doch schon vor langen, langen Jahren vollbracht. Auf einmal war alles abgetan und erlebt. Weit hinter Paul Bernheim lagen die Abenteuer, der Ehrgeiz, der gesellschaftliche Glanz, die Macht, die Liebe, die Welt. Es war, als täte, dächte, fühlte er alles jetzt nur noch einmal und zum Schein. Jemand hatte ihm diese Rolle zu spielen übertragen, weil er ihren Inhalt schon erlebt hatte und mit ihm schon vertraut war." R.&L. p.769.

recherche des mécanismes de la création et de ses visées cachées, il s'inquiètera de la signification de cette mise en scène. Pourquoi l'auteur prétend-il se souvenir alors qu'il lui suffirait de ne rien dire ou de reconnaître simplement que Paul Bernheim est issu de son imagination ? A d'autres reprises dans le roman, Roth semble vouloir "déstabiliser" le lecteur. Ainsi par exemple lorsque, juste avant de raconter l'épisode de la jeune trapéziste tombée dans les bras du vieux Bernheim, il introduit le récit comme suit : "*(C'est) une histoire qui est si banale que l'on aurait honte de la raconter par exemple dans un roman.*"¹³ Puisqu'il s'empresse de la raconter immédiatement, il nous faut conclure qu'à ses yeux, ce n'est pas un roman qu'il est en train d'écrire. Effectivement, conformément à ce qu'il a annoncé au départ, il doit s'agir du souvenir d'un événement qui a réellement eu lieu. Le lecteur sait pourtant que ce qu'il a entre les mains est un roman, et il comprendra par la suite que le narrateur le sait aussi. A ce moment-là de son récit, cependant, le narrateur semble se trouver dans une situation qu'on peut décrire de la façon suivante : il ne veut pas écrire un roman, il se défend d'en écrire un, et le mot "se défendre" est à prendre dans ses deux acceptions : d'une part il se l'interdit, d'autre part il refuse d'admettre qu'il en écrit un. S'il le fait malgré tout, c'est *à son insu*. Ainsi s'innocente-t-il d'éventuels reproches qu'on pourrait lui adresser et surtout il égare le lecteur quant à la nature réelle de son projet ; il semble jouer avec lui mais aussi se retrancher derrière le mot d'esprit comme pour compromettre encore l'accès à lui-même. Quand il écrit, Roth installe des mécanismes de défense comparables à ceux générés par le moi pour préserver l'équilibre psychique. Il existe chez Roth un parallèle entre écrire et être ; cela apparaît encore dans l'exemple qui suit.

¹³ "Eine Geschichte, die so banal ist, daß man sich schämen würde, sie zum Beispiel in einem Roman zu erzählen." R.&L. p.617.

On a vu le glissement qu'avait subi le projet initial de Roth. Il explique en partie cette "incohérence" qu'on relève au sein du roman. Mais peut-être peut-on y voir la marque d'une manière d'écrire et d'une manière d'être très particulières à Roth et auxquelles on pourrait donner le nom de "confession indirecte" ou bien de "technique de l'araignée".

Dans l'introduction à une série d'articles journalistiques intitulée *Les villes blanches* et consacrée à sa découverte du Midi de la France, Roth écrit la phrase suivante : *"Enfant, je nourrissais les araignées avec des mouches. Les araignées sont restées mes animaux favoris. De tous les insectes, ce sont elles, avec les punaises, qui ont le plus d'intelligence. Elles se tiennent immobiles au centre des cercles qu'elles ont elles-mêmes créés et s'en remettent au hasard qui les nourrit."*¹⁴

C'est ainsi que procède Roth lorsqu'il écrit : il tisse une toile autour de lui-même. Il trace des cercles concentriques plus ou moins resserrés qui ont pour but d'éloigner ce qu'il exprime de ce qu'il est. Ainsi, au début de *Rechts und Links*, son propos est présenté comme très objectif et en aucun cas autobiographique. Au fur et à mesure que le roman avance, les cercles se resserrent et le moi central de l'auteur parvient à affleurer. Mais il reste toujours très en retrait. Il n'en va pas autrement lorsque Roth aborde dans sa conversation les points douloureux de son existence. D.Bronsen définit ainsi son attitude en pareille circonstance : *"Dans chaque phase de sa vie il revenait à eux (les points douloureux), pour les accuser et les interroger .-ils étaient des oracles dans sa vie. Et toujours il reculait devant eux car il n'osait pas les toucher. Il traçait des cercles*

¹⁴ *Die weißen Städte*. In *Joseph Roth Werke 2. Das journalistische Werk 1924-1928*. "Als Knabe fütterte ich Spinnen mit Fliegen. Spinnen sind meine Lieblingstiere geblieben. Von allen Insekten haben sie, neben den Wanzen, am Meisten Verstand. Sie ruhen als Mittelpunkt selbstgeschaffener Kreise und verlassen sich auf den Zufall, der sie nährt." p.451.

*autour d'eux et il dépendait de la compagnie en laquelle il se trouvait pour que les cercles s'élargissent ou se resserrassent."*¹⁵

Cette mise en scène de soi-même, avec ce que cela comporte de désir inconscient d'automystification et conjointement de volonté d'égarer et de repousser loin de soi le lecteur ou l'interlocuteur, se retrouve régulièrement dans l'œuvre de Roth.

Dans les premiers chapitres du roman, Roth conserve sa position d'observateur extérieur : il émet, au sujet du personnage de Paul Bernheim, une série de constats et se défend de chercher à comprendre les motivations de ses actes. Le chapitre III contient l'aveu à peine voilé de cette façon de faire.

A son retour d'Oxford où il a poursuivi ses études, la guerre éclate et Paul Bernheim, animé d'un brusque mais néanmoins sincère patriotisme, s'engage dans le régiment des Dragons. Forcé de quitter la cavalerie, il en conçoit une certaine amertume qui le pousse à fréquenter les cercles pacifistes et à devenir un ardent adversaire de la guerre. Et Roth conclut, "impartial" : *"Et ainsi parvint-il, comme peu savent le faire, à concilier des vertus militaires avec des convictions antimilitaristes"*¹⁶ Il souligne ensuite l'aptitude de Paul à faire cohabiter en lui plusieurs personnages très divers : *"De même qu'il avait été un temps capable de lire des livres raisonnables, de tenir des conversations de haut niveau, et ensuite de faire des plaisanteries faciles en compagnie des filles, il pouvait maintenant bavarder dans les mess d'officier et dans les "manoirs",*

¹⁵ "In jeder Lebensphase kehrte er zu ihnen zurück, um sie zu beschuldigen und zu befragen, -sie waren Orakel in seinem Leben. Und immer schrak er vor ihnen zurück, da er diese Punkte nicht zu berühren wagte. Er zog Kreise um sie, und es hing von der Gesellschaft ab, in der er sich befand, ob die Kreise erweitert oder enger gezogen wurden." Bro 70.

¹⁶ "Und also gelang ihm wie wenigen die Vereinigung militärischer Tugenden mit einer antimilitarischen Gesinnung." R.&L. p.630.

jouer des airs d'opérette au piano et s'adonner à la danse et en même temps mettre au point son prochain article, réfléchir aux possibilités d'organiser une manifestation, préparer son discours."¹⁷ A ce moment-là de son récit, on ressent chez l'auteur comme le besoin de justifier, tout au moins de commenter une telle particularité du comportement : comment comprendre qu'en un seul être puisse se réaliser l'union des contraires ? Comment peut-on être un jour militariste et le lendemain honnir la guerre ? Roth écrit alors cette phrase énigmatique qu'on peut interpréter de multiples façons : *"Dans les cœurs et les cerveaux des hommes, la conviction et les passions sont inextricablement emmêlées, et il n'y a pas de conséquence psychologique."*¹⁸ Que faut-il ici entendre par "conviction" (unique) et "passions" (multiples) ? Roth peut vouloir dire qu'il existe en l'homme un noyau profond, une identité réelle non interchangeable qui lui donne sa cohérence et son unité et qui confère à ses comportements constance et invariabilité ; mais que, simultanément, l'individu est la proie de "passions" qui interfèrent avec l'authenticité du moi, c'est-à-dire qui peuvent la supplanter, comme effacer le noyau originel et motiver choix et comportements. Ces "passions", ce sont ces identifications de passage dont Roth connaît si bien le fonctionnement. Ce phénomène a-t-il des retentissements sur l'équilibre psychologique de l'individu ? *"Non"*, semble répondre Roth, formel : *"il n'y a pas de conséquence psychologique"*, il n'y a pas de suite de ce désordre sur le plan de l'âme, la cohabitation est inoffensive, on n'observe pas de

¹⁷ " Ebenso wie er einmal imstande gewesen war, vernünftige Bücher zu lesen, kluge Gespräche zu führen und dann in der Gesellschaft der Mädchen billige Torheiten zu sagen, so konnte er jetzt in Offizierskasinos und auf "Landsitzen" plaudern, Operettenschlager auf dem Klavier spielen und sich dem Tanz hingeben und gleichzeitig seinen nächsten Artikel zurechtlegen, über die Möglichkeiten einer Demonstration nachdenken, seine Rede vorbereiten." *Ibd.*

¹⁸ " Verworren sind in den Herzen und Hirnen der Menschen Überzeugung und Leidenschaften, und es gibt keine psychologische Konsequenz." *Ibd.*

schizophrénie, pas de dédoublement de la personnalité ; ou bien, peut-on comprendre aussi, il n'y a pas de suite logique dans la succession des comportements psychiques.¹⁹ Quelle que soit l'interprétation que l'on donne de cette phrase ambiguë, (et cette ambiguïté est en soi significative), on peut affirmer que Roth se borne au constat, qu'il énonce un état des choses qu'il est impuissant à modifier ; la dernière phrase du chapitre va dans ce même sens : *"L'homme est si multiple, si incompréhensible."*²⁰

On voit ici s'exprimer chez Roth une sorte de rejet de tout psychologisme. Il semble refuser l'analyse, repousser l'interprétation des mouvements de l'âme. Il prend ses distances face à un procédé qui le laisse sceptique. Dans ce scepticisme, on reconnaît le geste déjà mentionné de celui qui craint qu'on s'approche trop près de son être secret. Garder les distances : c'est ce que Roth s'efforce de faire dans sa peinture du personnage de P. Bernheim, c'est ce principe qu'il veut voir respecté par les gens qui l'entourent ; il est des aspects de la psyché humaine qui ne se laissent pas décrypter, semble-t-il nous dire. Cette attitude, Roth la reprend dans l'autocritique qu'il adresse à son roman ; il nie avoir dépeint des personnages présentant une structure psychique

¹⁹ David Bronsen cite aussi cette phrase (p.317), mais pour illustrer une autre idée. D'après lui, Roth fait là l'aveu de son échec dans ce roman, en se démasquant lui-même et en formulant une sorte de demande d'excuse "pour l'imperfection artistique".(wegen künstlerischer Unvollkommenheit). Ceci rejoint cependant ma façon de voir : effectivement, par cette phrase, Roth annonce qu'il va donner une tout autre teneur à son roman que celle qui était prévue. Mais il n'est pas sûr qu'il considère cela comme une "imperfection". Il aimerait peut-être qu'à partir de cet instant le lecteur soit à l'écoute d'une autre dimension du roman. Le jugement de D. Bronsen à propos de Rechts & Links est péremptoire. Il le condamne sans rémission parce que Roth n'est pas parvenu à écrire le "Zeitroman" annoncé et du fait "d'une individualisation insuffisante des personnages"(mangelhafte Individualisierung der Gestalten), car Roth, selon lui, "esquisse des images-reflets à demi élaborées de son moi"(halbkonzipierte Spiegelbilder seines Ichs, p.318). C'est justement pour cet aspect-là que le roman me semble particulièrement intéressant.

²⁰ " So vielfältig und unbegreiflich ist der Mensch." R.&L. p.633.

élaborée : "Mon roman *"Rechts und Links"* nie tout à fait directement l'existence de caractères, c'est à dire de personnages pourvus d'une psychologie conséquente. Certes, il a un début, mais pour la seule raison qu'il n'aurait pu commencer autrement . En revanche, il n'a pas de fin, cela est très visible, il n'a pas de fin. C'est tout au plus le langage, non les événements, qui lui confère sa tension."²¹ Une telle allégation a tous les accents de la "dénégation" telle que Freud la décelait chez l'auteur de la *Gradiva*. En réfutant la dimension psychologique de son roman, Roth reconnaît involontairement qu'elle existe. Il en est conscient mais il la dénie. Le déni est un mode d'expression possible d'un mécanisme de défense, c'est à dire qu'il contribue à ne pas mettre en péril une organisation du moi, aléatoire certes, mais conquise de haute lutte. Que craint Roth s'il avoue qu'il a écrit un roman de caractères ? Sans doute, comme l'a fait D.Bronsen,²² qu'on l'accuse de ne pas avoir brossé des portraits psychologiques suffisamment "conséquents", et surtout, qu'on détecte dans cette incomplétude l'aveu autobiographique de sa propre incomplétude, de sa propre incohérence, et donc, qu'on se méprenne sur lui, qu'on borne sa perception de lui à une compréhension hâtive, imparfaite, une interprétation erronée de ce qu'il est. Alors Roth préfère nous dire, et peut-être se dire aussi à lui-même : "ni Paul Bernheim, ni Brandeis ne sont ce que je suis, et d'ailleurs, ce ne sont pas des caractères, ce sont des marionnettes sans profondeur, là n'est pas l'intérêt de mon roman."

²¹ "Mein Roman *Rechts und Links* leugnet ganz unmittelbar die Existenz von Charakteren, das heißt von Gestalten mit einer konsequenten Psychologie. Er hat zwar einen Anfang, aber nur, weil er doch anders nicht hätte beginnen können. Er hat dafür keinen Schluß, er hat ganz demonstrativ keinen Schluß. Seine Spannung kommt höchstens aus der Sprache, nicht aus den Vorgängen." In : *Selbstverriß*. Op.cit. p.130-131.

²² Cf note 20.

Qu'il s'agit bien là d'un déni de défense, le roman le prouve abondamment. A peine prononcée la phrase sur l'absence de conséquence du psychisme humain, Roth entreprend une dissection minutieuse et progressive du personnage de Paul Bernheim. Il commence par poser des questions. Lorsque Paul retourne au front après l'épisode traumatique qu'on racontera plus tard, Roth se demande si c'est la crainte ou la conscience morale qui a déterminé sa décision²³. Il ose parler de "pulsions secrètes" ("geheime Triebe"), mais il reste dans le vague : Paul d'ailleurs n'en a qu'une conscience très obscure et de toutes façons il recouvre cette fermentation suspecte d'une épaisse couche d'indifférence.²⁴ Le mot "indifférence" revient du reste chaque fois qu'il s'agit de ne pas chercher à savoir ce qui se trame sous les apparences. En particulier, Paul, imaginant sa mère morte, s'inquiète de ne ressentir aucune tristesse ; il n'éprouve à cet instant que de "l'indifférence". Quant à Brandeis, s'il réussit à s'enrichir avec autant d'assurance, c'est parce que "son indifférence inébranlable" ("seine unerschütterliche Gleichgültigkeit") le rend insensible à l'adversité. L'indifférence, c'est une mobilisation de toutes les énergies pour éviter l'effondrement. C'est une sorte de défense, serait-on tenté de dire avec Winnicott, que le moi organise "contre l'effondrement de sa propre organisation".²⁵

Roth semble se dissimuler derrière ses personnages : comme eux, il n'entre pas dans le détail de cette indifférence, mais il est indiscutable qu'il a là l'intuition d'un processus psychique complexe. N'est-ce qu'une

²³ "Wer kann sagen, ob es Furcht war oder Gewissen, was Paul Bernheim jetzt veranlaßte, seinen angenehmen Dienst aufzugeben und sich freiwillig an die Front zu melden ? " p.633.

²⁴ "Aber von diesen geheimen Trieben wußte er selbst wenig. Über ihnen lag, dicht und schwer, wie dieser Novembertag, eine trübe, neblige Gleichgültigkeit." p.634.

²⁵ D.W.Winnicott in : "Fear of breakdown", Internat. Review of Psycho-analysis, 1974, n°1 ; trad. fr. in : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°11.

intuition ? En dit-il moins qu'il n'en sait, justement parce qu'il s'efforce d'avoir le regard extérieur qu'on a décrit plus haut, ou bien en vertu de cette technique de l'araignée qui consiste à ne jamais aller directement au cœur du problème ? Ne met-il pas en place, d'instinct, pour ses personnages, des mécanismes auxquels il a inconsciemment recours dans sa propre existence ?

La suite de l'étude du personnage de P. Bernheim montre que Roth est allé très loin dans la prise de conscience du labyrinthe qu'est le psychisme humain ; c'est à cet embrouillamini qu'il donne toute son expression dans la suite du récit.

Chapitre 3

Le personnage de Paul Bernheim : les vicissitudes du sentiment d'identité.

Dès le début du roman, Paul est présenté comme un individu sans personnalité clairement délimitée ; c'est un être à apparence multiple, qui varie suivant la société dans laquelle il se trouve : *"Il pouvait prendre n'importe quel ton pour peu qu'on lui demandât. Il était semblable à un musicien qui maîtrise tous les instruments de l'orchestre et qui est capable de jouer faux avec grâce."*²⁶ L'adolescent Paul Bernheim n'a pas de passions ni de penchants particuliers, il exprime sa personnalité à travers différentes images qui n'ont de commun que leur "fausseté". Le noyau dur de son être, ce qu'il y a de vrai en lui, il l'ignore, en tout cas, il ne l'a pas encore trouvé. Dans les premiers chapitres du roman, Paul est à la recherche de lui-même, il lui faut "signifier" quelque chose ; engagé volontaire dans les dragons, il n'a d'autre consistance que celle qui lui est conférée par sa fonction extérieure. Il n'a d'autre moi que celui de son uniforme, à tel point qu'il trompe sur ses origines en donnant l'impression de descendre d'une très ancienne famille de cavaliers ; sa signature devient d'ailleurs équivoque : on peut lire von Bernheim aussi bien que Bernheim. Prêt à se vêtir de cette identité qui va comme un gant à sa vanité, il doit cependant déchanter. Forcé de quitter la cavalerie, il devient pacifiste. Roth commente ainsi le tournant qu'il fait prendre à Paul : *"Une*

²⁶ "Er konnte jeden Ton anstimmen, der gerade verlangt wurde. Er glich einem Musikanten, der alle Instrumente des Orchesters beherrscht und der es versteht, mit Anmut falsch zu spielen." R. & L. p.616.

*autre voie pour trouver un sens à sa vie semblait s'offrir à lui*²⁷ Ces divers mouvements d'identité, aux orientations très contradictoires, ont donc pour objectif de faire parvenir Paul à la "Bedeutung", c'est-à-dire au sens, à une personnalité consistante, significative, en un mot, à l'Identité, conçue comme la réalisation de la vérité de soi-même, la conquête d'un moi stable et fiable. Les multiples phases que Paul devra traverser pour y accéder n'ont en soi pas d'importance : guerrier patriote ou militant antimilitariste, noble ou roturier, ce ne sont que façades, ce qu'on pourrait appeler avec Nicole Berry des "identités d'apparat" que seule la parole entérine. L'expression de Roth est en ce sens révélatrice ; Roth écrit : "*Il commença à parler lors de réunions secrètes des adversaires de la guerre.*"²⁸ Une telle formulation suggère qu'une qualité est attribuée par le seul pouvoir de la parole. "Sprechen" est employé comme une modalité de "sein". Parler dans ces réunions, c'est "*être*" adversaire de la guerre parce qu' on se *dit* tel. La parole, fugace et inconséquente, octroie une identité qui, du reste, possède les même attributs qu'elle : c'est une identité sans lendemain, transitoire, qui est le signe d'un faible niveau de maturité du moi.

Qu'un individu puisse afficher des convictions aussi contradictoires à si peu de temps d'intervalle ne semble pas dès lors particulièrement scandaleux. Roth, dans sa façon d'apprécier la personnalité de Paul, fait preuve de compréhension et de recul : il en appelle, comme on l'a vu plus haut, à la complexité du psychisme humain, et feint de n'y rien entendre. Immédiatement après cependant, il conte l'événement traumatique qui joue un rôle central dans la vie de Paul et éclaire considérablement sa personnalité.

²⁷ "Ein anderer Weg zur Bedeutung schien sich ihm zu öffnen." p.629.

²⁸ "Er begann, [...] in geheimen Versammlungen der Kriegsgegner zu sprechen." *Ibid.*

3.1. Le traumatisme et la révélation des déficiences constitutives du moi.

Devenu officier d'intendance après avoir quitté la cavalerie, Paul fait la connaissance d'un régisseur vil et rusé, descendant d'une famille de cosaques, qui ne cesse de duper l'armée, échappant aux réquisitions et sabotant les ordres. Paul dépose une plainte contre lui, mais le retrouve à quelques temps de là à la gare de Schmerinka, arrogant et provocateur. Paul annonce qu'il va le faire arrêter, mais Nicolas Bezborodko brandit un poignard et une terreur démesurée s'empare alors de Paul : *"Une peur, remontée d'années d'enfance depuis longtemps oubliées, souvenirs de rêves de fantômes, de visions fantastiques terrifiantes dans des pièces obscures, lança cent mille tentacules qui s'agrippèrent à l'homme devenu adulte"*²⁹ Paul croit voir dans la pénombre le cosaque devenu gigantesque et se sent lui-même proportionnellement réduit à une taille ridicule. Le mot "dernière heure" résonne en lui, le harcelant à l'égal d'une douleur lancinante, puis un autre mot lui succède : "fin honteuse". Roth analyse de la façon suivante le sens de ce mot et son origine : *"L'un de ces mots vides, fragments de principes traditionnels, de formules pédagogiques, de lectures imposées, légendes héroïques adaptées pour les enfants, qui se nichent pour toute une vie dans notre cerveau, tels des chauves-souris restant immobiles aussi longtemps que nous sommes éveillés et qui n'attendent que le premier obscurcissement de notre conscience pour revenir tournoyer en nous"*³⁰ Cette représentation d'une "mort digne", que

²⁹ "Eine Furcht, aufgestiegen aus längstvergessenen Kinderjahren, Erinnerung an Gespensterträume, an schaurige Phantasien in dunklen Zimmern, griff mit hunderttausend Armen nach dem erwachsenen Mann." p.631.

³⁰ "Eines jener leeren Worte, die als Bruchstücke traditioneller Leitsätze, pädagogischer Formeln, vorgeschriebener Lesebücher, für Kinder bearbeiteter Heldensagen sich für ein ganzes Leben in unseren Gehirnen einnisten, wie Fledermäuse reglos bleiben, solange wir wach sind, und nur die erste Dämmernis

Roth qualifie ensuite de puérile va pousser Paul à "saisir son revolver comme un héros" ³¹. C'était le geste à ne pas faire, car le cosaque réplique derechef en lui enfonçant son couteau dans le bras droit.

Cet événement marque une rupture dans la vie de Paul : il a mis un terme à la sécurité dans laquelle il avait vécu jusque là et provoqué chez lui une nouvelle "désertion" : il quitte sa fonction et le camp des opposants à la guerre et se porte volontaire pour partir au front. L'événement lui semble bientôt irréel, tel *"un rêve, et il commença presque à douter que ce fût vraiment Bezbododko qui lui avait infligé la blessure"*³².

Dans ce court passage, Roth, apparemment sans le vouloir, brosse le tableau d'un traumatisme psychique révélateur de la constitution du moi, de ses faiblesses et de sa désorganisation. A deux pas de la mort, Paul vit une régression ; la situation limite dans laquelle il se trouve le précipite dans un état de semi-conscience ("le schnaps l'égarait aujourd'hui"³³ dit Roth) où l'univers prend des dimensions irréelles, où les personnages en présence grandissent et rapetissent à volonté.³⁴ Temps et espace s'abolissent et Paul devient le protagoniste d'un conte de fées ou bien, plus vraisemblablement, l'enfant qui ne fait pas de distinction nette entre les récits magiques et sa propre réalité. Dans cette situation d'extrême

unseres Bewußtseins abwarten, um wieder in uns herumkreisen zu dürfen." p.632.

³¹ "Er griff nach seinem Revolver wie ein Held". Ibid.

³² "unwirklich, ein Traum, und er begann, fast zu zweifeln, ob er die Wunde wirklich von Bezbododko empfangen hatte. p.633.

³³ "Der Schnaps [...] verwirrte ihn heute, weil er einen halben Tag nichts gegessen hatte." p.631.

³⁴ Le phénomène est étudié par Fritz Hackert qui montre qu'il s'agit d'un thème privilégié des contes de fées et aussi de la littérature talmudique et du midrash. Cf. *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk*. Bern 1967.

fragilisation, "*d'obscurcissement de sa conscience*" comme le dit Roth, le moi est mis à nu, ses défenses se sont écroulées, l'organisation fallacieuse qui maintenait sa cohérence et le préservait de l'effondrement a été détruite sous la menace d'un anéantissement radical. On pourrait dire avec Winnicott que c'est le "vrai self" qui se dévoile en cet instant où l'organisation défensive mise en place par le "faux self" a été mise à mal par la proximité de la mort effective³⁵.

Dans ces conditions parviennent à sa conscience des composantes de lui-même dont Paul avait oublié l'existence : "*ces chauves-souris qui reviennent tournoyer*", elles faisaient partie de lui-même mais elles se tenaient coites, dit Roth. En d'autres termes : elles appartenaient au patrimoine psychique de Paul mais elles étaient enfouies, refoulées sans doute parce qu'elles faisaient obstacle à une intégration harmonieuse de ce qu'elles signifient. Il est étonnant que Roth ait choisi ce terme de "chauve-souris" pour désigner des modes de pensée "revenants" ; la chauve-souris est effectivement considérée dans l'imaginaire collectif comme une créature inquiétante et maléfique (certaines races sont même appelées "vampires") ; Roth n'en pense pas moins, apparemment, ce qui nous amène à conclure que pour lui, la résurgence des parties clivées du moi est un phénomène négatif dont les conséquences ne peuvent être que regrettables : elles vont l'être en effet pour Paul puisque c'est cette représentation réactivée d'une mort honteuse qui le pousse à commettre un geste inconsidéré. La répugnance manifeste de Roth à voir remonter, dans certains moments de faiblesse ou d'hébétéude, ces indésirables scories qui ont pris possession de notre demeure intérieure sans qu'on les y ait jamais invitées (le verbe "einnisten" rend un son très péjoratif), peut prouver sa

³⁵ Cf. D.W.Winnicott : *Processus de maturation chez l'enfant*. Paris 1970. En particulier, ch.IX : Distorsion du moi en fonction du vrai et du faux "self". p.115.

résistance à accepter leur importance : il nie leur rôle fondamental peut-être parce qu'il tolère mal son impuissance à le maîtriser

Que masque chez Paul cette hantise d'une mort honteuse, surgie du fond de son enfance ? La honte d'une mort indigne, c'est selon Roth le message transmis par le système d'éducation traditionnelle qui tend à faire de l'héroïsme un principe obligatoire du comportement masculin. Le concept de "mort digne", c'est aussi l'idéal du régiment des dragons.³⁶

A cette recommandation d'héroïsme dans les contes de son enfance comme dans le régiment dans lequel il sert comme engagé volontaire, font écho les réactions de la mère de Paul. Dès que Roth place Paul en situation de se conformer à un idéal profondément enraciné, il fait intervenir simultanément le personnage de Madame Bernheim. Ainsi, lorsque Paul s'enthousiasme pour les Dragons, Madame Bernheim en pleure : elle s'extasie devant la "beauté virile" ("*männliche Schönheit*") de son fils, sa fierté au sujet de ce dernier est décuplée.

L'enfant à qui l'on distille les impératifs d'une mort digne se voudra héroïque avant tout pour sa mère. Paul face au cosaque Nikita Bezborodko n'est plus autre chose que l'enfant obsédé par le désir de plaire à sa mère. Roth met d'ailleurs clairement en relief l'opposition centrale de ce passage ; au mot "erwachsen" ("*dem erwachsenen Mann*") répond quelques lignes plus bas le mot "kindisch". En cet instant s'exaspère ce qui fissure la vie de Paul : son idéal n'est pas un autre que celui de sa mère. On serait tenté de dire, en utilisant les notions de moi idéal et d'idéal du moi redéfinies par D. Lagache, (Cf. Annexe) que Paul ne s'est pas émancipé du "moi idéal" qui caractérise l'état primaire de fusion avec sa mère, qu'il n'y a pas eu dégagement de ce moi idéal pour

³⁶ "denn auch ein kurzer Dienst bei den Dragonern bleibt nie ohne jede Wirkung." R. & L. p.632.

conquérir un idéal du moi³⁷, qu'il vit toujours dans *"l'illusion maintenue d'une omnipotence partagée avec sa mère."* ³⁸ C'est bien sous l'emprise de l'illusion de toute-puissance héroïque que tombe Paul lorsqu'il saisit son revolver. Seulement, la réalité se charge de lui infliger le "désenchantement" qu'on pourrait croire propre à le ramener à l'âge d'homme. Mais les choses ne sont pas si simples. Le désenchantement ne fait qu'ébranler dangereusement les fondations de cette "fausse identité" en laquelle Paul avait cru reconnaître la sienne. S'écroule alors le sentiment qu'il avait de son identité. C'est ce que Roth exprime en écrivant : *"Toujours est-il que cet événement avait ruiné la sécurité dans laquelle il avait vécu."*³⁹ Cette "sécurité", c'est bien aussi une assurance, celle de soi-même. Paul n'est désormais plus assuré de lui-même, plus sûr de savoir qui il est, ange déchu de la relation duelle où sa mère ne demandait qu'à croire en son omnipotence, enfant chassé du sein maternel protecteur et sécuritaire⁴⁰.

Que l'identité de Paul n'ait jamais été très assurée est un fait sur lequel Roth a déjà attiré notre attention, en particulier en soulignant sa tendance à construire un "roman familial" autour des personnages de ses parents. Roth décrit avec une grande subtilité le processus de création

³⁷ On trouvera une explication plus étayée de ces termes dans le chapitre 2 de la deuxième partie consacré à la définition du roman original et à son rôle dans la formation du sentiment d'identité.

³⁸ Cf. N.Berry, SI, p.128. N.Berry explicite la notion de moi-idéal reprise par Olivier Flournoy dans *Le moi-idéal : vecteur de vide*. In : Nouvelle Revue de Psychanalyse, N°11, 1975 où le moi-idéal est défini comme un "idéal sans qualité".

³⁹ "Immerhin hatte dieses Ereignis ihn aus der Sicherheit gebracht, in der er gelebt hatte." R. & L. p.633.

⁴⁰ On pense ici à un mot de Franz von Baader : "L'homme était roi avant la chute", qui résume la vision romantique du retour à un monde de l'enfance où l'action redeviendrait la sœur du rêve, pour reprendre les termes de Baudelaire. Cité par Marthe Robert in : *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset 1972.

d'une figure fictive destinée à remplacer sa mère véritable. Déçu par ce qu'elle est (*"il était insatisfait de sa mère"*⁴¹), il la transforme *selon ses vœux* dans la description qu'il en fait à des personnes étrangères : *"Il aurait souhaité comme mère une "véritable lady". C'est en cela que dans ses récits il la transformait lorsqu'il se trouvait dans la situation de parler d'elle à des étrangers. Parfois il rêvait de la rééduquer [...] Dans ses récits elle prenait les formes, le contour, le caractère et l'importance qu'elle-même aimait à s'attribuer. S'il parlait de son père, il en faisait une légère caricature qui correspondait aux tendances de sa mère"*.⁴² Ce qui est remarquable, c'est que Roth résume ici exactement ce que Freud a constaté dans la structure du roman familial : *"A l'époque prépubertaire, l'activité fantasmatique prend pour tâche de se débarrasser des parents, désormais dédaignés, et de leur en substituer d'autres, en général d'un rang social plus élevé."*⁴³ Mais cette volonté de substitution, nous dit toujours Freud, ne s'accompagne pas de haine à l'égard des parents : *"Toutes ces fictions, apparemment si hostiles, ne témoignent pas d'une intention si mauvaise mais préservent, sous un léger travestissement, la tendresse originelle que l'enfant conserve pour ses parents."*⁴⁴ Dans le cas de Paul, la fantasmatisation de sa mère en *"véritable lady"* ne va pas dans le sens d'une simple autosatisfaction, mais correspond aussi au désir

41 "Er war mit seiner Mutter unzufrieden." R. & L. p.626.

42 "Er hätte sich eine "echte Lady" als Mutter gewünscht. Zu einer solchen dichtete er sie um, wenn er in die Lage geriet, Fremden von ihr zu erzählen. Manchmal träumte er davon, sie noch einmal zu erziehen. (...) In seinen Erzählungen nahm sie die Formen, die Umriss, den Charakter und die Bedeutung an, die sie sich selbst beizumessen liebte. Sprach er von seinem Vater, so karikierte er ihn leicht nach den Tendenzen seiner Mutter." Ibid.

43 S.Freud : *Le roman familial des névrosés* . In : *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF 1988. p.159.

44 Op.cit. p.160.

de lui complaire : Paul crée dans ses récits le personnage qu'elle aurait aimé être. Il se satisfait en la satisfaisant. N'est-ce pas là le signe qu'il s'identifie à elle et recherche pour elle ce qui pourrait la combler ? N'est-ce pas là la preuve qu'il ne s'est pas dégagé du moi-idéal qui dominait leur relation dans l'état fusionnel ?

De la même façon, dans le roman familial, Paul ne se crée pas un nouveau père, mais il crée un nouvel homme pour sa mère, habile manœuvre du reste pour contourner la culpabilité engendrée par le complexe d'Œdipe : le rival est écarté comme "insatisfaisant" et remplacé par un homme idéal qui, à défaut d'être Paul lui-même, offre au moins l'avantage d'être "inventé" par lui.

Encore une fois, Paul cherche à satisfaire sa mère indirectement selon ses vœux à elle, et c'est ainsi qu'il l'aime, comme elle se veut elle-même. Dans l'épisode de régression qu'il vit avec le cosaque aussi bien que dans le roman familial qu'il se compose, Paul trahit la faille qui désagrège son moi : il ne s'est pas dépris du personnage maternel. Roth décrit trop pertinemment la persistance d'une telle emprise pour qu'on ne puisse pas admettre que la situation de son héros présente quelque analogie avec la sienne. On sait que Roth prétendait ne pas avoir lu Freud et déclarait qu'il ne ressentait aucun intérêt pour la psychanalyse. A un journaliste français l'interrogeant sur Freud, Roth qualifia ce dernier de "*confesseur des belles juives de Vienne*"⁴⁵, se débarrassant par cette magnanime plaisanterie de tout épanchement sur le sujet. Même si l'on en reste pour l'instant à ce "désintérêt" revendiqué, on ne peut cependant manquer d'être frappé par la profondeur de l'intuition dont Roth fait preuve dans sa création du personnage de Paul Bernheim. La fin du récit du traumatisme nous confirme dans cette constatation. Roth décrit le

⁴⁵ Cf. Frédéric Lefèvre, "*Une heure avec Joseph Roth*". In : *Les nouvelles littéraires*, 2.6.1934. Cité par Bro 142, et note n°21 p. 621.

passage dans "l'irréel"(unwirklich), dans le rêve ("ein Traum")⁴⁶ des événements vécus par Paul, en d'autres termes, le refoulement qu'il fait subir à l'expérience traumatique dont il pressent qu'elle fait tanguer dangereusement tout son être. C'est ce que Freud analyse lorsqu'il étudie le phénomène du traumatisme : "*Nous appelons ainsi une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement d'excitation à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux ou habituels échoue, ce qui ne peut manquer d'entraîner des troubles dans le fonctionnement énergétique.*"⁴⁷ L'affect pénible déclenché par le traumatisme ne peut être aisément liquidé, "abréagi" comme dit aussi Freud, l'abréaction consistant en une décharge émotionnelle qui permet à l'événement traumatique de ne pas devenir pathogène. Chez Paul, le refoulement, la "*répression intentionnelle hors de la pensée consciente*"⁴⁸ se produisent instantanément. Il est intéressant de suivre Freud aussi dans les prolongements de sa théorie sur le traumatisme et de constater combien celle-ci peut se révéler pertinente pour analyser le cas de Paul Bernheim. Freud montre que la valeur traumatique d'une expérience lui est conférée par des circonstances spécifiques : ce peut être l' "état hypnoïde" décrit par J. Breuer⁴⁹ ou bien

⁴⁶ Cf.note 33. R.&L. p.633.

⁴⁷ Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*, J.Laplanche et J.B.Pontalis, Paris : PUF 1967 p.500.
Freud : *Gesammelte Werke*, XI, p.284. Trad.française : *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Payot 1951. p.298.

⁴⁸ *Vocabulaire de la psychanalyse*, p.2. G.W. I, 89. *Etudes sur l'hystérie*. Paris : PUF 1956.

⁴⁹ Le terme d' "état hypnoïde" introduit par J.Breuer correspond étrangement bien à l'état second dans lequel se trouve Paul Bernheim face au cosaque menaçant. Il est effectivement caractérisé par une sorte d'auto-hypnose spontanée et ce qui s'y exprime est dissocié du reste de la vie mentale. Pour Breuer, c'est cette dissociation qui introduit un clivage au sein de la vie psychique, lequel est à l'origine de l'hystérie. On ne peut manquer de remarquer ici que Paul est sujet à ce type d'"état hypnoïde" où se produit une dissociation entre divers groupes psychiques. Ainsi dans le passage déjà

surtout *"un conflit psychique qui empêche le sujet d'intégrer à sa personnalité consciente l'expérience qui lui advient"*⁵⁰. Cette impossible intégration vient de ce que le moi déclenche un processus de défense psychologique contre l'événement pénible qui, s'il n'y avait pas un conflit psychique, pourrait être détourné de façon plus "normale". L'expérience traumatique et ses répétitions toutes plus ou moins semblables ne sont en fait selon Freud que la version éternellement "revécue" d'un traumatisme originel, essentiellement sexuel et survenu dans la vie prépubertaire. Tout traumatisme ne serait alors que le souvenir d'une scène première et provoquerait lorsqu'il a lieu une sorte de "réveil" des excitations pulsionnelles, une réactivation des fantasmes.

Sans qu'on puisse établir nettement l'existence dans l'enfance de Paul Bernheim d'un événement traumatique originel (Freud fait allusion dans ce cas précis à une expérience, traumatisante "après-coup", de séduction sexuelle de l'enfant), on peut cependant analyser de quelle façon et dans quelles circonstances le traumatisme vécu avec le cosaque se reproduit ; il resurgit sous une forme atténuée certes, mais en conservant des modes de fonctionnement analogues, si bien que son étude peut permettre d'appréhender la nature du conflit psychique qui produit chez Paul Bernheim les conditions de son apparition.

Roth lui-même nous suggère l'existence d'un conflit psychique constant et invariant qui serait à l'origine des instants traumatiques vécus par Paul.

L'une des composantes distinctives de ce traumatisme est une situation de face à face, homme à homme, dans laquelle s'instaure un

cité (p.35) où il vit un dédoublement de personnalité, Paul voit se manifester une partie clivée de son moi.

⁵⁰ *Vocabulaire de la psychanalyse*, p.501.

rapport de force caractérisé par l' "amenuisement" de Paul avec en contrepartie l'épaississement, la prise de puissance de son interlocuteur. Paul vit ce processus à de multiples reprises avec chaque fois en contreplongée, consciente ou inconsciente, la séquence fondatrice de l'expérience avec le cosaque. Lorsqu'il se trouve confronté au pouvoir de Brandeis, sans qu'il ait encore quelque velléité d'en tirer profit, il connaît déjà cette sensation de réduction qui provoque chez lui un état de confusion extrême : *"Plus Brandeis lui semblait puissant, plus grande lui apparaissait sa propre faiblesse."*⁵¹

Plus tard, lorsqu'il ira expressément vers Brandeis afin que celui-ci lui fournisse le nom, la position et l'argent nécessaires au grand mariage dont il a l'ambition, le même phénomène se produira : le sentiment d'un intense rabaissement, d'une humiliation qui le déstructure totalement, l'amène à fraterniser avec les mendiants à l'égard desquels il ressent *"un tendre sentiment de camaraderie"*. (*"ein zärtliches Gefühl der Kameradschaft"*)

Enfin, un peu plus loin, Paul fait lui-même le point avec une certaine perspicacité sur la signification de ces scènes humiliantes dont il est régulièrement victime. Tekely, un autre de ces "hommes forts" qui lui a conseillé d'entrer en contact avec Brandeis, produit sur lui un effet similaire : *"Il eut à nouveau le sentiment pénible d'avoir succombé à plus fort que lui, il commença à redouter de dépendre de ce Tekely. Il était insatisfait, comme toujours lorsqu'il était contraint de participer, impuissant, à une scène désagréable, humiliante. Comme cela lui arrivait souvent, à vrai dire !"*⁵² Paul constate cependant son aptitude

⁵¹ "Je mächtiger ihm Brandeis erschien, desto schwächer kam er sich selbst vor." p.679.

⁵² "Er hatte wieder das peinliche Gefühl, einem stärkeren erlegen zu sein, er begann, eine Abhängigkeit von diesem Tekely zu fürchten. Er war unzufrieden wie immer, wenn er ohnmächtig eine unangenehme, eine erniedrigende Szene mitzuspielen

providentielle à "oublier" ces situations douloureuses mais mentionne en même temps le souvenir d'un événement qui continue de peser sur sa mémoire : *"La seule expérience terrible qu'il ne pouvait jamais oublier, c'était celle qu'il avait vécue avec le cosaque pendant la guerre : elle ne cessait pas de réapparaître dès qu'il fournissait une nouvelle preuve de sa faiblesse, comme une blessure ancienne qui peut toujours se rouvrir lorsqu'on se fait mal. A ce moment-là aussi, lorsqu'il quitta Tekely, il pensa à Nikita. Un instant il se perdit dans l'idée angoissée que ce Nikita n'en finissait jamais, qu'il prenait diverses formes, qu'il était identique à Tekely, identique à Brandeis lui-même et peut-être aussi à M. Enders, l'oncle d'Irmgard."*⁵³ Dans un moment d'angoisse où se trouve abolie toute donnée rationnelle, Paul a l'intuition d'une identité unique se dissimulant derrière les fantômes multiples qui viennent hanter sa demeure intérieure : Brandeis, Tekely, Enders ne sont que les réincarnations d'une seule et même figure : celle de Nikita, le cosaque, dont il est conscient qu'il lui a révélé la faille de son existence. Quelles sont les caractéristiques de celui qu'on pourrait ici nommer "l'agent du traumatisme" ? Il est détenteur de puissance, d'argent, d'influence, de force physique. Devant lui, Paul se sent amoindri, rabaissé, anéanti même ; il redevient l'enfant subjugué par le moi idéal maternel. Il ressent de façon aiguë sa situation de dépendance face à une aussi forte personnalité ; presque à chaque fois, Paul soupçonne que celui qui le

gezwungen wurde. Wie oft geschah es eigentlich!" p.728.

⁵³ "Das einzige schreckliche Erlebnis, das er nie vergessen konnte, war jenes mit dem Kosaken im Krieg, das immer wieder auftauchte, sobald er ein neues Zeugnis seiner Schwäche lieferte, wie eine alte Wunde immer wieder aufbrechen kann, wenn man sich weh tut. Auch jetzt, als er Tekely verließ, dachte er an Nikita. Einen Augenblick verlor er sich in der bangen Vorstellung, daß jener Nikita niemals aufhörte, daß er verschiedene Gestalten annahm, daß er identisch mit Tekely war, identisch mit Brandeis selbst, und vielleicht auch mit Herrn Enders, dem Onkel Irmgards." p.728-729. Irmgard : future épouse de Paul, riche héritière.

domine "sait des choses sur lui que lui-même ne sait pas". Après le traumatisme initial, Paul attribue à Nikita un pouvoir total sur lui-même : "Oui, mais cet homme sait peut-être davantage de choses sur moi, tout de moi, plus que moi-même. Il tient ma vie entre ses mains, il peut m'anéantir."⁵⁴ De même, Tekely, personnage pourtant assez falot et simple intermédiaire, est aux yeux de Paul quelqu'un qui en sait plus qu'il n'en faut ⁵⁵. Quant à Brandeis, il est présenté par Roth comme un "sage oriental", détenteur d'une connaissance insondable, censeur omniscient, omnipotent, "surmoïque".⁵⁶

Il semble incontestable que cette figure terrifiante, qui revient régulièrement sous forme de "pensée obsédante" ("bedrückender Gedanke" p.729) semer la panique et l'angoisse dans l'existence précaire de Paul, ne représente rien d'autre que l'image paternelle. Le traumatisme dans lequel le cosaque joue le rôle principal fait quant à lui penser à ces "souvenirs-écrans" dont parle Freud et qui sont un compromis entre refoulement et défense. Le seul, premier et véritable agent du traumatisme est le propre père de Paul, mais il est probable que le souvenir de ce traumatisme-là a été gommé et remplacé par un autre qui lui fait écran.

On ne peut faire que des hypothèses sur la nature de ce traumatisme originel, qui peuvent paraître toutes plus scabreuses les unes que les

⁵⁴ "Ja, aber dieser Mann weiß vielleicht mehr von mir, alles von mir, mehr als ich selbst. Er hält mein Leben in der Hand, er kann mich vernichten." p.635.

Est aussi contenue dans cette hantise de l'omniscience du cosaque la peur indirecte d'être "confondu" par lui, d'être dénoncé comme pacifiste auprès des autorités militaires qu'il rejoint maintenant pour combattre à leurs côtés. Nikita prend alors les traits d'un accusateur qui connaît la *faute* de Paul et peut divulguer à tous sa culpabilité. Il incarne bien l'instance punitive paternelle qui sait que le fils a commis, au moins en pensée, le crime de vouloir lui disputer sa préséance.

⁵⁵ "Ja, es war frech von diesem Tekely, alles zu wissen." p.728.

⁵⁶ comme disent les psychanalystes pour désigner une instance représentative du surmoi.

autres. Mais il en est une cependant qu'il est possible de retenir car elle permet d'élaborer un schéma cohérent de la structure psychique de Paul Bernheim.

La scène avec Nikita nous permet de reconstituer les éléments du conflit psychique qui détermine le traumatisme. C'est au cours d'une scène similaire ou au cours d'une période lui correspondant qu'aurait dû se produire l'accession chez l'enfant Paul Bernheim à un sentiment d'identité, ou, si l'on préfère, à la constitution de son moi. Un tel progrès dans la formation du moi suppose le dégagement du moi-idéal, donc la destruction de la relation fusionnelle qui unissait la mère et l'enfant ⁵⁷. L'enfant doit dire pour une fois "non" à sa mère et désirer se séparer d'elle, mais en cela il doit être aidé par son père dans la mesure où ce dernier doit lui offrir une identification à lui, lui montrant ainsi la voie vers la conquête d'un idéal du moi.

Dans la scène traumatique, Nikita, figure réincarnée du père, est menaçant et castrateur, et sa haute stature ne s'élève pas telle celle d'un guide bienveillant, mais au contraire elle réveille une terreur qui renvoie l'enfant dans le giron maternel. Nikita n'est même pas le rival provocateur que son fils a soif d'abattre, son apparition déconnecte Paul d'avec la réalité, le plonge dans un état hypnoïde qui empêche toute prise de conscience du conflit. On peut supposer que le père de Paul a fait régner dans sa famille un régime de terreur tel qu'il était exclu qu'il pût jamais apparaître comme un modèle auquel s'identifier, comme un guide montrant la voie et permettant à l'enfant de se déprendre du moi idéal maternel.⁵⁸

⁵⁷ Cf. Winnicott : "C'est la pulsion destructrice qui crée l'extériorité". In *Jeu et Réalité*. Paris : Gallimard 1971. "L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications".

⁵⁸ On verra plus loin que le père de Paul a en fait limité sa fonction à celle d'un distributeur d'argent et de biens strictement matériels.

Ainsi peut-on conclure que jusqu'à présent Paul n'a fondé son existence que sur ce que Winnicott appelle un "faux self" ou bien, pour parler comme H. Deutsch, une personnalité "as if"⁵⁹.

Le séisme provoqué par le traumatisme dans la vie de Paul en est une preuve. De même les perturbations engendrées par les contacts ultérieurs avec d'autres "pères-revenants" apportent une confirmation à cette hypothèse d'une fausse identité liée à l'absence d'identification au père et à la non-constitution d'un idéal du moi.

3.2. Les retombées du traumatisme

a. Le degré zéro de l'identité : la tentation de la mort et la multiplication des identités provisoires.

Immédiatement après l'épisode avec Nikita, Paul décide de partir au front. Le narrateur se demande si c'est la peur ou la conscience morale qui motive cette décision, mais il émet une autre hypothèse : la mort a frôlé Paul, elle lui a montré son visage et donné un avant-goût de sa suavité, et Paul est tombé sous le joug de toute la fascination qu'elle est capable d'exercer⁶⁰. Le désir de mourir correspond à la volonté de faire coïncider un état de fait avec un état d'âme : Paul se sent intérieurement réduit à néant et ramené à l'état d'objet : *"Il sentait qu'il ne faisait qu'un avec*

⁵⁹ Cf. Winnicott. Voir Note 8.

Henry Deutsch : "Some forms of emotional disturbances and their relationship to schizophrenia". In : *Psychoanalytic Quarterly* II, 1942 . P.301.321.

Cité par N.Berry in SI . Ch. VI.

⁶⁰ "Es war, als hätte ihm der Tod,(...) eine Ahnung von seiner roten und schwarzen und schrecklichen Süßigkeit geschenkt und in Paul die Sehnsucht nach ihr geweckt." p.633.

*n'importe lequel des objets sans défense qu'il voyait dans les champs.*⁶¹ (il est dans le train qui le conduit au front). Il est semblable à un fétu de paille, minable, sans volonté, en attente de sa fin. La guerre est son seul espoir : *"A ses besoins du moment correspondait une guerre qui devait durer au moins cinq ans"*⁶². Paul a perdu toute consistance intérieure et il a besoin d'un scénario extérieur intense et violent pour l'investir tout entier. *"Au stade où il en était maintenant arrivé, il souhaitait vivre les expériences les plus fortes, les dangers les plus grands, les rigueurs les plus dures."*⁶³ Cette volonté d'aller le plus loin possible dans l'annulation de soi-même correspond à ce qu'on pourrait appeler "le degré zéro de l'identité". Paul n'est plus rien, mais disponible pour devenir une infinité de personnes différentes. Il a fait table rase et la place est libre pour d'autres constructions de soi, d'autres "moi" sont à naître. Paul reconnaît dans cette disposition "heureuse et rare" une sorte d'état de grâce qu'il importe de ne pas laisser s'évanouir sans en avoir retiré des bénéfices substantiels : *"Il s'agissait, se dit-il, d'exploiter le plus complètement possible l'état, heureux et rare, de sa détermination, afin qu'il finît par devenir durable. Il redoutait qu'il s'évanouît sans avoir apporté le gain espéré. C'était finalement de cette disposition dont Paul avait de tout temps fait preuve, qui l'avait amené à étudier l'histoire de l'art, conduit en Angleterre, à la cavalerie, au pacifisme. De même qu'il avait voulu devenir une fois un parfait Anglo-saxon, de même tentait-il de devenir maintenant un parfait fantassin."*⁶⁴ Roth exprime bien ici l'espoir dont

⁶¹ "Er fühlte sich eins mit irgendeinem der wehrlosen Gegenstände auf den Feldern." p.635.

⁶² "Seinen momentanen Bedürfnissen entsprach ein Krieg, der doch mindestens fünf Jahre dauern sollte." p.634.

⁶³ "In dem Stadium, in dem er sich jetzt befand, wünschte er sich die stärksten Erlebnisse, die größten Gefahren, die härteste Unbill." p.633.

⁶⁴ "Es galt, wie er sich sagte, den glücklichen und seltenen Zustand seiner

Paul est habité : il s'agit de construire durablement sur le terrain vierge de sa vacuité actuelle; la résolution est là, il est temps de devenir quelqu'un, en l'occurrence un parfait fantassin, façon détournée de dire qu'il faut désormais s'attacher à acquérir un moi authentique. Là est le "gain espéré", mais sera-t-il réel ? Le nœud est dans l'opposition entre le durable ("dauernder") et le passager ("vorübergehen"). Roth semble savoir intuitivement que Paul est à nouveau parti, comme il l'a fait de tout temps (seine "alte Veranlagung") vers un moi provisoire, une identité éphémère. En d'autres termes : Paul continue de bâtir sur un "faux self" et son identité semble condamnée à ne jamais se constituer véritablement. Mais de cela il n'est absolument pas conscient. Le train l'emmène, la vie le pousse, passager indifférent et peu à même de saisir le sens des "pulsions secrètes" ("geheimen Trieben") qui l'animent. Si Paul laisse la brume de novembre envelopper perfidement son être endolori, Roth semble lui, au contraire, bien éveillé et manipuler sa marionnette d'une main magistrale. Ainsi nous montre-t-il qu'il n'est pas dupe de cette "pulsion de mort" à laquelle Paul semble avoir cédé ; Paul est mort à lui-même, mais il va renaître, autre, et c'est peut-être la fonction de cette mort artificiellement mise en scène, faussement voulue, jouée mais habilement déjouée par le hasard, que de n'être que le prétexte à une renaissance.

Entschlossenheit so gründlich auszunützen, daß er schließlich ein dauernder werde. Er fürchtete, dieser Zustand würde vorübergehen, ohne den erhofften Gewinn gebracht zu haben. Es war schließlich die alte Veranlagung Pauls, die ihn zur Kunstgeschichte, nach England, zur Kavallerie und zum Pazifismus gebracht hatte. So wie er einmal ein vollkommener Angelsachse hatte werden wollen, so versuchte er jetzt, ein vollkommener Infanterist zu werden." p.633-634.

b. Mourir pour mieux renaître

Paul arrive sur le front de l'Est et a ainsi atteint le bout du monde ⁶⁵, sa bordure limite avant le néant, le lieu rêvé pour passer de l'autre côté de la vie. Un assaut particulièrement violent est prévu pour la nuit, Paul s'en réjouit, la mort est proche, il écrit à sa mère.

Quelques jours plus tard, une métamorphose a eu lieu. Blessé par une baïonnette, Paul a vu sur un lit d'hôpital revenir son goût à la vie. La mort a repris son statut redoutable et la vie est redevenue objet de désir. Une pneumonie succède au typhus et Paul renaît au bienfait d'exister. En s'éloignant, en larguant les amarres, en s'aventurant jusqu'aux confins du monde ("der Rand der Welt"), Paul s'est dégagé d'une emprise (peut-être celle du moi-idéal maternel) et a tenté une conquête du moi. En reprenant les termes de Nicole Berry, on peut dire qu'il a "*posé un acte*" et cette détermination, comme chez l'enfant, est censée être "*la préfiguration d'un avenir*", la première pierre à la construction d'une identité.⁶⁶ Parallèlement, il a totalement refoulé le souvenir de l'expérience traumatique : "*Depuis longtemps il avait refoulé l'événement avec Nikita à l'arrière plan de sa mémoire. Il redevint l'ancien Paul Bernheim.*"⁶⁷ La

⁶⁵ "Es war der Rand der Welt". p.637.

⁶⁶ N. Berry parle de la "traversée" d'un grand espace comme étant une prise d'autonomie du moi par rapport à son environnement habituel : "*La traversée d'un grand espace est une conquête du moi : la marche vers le lieu de convoitise réalise à chaque pas une différenciation de soi et de l'entourage habituel, un dégagement par rapport à des identifications, la différenciation, à l'intérieur de soi, de différentes instances qui apparaissent sous la forme du défendu, du possible et de l'impossible, du convoité et de l'interdit. Si la traversée se fait aux bordures du risque de mort, c'est pour mieux affirmer une vie autonome*". In : SI p. 221.

⁶⁷ "Längst hatte er jenes Ereignis mit Nikita in den Hintergrund seiner Erinnerung verdrängt. Er wurde wieder der alte Paul Bernheim." p.638.

proximité volontairement provoquée de la mort a ressuscité le personnage antérieur au séisme. C'est comme si Paul avait pressenti que seule la mort vécue pouvait le convaincre de la vie à recommencer, comme si l'expérience consommée de l'annulation de lui-même pouvait enclencher le processus exactement contraire de "regonflement" de lui-même. C'est ce qui se produit : l'illusion d'omnipotence, la croyance en soi, en sa puissance sont décuplées après la déflation de toutes les forces de vie : *"C'était comme si les quelques heures pendant lesquelles il avait rompu avec la vie et n'avait pas été aussi rempli de sa propre personnalité que d'habitude dans sa vie, c'était comme si ces quelques heures engendraient maintenant un orgueil deux fois plus grand."*⁶⁸ Paul a retrouvé un sentiment d'existence et connaît le mirage d'un sentiment d'identité et ceci s'exprime chez lui sous la forme d'un sentiment d'orgueil (Hochmut). Cet orgueil recouvré est le signal d'un moi requinqué, d'une identité revendiquée : *"Il était dans son lit [...], pénétré de la conscience d'avoir été vainqueur et plus intelligent que tout le monde."*⁶⁹ Paul est à nouveau rempli d'orgueil lorsqu'il voit son nom imprimé dans les journaux après avoir été victime d'une sanglante bastonnade infligée par des soldats révolutionnaires. Cet épisode le fait monter aux nues : comme on loue sa fidélité héroïque à la patrie, il se sent devenir conservateur et patriote, et se voit déjà occuper les premiers rangs de la scène politique, devenir "député ou ministre".

Le "Hochmut" dont il est question ici correspond bien à l'illusion d'une identité retrouvée dans l'omnipotence : *"tout est possible, plus rien*

⁶⁸ "Es war, als ob die paar Stunden, in denen er mit dem Leben abgeschlossen hatte und von seiner eigenen Persönlichkeit nicht so eingenommen gewesen war wie sonst in seinem ganzen Leben, es war, als ob diese wenigen Stunden jetzt einen doppelten Hochmut erzeugten." p.639.

⁶⁹ "Er lag im Bett,(...) mit dem Bewußtsein, siegreich gewesen zu sein und klüger als alle Welt." p.638.

ne m'est interdit", se dit Paul. Que Paul vive encore dans ce fantasme d'omnipotence est bien la preuve qu'il ne s'est pas dégagé du moi-idéal maternel, comme on l'a vu précédemment. L'attitude de "Hochmut" apparaît aussi comme une défense narcissique qui prend l'aspect de ce que Freud et Anna Freud ⁷⁰ ont appelé le "*renversement dans le contraire*". Le moi se crée une reconstitution artificielle et hyperbolique pour esquiver le danger de l'effondrement.

3.3. "Hochmut" et illusion d'identité.

Tout se passe donc comme si Paul fondait le sentiment de son identité sur la conscience, fallacieuse mais effective, de sa toute puissance présente ou à venir. Il n'est pas le seul à recourir à ce procédé ; il est remarquable que Roth fasse décrire à Theodor, le frère de Paul, le même itinéraire lorsqu'il s'agit pour lui aussi de se blinder contre une agression extérieure susceptible de porter atteinte à l'intégrité de sa personne ; ainsi lorsque Paul revient du front et s'apprête à réinvestir la maison, Theodor se construit un personnage : "*je vais l'accueillir de façon très hautaine*"⁷¹ se dit-il, mais il est dévoré par l'angoisse, par la sensation d'exclusion qui l'accable dès que son frère arrive et se ligue avec sa mère contre lui, par les sentiments très ambigus, mépris et envie mêlés, que la personne de son frère éveille en lui.

⁷⁰ Freud : *Triebe und Triebchicksale*, 1915 . Trad.fr. *Pulsions et destins des pulsions*. In : *Métapsychologie*. Paris : Gallimard 1952, p.25 à 66.
Anna Freud : *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, 1936. (*Les mécanismes de défense du moi*. Paris : PUF 1949.

⁷¹ "Ich werde ihn sehr hochmütig empfangen". p.648.

Au retour du front, Paul devient banquier et vit de la certitude qu'il est promis à un grand avenir : *"Sa trentième année lui semblait être la dernière étape sur la voie qui conduit à la grandeur."*⁷² Paul a été élevé dans cette idée ; ses parents ont cru en ses facultés exceptionnelles et ont cultivé en lui l'idéal d'un avenir brillant. Il ne s'est pas délivré du regard de ses parents ; son moi, c'est celui qu'ils avaient en tête, eux ; hors du regard parental, il n'a plus de consistance : *"Car mener une vie médiocre, c'était pour Paul une trahison de lui-même, de ses talents, de sa géniale adolescence, de son père mort."*⁷³ L'équivalence est claire : lui-même, c'est le talentueux et génial adolescent, c'est celui que son père voulait qu'il fût. Par le biais du "Hochmut", Paul redevient ce personnage, il retrouve les contours d'une identité déterminée. Mais lorsque l'énergie intérieure n'est plus suffisante, le néant se montre : ainsi, lorsqu'il est seul, Paul voit remonter à la surface les souvenirs du traumatisme et la menace de la mort (p.659). Alors, Roth l'écrit très clairement, Paul se fabrique un espace d'illusions. C'est tantôt le cercle de jeux, tantôt son appartement qu'il ouvre nuit et jour aux visiteurs. Paul ne se sent vivre que sous le regard des autres que narcissiquement il magnifie afin de se sentir grandi lui-même par leur amitié : *"A certaines heures il se plaisait à surestimer ses amis pour paraître puissant à ses propres yeux."* Et Roth de commenter : *"Il se laissait aller à l'illusion de mener enfin la vie d'un véritable seigneur."*⁷⁴ La description d'une visite de Paul au cercle de jeux

72 "Das dreißigste Lebensjahr erschien ihm wie die letzte Etappe auf dem Weg zur Größe." p.659.

73 "Denn ein mittelmäßiges Leben zu führen, hielt Bernheim für einen Verrat an sich selbst, an seinen Talenten, an seiner genialen Jünglingszeit, an seinem toten Vater." p.659.

74 "In manchen Stunden überschätzte er gerne seine Freunde, um selbst in seinen Augen mächtig zu erscheinen. Er ergab sich der Illusion, endlich das Leben eines wirklichen Herrn zu führen." Ibid.

apporte bien la preuve de l'illusion qu'il va y chercher. En entrant, Paul reprend goût à la vie : *"il puisait un nouveau courage de vivre"* (*"er schöpfte neuen Lebensmut"*) ; le visage du gardien le ragaillardit (*"herzerfrischend"*), le rapport des tailles est à son avantage : le gardien est "maigre" (*schmal[en]*), tout autant que son col de fourrure est étroit (*"An dem schmalen Pelzkragen..."*), ses jambes sont maigres et son pantalon court ; Paul, face à lui, ne peut que s'enorgueillir de sa propre situation (*"...ermaß Paul Bernheim die ganze Höhe seiner eigenen Situation"*) ; ainsi il se sent exister, il est un personnage consistant, au moi revigoré. Paul sait que le cercle de jeu est un lieu illusoire mais il a la volonté de s'égarer : *"A sa raison qui voulait lui dévoiler tout le ridicule de cette mascarade, il enjoignit de se taire. Il allait à la rencontre du bonheur. Il ne voulait pas être réveillé."*⁷⁵. Paul est en plein sommeil, il a fermé les yeux sur le réel et s'est embarqué vers le bonheur d'une identité retrouvée, griserie trompeuse comparable à celle que lui prodiguent aussi quelques verres d'alcool. Au restaurant avec le Docteur König, Paul succombe à la tentation de l'affabulation : il se reconstruit un passé et donc un moi, objectivement erronés mais cette reconstruction fantasmatique est révélatrice des carences et des dysfonctionnements de son identité réelle.

Paul présente son séjour à Oxford comme une époque bienheureuse de son existence, il la mythifie et brode autour de la réalité : *"C'étaient de belles années, la guerre les a interrompues."* Paul avait en fait oublié qu'il était revenu avant que la guerre n'éclate.⁷⁶ Paul est en train de

⁷⁵ "Er gebot der Vernunft, die ihm die Lächerlichkeit der ganzen Maskerade enthüllen wollte, zu schweigen. Er ging dem Glück entgegen. Er wollte nicht geweckt werden." p.676.

⁷⁶ "Es war eine schöne Zeit, der Krieg hat sie unterbrochen", Paul hatte in der Tat vergessen, daß er noch vor dem Krieg zurückgekehrt war." p. 675.

conter au Docteur König ce qu'on peut appeler son "roman original" : il s'invente une histoire dans laquelle son moi est en position dominante et où les aspects "perturbateurs " de la réalité sont gommés. Paul a "oublié" ce qui a provoqué son retour d'Angleterre. Il l'a refoulé ou bien a momentanément corrigé son histoire pour satisfaire aux exigences de la création d'illusion dans le roman original. Ce qu'il évince ainsi de son passé, c'est la mort de son père (cf.p.627 : "Paul revint pour les obsèques").

Comment comprendre que Paul travestisse la réalité dans ce sens-là? Sans doute, et comme on a vu qu'il avait déjà tendance à le faire, afin de construire son roman familial : il est plus noble et plus grand de revenir au pays en raison de la déclaration de la guerre que pour assister aux obsèques de son père. Paul inscrit ainsi son destin dans un ordre historique et universel et éloigne les contingences basement familiales qui nuisent à la splendeur du moi. Enfin, il est symptomatique qu'il ait écarté de son passé précisément l'événement de la mort de son père. C'est le signe qu'il ne l'a pas intégré dans son histoire personnelle et que la mort de son père constitue un chapitre clivé dans la constitution de son identité. Cette non-acceptation de la mort du père ne peut qu'être un nouveau témoignage de l'instabilité fondamentale de Paul.⁷⁷

On notera là encore un autre aspect intéressant : les lieux qui offrent à Paul l'illusion de sa puissance ont tous un point commun : l'argent y fournit le substrat à un comportement assuré de lui-même, l'argent possédé est là en lieu et place de la force intérieure et en masque l'absence. Le paiement de la note au restaurant est pour Paul la plus

⁷⁷ Que Paul ne soit pas en mesure de "tirer les leçons " de la mort de son père prouve qu'il n'a pas accompli le travail du deuil et que sans doute, si l'on remonte plus loin, le conflit œdipien n'a pas été correctement résolu. En effaçant ainsi de sa vie présente la mort du père, Paul peut involontairement avouer une lointaine culpabilité qu'il continuerait à écarter sur le mode du refoulement comme dans sa vie infantile.

plaisante des cérémonies ; il s'y sent exister comme à nul autre instant. Quant au cercle de jeux, c'est un endroit où Paul est convaincu qu'un jour il "gagnera". Le gain d'argent aura valeur de réalisation de soi-même. Ce rôle révélé de l'argent n'est pas une péripétie du roman ; Roth y revient, plus essentiellement, au moment où il fait traverser à Paul une crise grave et franchir un tournant de son existence.

3.4. L'argent, fondateur ou substitut d'identité ?

Ayant atteint l'âge de trente ans, Paul cherche à prendre femme. Il fait la connaissance de Irmgard Enders, fille d'un riche chimiste, et éprouve alors la nécessité d'une position sociale éminente. Son seul recours est de s'adresser à Brandeis dont la position dans les milieux berlinois de la banque et de l'immobilier ne fait que s'améliorer. Paul "s'abaisse" à lui demander de l'aider. Le sentiment d'humiliation qui s'empare alors de lui l'amène à prendre conscience (pour quelques heures seulement, précise Roth) du pouvoir de l'argent et du rôle qu'il a joué dans la constitution de sa personnalité : *"Pendant quelques brèves heures il comprit clairement que ses espérances, ses aptitudes extraordinaires, son charme, son assurance, que tout cela était la conséquence de sa sécurité matérielle, les fruits de la richesse comme les plantes dans le jardin de la maison paternelle."*⁷⁸ Cet argent que lui fournissait son père et au milieu duquel il a grandi, c'est à lui qu'il doit tout ce qu'il est, mais lorsque l'argent lui fait défaut, Paul n'existe plus, il perd toute consistance,

⁷⁸ "Für einige kurze Stunden wurde ihm klar, daß seine Hoffnungen, seine außergewöhnliche Begabung, sein Charme, seine Sicherheit, daß sie alle Folgen seiner materiellen Geborgenheit waren, Früchte des Reichtums, wie die Pflanzen im Garten seines väterlichen Hauses." p.724.

n'a plus de repères, il erre, il se démantèle, à nouveau l'idée de la mort se présente comme après l'accident avec le cosaque, et c'est le signal d'un état grave de déperdition identitaire.

Quelle fonction l'argent a-t-il rempli dans la jeunesse de Paul ? Roth nous dit que son personnage fait partie de ces gens pour lesquels il est plus facile de demander de l'amour ou de l'amitié que de l'argent. Plus exactement, il emploie les termes suivants : Paul n'a pas la sensation de "compromettre son honneur" (*sich nichts vergeben*) lorsqu'il quémande de l'amour alors qu'il subit une "perte de dignité" (*Verlust an Würde*) lorsqu'il cherche à obtenir un soutien matériel. Dignité, honneur, sans doute au même titre que l'orgueil et la hauteur comme on l'a vu précédemment sont des termes qui recouvrent l'ensemble des conditions nécessaires pour "être" ; si elles ne sont pas remplies, c'est le non-être ; si on leur porte atteinte, il y a défaillance de l'être, blessure du moi, rupture d'identité. On peut donc partir du postulat suivant : l'argent est constitutif de l'identité de Paul, à un niveau que Roth nous précise sans déguisement : *"Parmi les valeurs qu'ils ont classifiées dans leur toute première jeunesse, l'argent conserve un rang plus élevé que le cœur et la vie"* ⁷⁹. Est-ce aller trop loin que de prétendre que l'argent a pris une place prépondérante dans le moi de Paul, qu'il a annexé des territoires qui ne lui appartenaient pas à l'origine, et qu'il fut pour l'enfant un substitut de l'amour parental ? Toute demande d'argent le fait régresser à l'état de dépendance d'un père tout-puissant et le place dans une situation critique où à un manque préalable (d'argent) vient se surajouter l'effet aggravant de la demande. Demander une aide matérielle ne provoque pas simplement chez Paul Bernheim le sentiment "normal" de gêne et d'humiliation, mais déclenche une série d'affects qui laissent penser que l'argent a été investi par lui depuis

⁷⁹ "Unter den Werten, die sie ein für allemal in ihrer frühen Jugend klassifiziert haben, bewahrt das Geld einen höheren Rang als das Herz und das Leben." *Ibd.*

toujours de valeurs qui dépassent sa simple signification matérielle. L'argent lui a peut-être été donné à la place de l'amour, il a remplacé ce ferment fondateur d'identité qui permet à l'enfant de voler avec assurance de ses propres ailes. Si l'identité de Paul est aléatoire, si variable et soumise à fluctuations, c'est parce qu'elle repose sur une base mauvaise ; encore une fois se vérifie l'hypothèse que Paul a construit un faux self qui lui interdit d'avoir une personnalité complètement aboutie.

3.5. Quelques exemples de mécanismes de défense du moi.

Dans la suite du récit, Roth rend compte, en suivant fidèlement le schéma mis au point dans la description du traumatisme, des différentes phases psychiques traversées par Paul pour se reconstituer.

Dans ce cadre, l'auteur présente la tentation du suicide comme une modalité de défense du moi qui cherche à se prémunir contre le sentiment d'abandon ou même celui de culpabilité. Déjà enfant, nous dit-il, Paul jouait avec l'idée de mourir ; il mettait sa mort en scène *"par vanité et dans l'espoir que sa fin déclencherait à la maison, dans la ville et dans le monde peut-être un tumulte général"*⁸⁰. Vouloir mourir a toujours été pour Paul l'expression d'une demande d'amour, du besoin que le regard des autres se pose sur lui pour le faire exister. Que Roth évoque cet épisode-là juste après celui de la demande d'argent n'est sans doute pas un hasard. La demande d'argent est sûrement une demande d'amour déguisée ; elle s'adresse à Brandeis, et Brandeis, comme on le verra, présente maintes caractéristiques de la figure paternelle. Les deux valeurs,

⁸⁰ "aus Eitelkeit und in der Hoffnung, daß sein Ende einen allgemeinen Aufruhr zu Hause, in der Stadt und in der Welt vielleicht verursachen würde." p.724.

amour et argent, se confondent chez Paul. Ainsi, il n'épouse pas une femme en la personne d'Irmgard Enders, mais une fortune.

En s'imaginant qu'il meurt, donc, Paul prépare le terrain pour entreprendre une lente reconstitution de lui-même. D'où sa déconvenue lorsqu'il trouve, prématurément, la réponse de Brandeis dans sa boîte aux lettres. Le sauvetage arrive trop vite pour lui, il n'a pas assez goûté aux bienfaits de sa mort imaginée.⁸¹ Il faut ici remarquer la lucidité de Roth quand il procède à cette mise en scène de la mort. Il la présente comme une stratégie de "l'imagination" qui crée artificiellement des états de "crise" afin que le sujet ait la sensation d' "expier" une existence trop dénuée de véritables malheurs⁸². Roth appréhende ainsi un processus que les psychanalystes observent régulièrement chez leurs patients : le sentiment d'une culpabilité, quelle que soit sa nature, engendre la production par le moi d'un affect (par exemple : la volonté de mourir) destiné à alléger le poids de la faute, réelle ou fantasmée. Et le sujet attribue au "destin" la survenue de cette crise, alors que c'est lui-même qui l'organise dans sa volonté d'autopunition.⁸³

La pensée de la mort, note Roth, ne va jamais plus loin qu'une mise en scène fantasmatique dont la fonction est de permettre à Paul de retrouver une image acceptable de soi. Le poste de directeur que lui offre Brandeis est une situation qui signifie pour Paul l'inéluctable réinstauration d'un statut de dépendance et donc l'impossibilité d'accéder à une véritable identité. Au début, il n'est pas dupe : *"Il a besoin de moi,*

⁸¹ "Dieser Brief machte der Krise ein zu schnelles Ende." p.725.

⁸² "Es ist, als zwänge sie irgendeine Gerechtigkeit, für das sorglose Leben (...) zu büßen ; als bescherte auch ihnen das Schicksal ihre "Krisen", damit sie wenigstens eine Not kennenlernen, die sich in ihrer Phantasie zuträgt." p.725.

⁸³ Cf. Nicole Berry : "La croyance en un destin qui serait dévolu à chacun est une projection sur le monde extérieur ou sur une puissance extérieure, qui peut être un dieu vengeur, d'un besoin interne d'autopunition." SI p.126.

déduisit Paul, parce qu'il compte ainsi se mettre en relation avec Enders. Il n'a aucune estime pour moi et mes capacités qu'il qualifie de précieuses dans sa lettre. Je dois être son instrument, tout simplement. Je ne veux pas !⁸⁴. Cette exclamation volontaire pourrait être l'expression d'une rébellion et le premier pas vers la conquête d'une personnalité autonome. Mais la rebuffade est de courte durée ; l'état de dépendance, s'il a dans un premier temps une action destructrice sur le moi, est ensuite accepté et intégré comme base de la reconstruction d'un nouveau moi ; c'est ainsi que les choses se passent chez Paul : après un éclair de lucidité, il retombe sous l'emprise mystérieuse du message de Brandeis et va se reconstituer, faussement mais sûrement, en chassant du champ de sa conscience le souvenir de son "indignité". Ainsi Roth décrit les divers lieux et stades où se réalise l'oubli réparateur : Paul se rend dans le hall d'un grand hôtel, car "*c'est le seul endroit où l'on puisse être malheureux avec dignité*"⁸⁵-- en d'autres termes : c'est en se replongeant dans un contexte de luxe matériel que Paul se sent "revenir à lui-même", retrouver une dignité donc une identité. Lorsqu'il commande un whisky-soda, "*la boisson de l'assurance, de l'art de vivre de l'homme du monde, du dynamisme anglo-saxon*"⁸⁶, Paul recouvre sa superbe et croit reconnaître dans le hall de l'hôtel où transitent des voyageurs affairés et fortunés "*sa patrie légitime*"("*seine legitime Heimat*"). C'est dans une atmosphère similaire, au milieu des billets de banque de la maison parentale, que Paul est devenu ce qu'il est le plus sûrement. Mais pour retrouver ce moi

⁸⁴ "Er braucht mich, kombinierte Paul, weil er mit einer Beziehung zu Enders rechnet. Er hält nichts von mir und meiner Kraft, die er im Brief eine wertvolle nennt. Ich soll sein Instrument sein, ganz einfach. Ich will nicht." p.726.

⁸⁵ "der einzige Ort, an dem man mit Würde unglücklich sein konnte." p.726.

⁸⁶ "das Getränk der Sicherheit, weltmännischer Lebenskunst, angelsächsischer Tatkraft" p.727.

d'origine, illusoire certes mais existant, il faut l'oubli qui garantit le renversement dans leur contraire des dispositions antérieures. Il n'y a pas une demi-heure qu'il se préparait encore au suicide, et maintenant il déborde d'autosatisfaction, il a le sentiment d'avoir remporté une victoire. Tentation de la mort, immersion dans une donnée-clé caractéristique de la maison natale, oubli-refoulement, renversement dans le contraire, tels sont les dispositifs mis en place par le moi pour subsister.

3.6. La maison natale.

Tout au long du roman, Roth évoque la maison Bernheim, son architecture, sa composition, sa signification symbolique et le rôle qu'elle joue dans la vie de Paul. Le roman débute par une description minutieuse de la transformation radicale qu'a fait subir Monsieur Bernheim à la demeure héritée de son père. Un important apport d'argent lui a permis de la rénover complètement : il a modifié son caractère, bouleversé ses plans et son apparence, anéanti la luxuriance du parc. Il en a fait une maison à son image, froide, hautaine, richement parée au goût du jour. Le feuillage des arbres généreux n'ombrage plus la rue et les bancs adossés au mur d'enceinte, mais un grillage crénelé enclot la propriété, ne laissant apercevoir que la morne ordonnance des massifs trop réguliers et des pelouses artificielles. Plus de bancs, plus de présence humaine ; la simple vision de cette "infatigable magnificence" ("rastlose Pracht" p.612) épuise le spectateur.

Il n'est sans doute pas sans importance qu'un roman qui, pour une large part, détaille les failles dans l'identité de son personnage commence ainsi par un exposé des transformations profondes infligées à la maison natale.

Nicole Berry a montré la fonction remplie par la maison des premières années dans la formation du sentiment d'identité.⁸⁷ La perception d'un lieu familier dans lequel a débuté et s'est poursuivie son histoire concourt à fournir à un individu les fondements d'un sentiment d'identité. Le retour régulier sur les lieux de son enfance et dans la **maison** même du début de son existence permet une mise à l'épreuve et un renforcement de ce sentiment.

*"Le lieu qui a jadis joué un rôle de support narcissique (...) est reconnu et le moi y reconnaît ses frontières. Le retour à la maison natale est un mouvement d'identification à soi-même."*⁸⁸

Pour Paul Bernheim, la transformation de sa maison coïncide avec la formation de ce qui lui tiendra lieu d'identité sa vie durant : *"La rapide métamorphose de la maison bourgeoise en une demeure affichant sa richesse et ses aspirations féodales augmenta son ambition naturelle... Il imita l'arrogance de son père."*⁸⁹ Le fameux "Hochmut" dont on a vu comment il entrait dans la composition de la "fausse identité" de Paul, c'est à ce moment-là, donc par le biais d'une identification à la maison paternelle, qu'il se constitue véritablement : cette maison incarne ici l'idéal du père qui n'a d'autre moyen pour s'affirmer aux yeux de son fils que l'argent qu'il lui dispense à la place de tout.

C'est dans cette maison-là que Paul est devenu ce qu'il est. C'est là aussi qu'il fait retour lorsqu'il sent son être se disloquer. Ce qu'il va y

⁸⁷ SI. p. 168 à 181. Et : "La maison passée présente" . In Nouvelle revue de psychanalyse, n°26, Gallimard 1982.

⁸⁸ N.Berry cite l'exemple de Werther qui, après avoir quitté Charlotte retourne "aux lieux qui l'ont vu naître" ; Goethe écrit : *"Je franchis la porte de la ville et me retrouvai tout entier."* SI p.170.

⁸⁹ "Die rapide Verwandlung des gutbürgerlichen Hauses in ein reiches mit feudalen Aspirationen erhöhte seinen natürlichen Ehrgeiz. (...) Er ahmte den Hochmut seines Vaters nach." p.614.

rechercher, c'est une réassurance de lui-même d'une part dans la réappropriation du "Hochmut" incarné par le père, d'autre part dans la restauration illusoire d'un sentiment d'omnipotence conféré par la mère.

Ainsi, au retour du front, après avoir été blessé et malade, Paul rentre à la maison. Sa mère y vit en compagnie de son frère Theodor dans une atmosphère placée tout entière sous le signe de la restriction. L'heure n'est plus au faste et au mode de vie dispendieux de l'époque du père, l'argent n'est plus là et Paul n'y retrouve pas ce dont il a besoin. Pour la première fois, il éprouve du chagrin à la pensée de son père mort : *"Pour la première fois la mort de son père le rendit triste. Le père avait été la seule force et la seule chaleur de cette famille."*⁹⁰ Force et chaleur, en d'autres termes : Pouvoir, argent, sécurité et assurance de soi-même. Etrangement, cette constatation est immédiatement précédée par une réflexion que Paul se fait en regardant un portrait de son père ; il ne parvient pas à se souvenir de son visage et a la sensation que ce visage n'a jamais existé. (p.653 : "Es hatte nie gelebt"). C'est comme s'il n'avait jamais réellement vu son père et que la présence de celui-ci ne s'était jamais manifestée autrement que par les dons matériels prodigués à son fils. La tristesse subite et inattendue que Paul ressent au cours de l'épisode en question est due à l'effondrement du cocon luxueux et non à la disparition du père qu'il n'a en vérité jamais connu. Cette tristesse semble être l'événement qui déclenche immédiatement la décision de Paul de quitter la maison (p.654). Cependant, la phrase qui suit directement cette décision semble indiquer qu'il faut attribuer une autre origine à la volonté de partir ressentie par Paul : *"Aussi longtemps que sa mère vivrait, aucun changement n'était à attendre. Jamais par exemple elle ne ferait partir*

⁹⁰ "Er war zum erstenmal über den Tod seines Vaters traurig. Der Vater war die einzige Kraft und Wärme dieser Familie gewesen." p.654.

Theodor. C'était Paul lui-même qui s'en irait."⁹¹ Madame Bernheim a laissé son second fils occuper les lieux réservés à Paul. Paul ne retrouve donc pas à son retour sa position autrefois bien établie de fils préféré. S'il part, c'est parce que rien n'est plus comme avant.

Dans un passage de la fin du roman, Roth précise encore la signification qu'il attribue implicitement au retour à la maison natale. Après avoir été visité par ces visions d'angoisse où le fantôme du cosaque se démultiplie et annihile sa notion de lui-même, Paul n'envisage qu'un remède à son état : retourner chez sa mère (p.729 : "er wollte zur Mutter"). Lorsqu'il arrive, aux premières heures de l'aube, il découvre sa mère dans la cuisine et sa première pensée est un souvenir : autrefois, elle était encore dans son lit à cette heure et elle se tenait comme une reine sous le baldaquin bleu pâle. Et Roth écrit : "*Le souvenir de ces heures matinales lui brisa le cœur comme le souvenir d'un bonheur perdu.*"⁹² Sa mère est le fantôme d'elle-même et la cuisine est le lieu où s'illustre et se concentre la décrépitude de la maison familiale. La cuisine est "la source du chagrin"("die Quelle des Kummers"), Paul en a alors la révélation. Ce lieu de la maison, jamais il n'avait su qu'il existait. Le bonheur, la puissance, la royauté de la mère avaient eu autrefois un tout autre cadre.⁹³

⁹¹ "Solange seine Mutter lebte, war keine Änderung zu erwarten. Nie würde sie etwa Theodor gehen lassen. Paul selbst wollte wegfahren." p.654.

⁹² "Die Erinnerung an diese Morgenstunden war herzbrechend wie die an ein verlorenes Glück". p.729.

⁹³ A ce propos, Helmut Famiira-Parcsetich note dans ses remarques sur *Rechts und Links* (in : *Die Erzählsituation in den Romanen Joseph Roths*, Bern und Frankfurt, 1971) une invraisemblance qu'il attribue à une négligence de l'auteur : lorsque Theodor revient d'exil, il n'y a plus, dans la maison aux pièces innombrables des Bernheim, que deux chambres à coucher. Certes, la chose peut paraître étrange mais correspond parfaitement à l'objectif de Roth : montrer que la maison a subi un "rétrécissement", qu'il ne reste rien de l'abondance d'antan et que, en quelque sorte, elle n'est plus la maison natale. Un pèlerinage sur les lieux ne peut donc apporter à Paul la réappropriation de lui-même qu'il en espérait.

Cette maison démantelée ne peut lui offrir que le reflet de sa propre déchéance : il n'est plus le prince tout-puissant de sa mère ni le fils gâté de son père. Le retour à la maison natale ne lui permettra plus de rassembler les fragments épars de lui-même.

Ce thème de l'impossible retour à la maison du passé est une constante dans l'oeuvre de Roth. La maison est à la fois le lieu de l'enfance et de l'intégrité du moi, le foyer maternel aussi bien que paternel. Cette triple nature apparaît dans *Rechts und Links* lorsqu'est décrit le retour de Theodor de son exil hongrois. Sa mère inspecte son corps amaigri et s'attend à découvrir une partie manquante ou déchirée comme l'est la manche de sa chemise. Pour elle, seul l'éloignement de la maison ("die Abwesenheit von zu Hause" p.734) pourrait expliquer un tel amoindrissement corporel. En s'empressant de recoudre la manche⁹⁴, elle redonne à Theodor le corps entier et intact qui fut celui de l'enfant qu'elle mit au monde. La maison natale ordonnée et protégée par la mère est le lieu où de tout temps fut préservée l'intégrité physique et mentale de l'enfant. L'heure du retour du fils, si mal-aimé soit-il, est pour la mère une résurrection de l'instant où il naquit d'elle. (p.733 : "*Die Stunde seiner Rückkehr klang sachte an die seiner Geburt an.*") Le retour à la maison natale est retour à la mère, retour au lieu protégé de l'enfance, c'est aussi les retrouvailles avec un "foyer paternel" (p.732 : "*die Gedanken an ein väterliches Heim*") et une ville natale dont les bruits, les rues familières remuent un magma de souvenirs poignants auxquels ne résistent pas les

⁹⁴ Cette représentation de la mère est constante chez Roth. Ce passage rappelle presque mot pour mot le récit que Roth fait à ses proches de son propre retour de détention en Russie. Ce récit mêle étroitement fiction et réalité. Il en ressort cette image obsédante de la mère transportée par le retour du fils. L'autre image obsédante est celle de la mère qui *recoud la chemise*. On la retrouve dans le récit que Roth fait de la nuit précédant la mort de sa mère. Celle-ci, bien que tout juste opérée, se serait relevée pour lui raccommoder sa chemise puis serait morte peu de temps après. Cf. Bro 70.

événements vécus au dehors. C'est la voix de Roth en personne que l'on entend lorsqu'il est dit que "les idéaux, les idéologies, les passions" s'éclipsent quand la ville natale déferle avec son flot de "souvenirs privés"(p.732). C'est comme si le clinquant de l'existence se craquelait pour en laisser voir le noyau dur. Gustav, le compagnon de Theodor, qualifié par Roth de "der Gesündere", s'abandonne sans résistance aux bras tendus de sa ville natale. Theodor, lui, refuse de se défaire des oripeaux de sa personne publique. Pour Roth, il est donc malade, peut-être parce qu'il en est arrivé à ne plus jamais laisser réaffluer le fond de lui-même.

Chapitre 4.

Le personnage de Nikolai Brandeis : "un et multiple à la fois."

4-1. Similitudes et différences entre Brandeis et Paul Bernheim.

Peu après avoir introduit le personnage de Brandeis, Roth imagine une scène étrange dans un lieu non moins inhabituel où les deux figures principales de son roman se rencontrent et découvrent confusément ce qui les réunit.

Une nuit, Paul est arrêté par la police au salon de jeu où il se rend régulièrement. N'ayant sur lui " *aucun papier qui puisse prouver son identité* " ("*keine Papiere, die seine Identität bescheinigen konnten*" p.677), il est embarqué au commissariat. Alors qu'il contemple une série de photographies de " cadavres inconnus ", il est abordé par Brandeis. Celui-ci est venu chercher un visa pour la Lettonie. Brandeis dit avoir l'habitude lui aussi de regarder ces portraits de cadavres inconnus et en retirer une sensation de renouveau intérieur : cela le "console", lui redonne "courage" ("Mut"), il se sent "réconforté" ("erfrischt" p.678). Les mots utilisés ici sont les mêmes que pour Paul lorsqu'il s'immerge dans l'atmosphère de la salle de jeux, c'est-à-dire là où s'affirme la présence de l'argent, élément constituant de son identité (cf p.676 : *Lebensmut-Herzerfrischend*). D'ailleurs, Brandeis le concède explicitement : de ces pauvres bougres, morts sans laisser d'adresses et que personne ne pleure,

il ne se distingue pas beaucoup ⁹⁵. Les regardant, il se reconnaît lui-même et reprend contact avec une sorte de noyau de son être. Comme eux, il chancèle au long des routes du monde avec la mort à ses trousses. Personne ne le recherche ni ne l'attend, il est sans frontières, sans attaches ni références.

Au commissariat, Brandeis et Paul se retrouvent sans papier officiel, littéralement *sans identité*. Ils se rencontrent dans ce lieu de perdition parce que les unit un même état de vague identitaire ; l'un et l'autre ne sont pas assurés de ce qu'ils sont, ils fuient quelque chose et ne trouvent pas ce qu'ils cherchent. Mais Brandeis se différencie de Paul, fondamentalement, parce que chez lui le "vague identitaire" est le résultat d'un choix volontaire d'existence. Cette absence d'identité est provisoire et correspond chez lui à un état actif de disponibilité dans lequel peut venir le visiter un nouvel être. Comme il le dira lui-même à Paul, il y a une force puissante chez Brandeis là où l'on ne trouve chez Paul que faiblesse et vacuité passive : *" Vous étiez un faible...Il n'est pas besoin d'être fort pour conquérir quelque chose. Tout est vermoulu et se livre à vous. Mais partir, partir, c'est de cela qu'il s'agit."*⁹⁶. Partir, pour Brandeis, c'est tout laisser tomber : une habitation, une situation, une réputation...en un mot : soi-même. Partir éternellement pour devenir éternellement l'autre qu'il est aussi, telle est sa devise.

⁹⁵ Cf. p.678 "Wenn Sie mich begleiten", sagte Brandeis, "werden Sie sehen, wie wenig ich mich von jenen Toten dort unterscheide."

⁹⁶ "Sie waren ein Schwächling... es gehört keine Stärke dazu, etwas zu erobern. Alles ist morsch und ergibt sich Ihnen. Aber verlassen, verlassen, darauf kommt es an." p.770.

4.2. Naissance d'une philosophie de l'existence.

De même que Paul, Brandeis a vécu un jour un événement à la fois traumatique et fondateur. A la différence de Paul, cependant, qui n'a pas su en tirer les véritables enseignements, Brandeis, lui, saisit l'opportunité de maîtriser le déroulement de sa vie.

Après la révolution russe, Brandeis est soldat dans les rangs bolcheviques et chargé de faire appliquer le nouvel ordre social dans sa région d'origine. Le prêtre de son village est arrêté et condamné à mort. C'est Brandeis lui-même qui donne l'ordre de faire feu lors de l'exécution. Le prêtre s'effondre devant le petit mur où jadis Brandeis enfant joua si souvent. En cette minute, Brandeis voit s'accomplir en lui une métamorphose radicale (p.689 : "*in dieser Minute verwandelte sich Brandeis*"). Il se prosterne devant le cadavre, ordonne qu'on l'enterre et annonce au commissaire politique qu'il se voit contraint de quitter l'Armée Rouge.

Roth décrit ensuite l'état de "folie" dans lequel sombre temporairement Brandeis. Il a la vision du bout du monde et ressent l'impérieux besoin d'en éprouver véritablement l'existence. Il enfourche un cheval et galope vers le Sud. Il atteint Constantinople et recouvre la raison.

Ainsi Roth fait accomplir à Brandeis et à Paul Bernheim (et à bien d'autres de ses héros) un itinéraire similaire : l'épisode violent provoque chez l'un comme chez l'autre un mouvement d'éloignement du monde, une volonté d'atteindre une frontière de la terre comme s'ils cherchaient à reproduire à l'extérieur d'eux-mêmes un processus interne : c'est une frontière de leur être qui leur est devenue sensible en ces instants, le fond

d'eux-mêmes à partir duquel il est loisible de s'acheminer vers la construction de sa véritable identité.

D'autre part, la cavalcade jusqu'aux confins du monde est symbole de rupture et de prise de liberté ; en faisant mourir le prêtre, Brandeis a rompu définitivement avec son enfance, avec son pays natal et la personne qu'il a été jusqu'à présent. En s'arrachant de son village d'origine, en chevauchant jusqu'à ce qu'il imagine être le bord extrême du globe terrestre (Constantinople !), il concrétise la conquête de son indépendance⁹⁷. Le résultat est une renaissance : *" C'était un tout nouveau Nikolai Brandeis "* (p.689 *" es war ein ganz neuer Nikolai Brandeis "*). En même temps que cette renaissance s'élabore en Brandeis la prise de conscience qu'il a en lui de multiples potentialités d'existence et que ce peut être le contenu d'une vie que de s'attacher à en réaliser le plus possible. Cette idée d'une multiplicité d'identités présentes dans un seul individu, Roth la formule au centre exact de son roman. Brandeis se souvient d'un des fous de son village natal qui demandait à tout le monde : *" Combien es-tu ? Es-tu un seul ? "* et Brandeis répond, après avoir vécu l'épisode qui fait de lui un nouvel homme : *" Non, on n'est pas un seul. On est dix, vingt, cent. Plus la vie donne d'occasions, plus nombreux sont les êtres qu'elle tire de nous-mêmes. Il y en a qui meurent parce qu'ils n'ont rien vécu et n'ont été qu'un et un seul individu leur vie durant "*⁹⁸.

Ici se trouve posée une problématique dont Roth a voulu faire le point central du roman : tous ses personnages se trouvent dans ce roman

⁹⁷ Cf. note 67.

⁹⁸ " *"Wieviel bist du ? Bist du einer ?"* Nein, man war nicht *einer*. Man war zehn, zwanzig, hundert. Je mehr Gelegenheiten das Leben gab, desto mehr Wesen entlockte es uns.

Mancher starb, weil er nichts erlebt hatte, und war sein ganzes Leben nur *einer* gewesen." p.687.

plus ou moins confrontés à la pluralité de leur moi. La différence se fait parmi eux entre ceux qui assument cette pluralité et vivent en quelque sorte plusieurs vies, et ceux pour lesquels elle représente un éparpillement, la preuve d'une instabilité foncière. Chez ceux-ci, comme Paul Bernheim, le noyau du moi n'est pas suffisamment assuré et les diverses identités sont la traduction d'une recherche de la vérité de soi. Ce n'est pas le cas pour Brandeis : sa vie est faite d'une succession de moments étrangers les uns aux autres : un épisode violent agit comme point de rupture absolue et non comme un détonateur qui peut déclencher une évolution de soi-même. " *Depuis cette transformation qu'il avait lui-même vécue, Brandeis avait coutume de dire que les hommes n'évoluent pas mais changent d'être*"⁹⁹.

A priori, une telle conception de la personne humaine nie l'existence de "caractères"¹⁰⁰ et envisage l'existence comme une succession hasardeuse d'identités multiples. On pourrait croire que nulle volonté n'est à l'œuvre et que le sujet se laisse porter par une sorte de destin et se fixe provisoirement sur des "êtres" que le hasard lui présente. Ainsi Brandeis pourrait apparaître comme un personnage pris dans une errance sans but, ballotté par les circonstances extérieures, sans force intérieure, et qui, comme le dit D. Bronsen, "souffre d'une fatigue de l'existence"¹⁰¹. On pourrait partager l'impression de Helmut Famera-Parcsetich lorsqu'il estime que Brandeis " agit de façon inconséquente et irrationnelle"¹⁰².

⁹⁹ "Seit jener Veränderung, die er selbst erlebt hatte, pflegte Brandeis zu sagen, daß die Menschen sich nicht entwickeln, sondern ihr Wesen wechseln." p.687.

¹⁰⁰ En ce sens-là, Brandeis correspond au type de personnage que Roth disait vouloir peindre dans son roman. (Cf. Selbstverriß : "Mein Roman leugnet ganz unmittelbar die Existenz von Charakteren".)

¹⁰¹ Bro 321 "...Brandeis am Ende an Lebensmüdigkeit krankt und nicht weiter kann".

¹⁰² Cf. op.cit. note 94.

Le texte de Roth paraît accréditer ces diverses interprétations. En effet lorsque Brandeis dit à Paul l'élan impérieux qui le force à abandonner une position conquise, il ne parle pas de volonté intérieure ou de principe supérieur lui dictant ses actes ; il ne sait dire que "es" : "*cela m'emporte loin d'ici. De la même façon que cela m'a un jour amené ici. Cela m'emporte et il me faut suivre*"¹⁰³.

A travers ces paroles, Brandeis apparaît bien comme mû par une force incontrôlable, comme agi plutôt qu'acteur. Cette idée est confirmée par les pensées prêtées à Brandeis après sa tentative d'expliquer sa "philosophie" à son Premier Secrétaire : "*Il ne m'a pas compris, pensa Brandeis. Je ne lui ai pas non plus tout dit. Je pourrais parler des jours entiers et le plus important ne serait pas dit. Des forces étrangères me subjuguent. Depuis que ... Il ne poursuit pas sa pensée. Il arrivait souvent à cette frontière. Alors commençait un empire, vaste, démesuré, inconnu, inaccessible à toute pensée, à toute représentation. C'était la frontière du monde jusqu'à laquelle Brandeis avait un jour chevauché.*"¹⁰⁴ Chaque fois que Brandeis tente d'expliquer ses actes à quelqu'un, il compose un discours lacunaire, défectueux. Les mots compréhensibles par les autres ne sont pas ceux qui lui conviennent ; on le croit "fatigué" mais sa fatigue vient de l'absence apparente d'objectif et d'ambition au sens où l'entend le commun des mortels. Brandeis échappe à toute définition. (Roth souligne du reste plus d'une fois son "*inquiétante étrangeté*").

¹⁰³ "Es treibt mich fort von hier. So wie es mich einst hierhergetrieben hat. Es treibt mich fort und ich folge." ("cela" est souligné par nous). p.770.

¹⁰⁴ "Er hat mich nicht verstanden, dachte Brandeis. Ich habe ihm auch nicht alles gesagt. Ich könnte ganze Tage sprechen, und es wäre das Wichtigste nicht gesagt. Fremde Kräfte überwältigen mich. Seitdem--
Er dachte nicht weiter. Er kam oft bis zu dieser Grenze. Dann begann ein Reich, weit, unübersichtlich, unbekannt, keinem Gedanken erreichbar und keiner Vorstellung. Es war wie die Grenze der Welt, der Brandeis einmal entgegengewandert war." p.744.

Les mobiles réels qui sous-tendent son comportement, Brandeis les formule avec lucidité lorsqu'il est seul et que Roth le fait raisonner sur sa vie sans qu'il doive se faire comprendre par un tiers. Roth lui donne alors la parole directement et pour la première fois depuis la disparition du "je" du narrateur, réapparaît dans le texte un "je" à caractère sans doute plus autobiographique que le premier. Dans ces moments-là, Roth donne à Brandeis une véritable cohérence intérieure, chacun de ses actes n'est pas le fruit du hasard mais celui d'une réflexion mûrie. Tout son système de pensée est indissociable de la nature de son être : Brandeis est délivré de toute attache, il est sans feu ni lieu (p. 744 : "*Er brauchte nur ein Dach über dem Haupt* ") sans idéologie particulière, sans patrie, sans possessions qui l'alourdiraient (p.745 : "*ein enteigneter* "). Sa devise est la suivante : "*Ne tenir à rien et ne pas être soi-même tenu*"¹⁰⁵. Dès que menace l'instauration d'une attache, d'un enracinement, d'un alourdissement, se profile le spectre de la dépendance et Brandeis sait qu'il lui faut partir. Il réalise alors l'essence de son être : celle d'être sans identité définitive et de désirer par dessus tout la liberté. Le roman se termine sur un nouveau départ : Brandeis abandonne ses richesses. Il est faux de dire qu'il ne sait pas où il va : "*Je partirai : où ? Les ports du monde entier m'attendent*"¹⁰⁶.

105 "Gar nichts festhalten und selbst nicht gehalten werden." p.745. Roth fait là nettement le portrait de lui même.

106 "Ich werde fahren : wohin ? Die Häfen der ganzen Welt warten auf mich." On verra par la suite combien la symbolique du port est significative dans l'oeuvre de Roth. p.771.

4.3. Fonction littéraire du personnage de Brandeis.

En regard de la faiblesse de Paul et de son inaptitude à réaliser l'essence de son être, Roth campe le personnage de Brandeis qui apparaît alors comme un correctif aux insuffisances du précédent ; il y a chez Brandeis comme chez Paul une instabilité identitaire, mais Roth attribue à Brandeis une cohérence, une détermination qui font défaut à Paul. Brandeis, comme son nom l'indique, réunit en lui des extrêmes -le feu et la glace-, des potentialités très composites qu'il parvient cependant à amalgamer dans une conduite parfaitement maîtrisée de son existence.

Roth présente finalement Brandeis comme un être supérieur qui échappe à toute définition et constitue un modèle de réalisation de soi qui peut de ce fait se heurter à l'incompréhension de ses contemporains. Dès son entrée en scène, Brandeis apparaît sous les traits d'un individu imposant, sûr de lui, qui évolue comme s'il se trouvait "à la tête d'un long cortège". (p.668 : "der an der Spitze eines großen Gefolges einerschreitet.") ; plus loin, il est présenté au milieu de la foule comme incarnant un modèle universel (p. 684-685). Venu de l'Est, il est un véritable "démon" (p.748 : "ein Dämon aus dem Osten"), détenteur d'une science inaccessible aux Européens occidentaux, à proprement parler "inquiétant". (Le mot "unheimlich" est régulièrement employé par Roth à son sujet.)

Mais "l'inquiétante étrangeté" propre à Brandeis ne tient-elle pas, conformément à la définition qu'en donne Freud, au fait que ce personnage représente pour tous ceux qu'il côtoie la possible manifestation d'une partie clivée d'eux-même ? ¹⁰⁷ Pour Paul Bernheim

¹⁰⁷ Freud reprend la définition de Schelling selon laquelle "l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti." : il démontre de façon très scientifique que ce qui nous semble "unheimlich" est en fait quelque chose de très

comme pour Roth, il est ce double qu'on sait obscurément être soi mais qu'on ne reconnaît pas immédiatement comme tel. Brandeis est le juif errant que Roth pressent en lui-même. En lui prêtant une structure mentale très élaborée, c'est à sa propre construction psychique qu'il travaille. Brandeis serait comme l'image de lui-même littérairement organisée avant de l'être réellement. La figure littéraire de Brandeis serait un scénario écrit avant la réalisation du programme, un modèle vers lequel on peut tendre et par lequel on peut se laisser guider dans la réalité. La création de personnages fictifs viserait donc à l'édification de modèles adéquats dont l'écrivain s'inspirerait dans la conduite de son existence.

familier qui ne nous paraît nouveau ou étranger que parce que nous l'avons jadis refoulé. Il est intéressant de penser que Brandeis est la résurgence "étrangement inquiétante" pour Roth d'une composante de lui-même qu'il aurait refoulée. La création littéraire serait alors pour lui le moyen de "dé-cliver" son moi et d'exorciser un double de lui-même auquel il pourrait chercher à s'identifier.

Cf. Freud : *L'inquiétante étrangeté*. In : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard 1985. p.209 à 263.

CONCLUSION

L'analyse du roman *Rechts und Links* a permis de mettre en lumière divers aspects concernant à la fois notre méthode d'investigation et les objectifs que nous poursuivrons au cours des chapitres à venir.

En montrant l'écart qui sépare les déclarations de Roth sur son projet de roman et le roman qu'il écrit effectivement, nous avons voulu définir une façon particulière d'envisager les textes de Roth : ceux-ci ne sont pas vus comme le résultat maîtrisé d'une démarche consciente, mais comme libérant un ample mouvement d'écriture qui dépasse et submerge toute intention préalable. C'est cet espace créé par la liberté de l'écrivain et par le souffle inconscient qui inspire sa main que nous cherchons à distinguer dans ses œuvres car c'est là, nous semble-t-il, que se révèle la vocation que Roth attribue à la création, c'est là qu'il nous est permis de comprendre ce qu'il attend d'elle ou ce qu'elle lui apporte à son insu.

Une telle lecture de l'œuvre repose sur l'idée que la création littéraire -et surtout romanesque- chez Roth trahit sur un mode très particulier la psyché de son créateur : en donnant forme aux personnages de P.Bernheim ou de Brandeis, **Roth ne décalque pas sa propre vie intérieure mais développe les prolongements possibles de ses pulsions.** P.Bernheim est l'incarnation littéraire d'une faiblesse psychique que Roth a constatée à un moment donné en lui-même ; Brandeis concrétise la représentation d'une personnalité cohérente qui harmonise ses contradictions et ses tentations extrêmes, il est la figure rêvée en laquelle Roth résout l'incompatibilité entre ce qu'il est et le monde réel. On voit ici s'illustrer un des modes d'action de la création littéraire : les divers termes d'un état psychique donné sont distribués sur des personnages distincts, ce qui permet de clarifier la situation. On peut d'ores et déjà penser, et il faudra le confirmer à l'aide d'autres exemples,

que Roth confie à l'écriture la mission de mettre de l'ordre dans sa vie. D'autre part, en s'identifiant à Brandeis au moment de l'acte d'écriture, Roth ne s'attend-il pas à ce que sa créature de mots lui donne les clés d'une meilleure conduite de sa vie réelle ? C'est là sans doute une autre des visées secrètes de la création littéraire : obtenir que le sujet réel égale la figure fictive, induire les acquis de l'œuvre dans la vie réelle. La littérature peut-elle réaliser une telle mission ? C'est ce que la suite de ce travail se propose entre autre d'examiner.

Deuxième partie

La notion psychanalytique de roman original.

Chapitre 1

Considérations méthodologiques.

1.1 Légitimation de l'assimilation de l'œuvre littéraire au roman original dans la cure psychanalytique.

L'idée initiale à partir de laquelle se construit cette seconde partie est la suivante : la constitution d'une œuvre romanesque dans le cas de Roth rappelle à maints égards l'élaboration du récit de sa vie et de lui-même à laquelle se livre le patient dans une cure psychanalytique ; ce récit, appelé par N. Berry le "*roman original*", revêt des caractères et remplit des fonctions qui seront définis sur un plan général dans le premier chapitre de la présente partie.

Il est apparu opportun de recourir à la notion de "roman original" pour la raison suivante : la vision d'ensemble de l'œuvre romanesque de Roth et parallèlement la lecture de sa correspondance et de ses notices autobiographiques mènent inmanquablement à la conviction que la création littéraire joue chez lui un rôle éminemment existentiel : à travers ses romans, Roth "*s'écrit*" lui-même et c'est de cette façon qu'il parvient à

"être". Comment pourrait-on étudier ce processus autrement qu'en empruntant à la psychanalyse cette "arme pénétrante"¹ qu'est la notion de roman original ? Comment pourrait-on comprendre mieux ce qui se trame au cœur du mystère de la pratique romanesque de Roth qu'en allant chercher dans ce tout premier exercice du roman les objectifs profonds poursuivis et les stratégies mises en place au cours de l'intense activité auto-fictionnelle qu'il développe ?

Freud lui-même dans son essai sur *"la création littéraire et le rêve éveillé"*² opérait un rapprochement similaire entre l'activité fantasmatique du rêveur diurne et le fonctionnement imaginatif du créateur littéraire. *"Très curieux de savoir où cette singulière personnalité, le créateur littéraire, va prendre sa matière [...] et comment il parvient, par elle, à tellement nous saisir"* (p.33), Freud se met à la recherche d'une activité qui soit apparentée à la création littéraire, et il la trouve chez l'enfant, dans le jeu. L'enfant qui joue, comme le poète qui crée, réorganise le monde réel selon son désir et parvient ainsi à mettre sur pieds un univers fictif qui certes est étayé sur *"des choses palpables et visibles"*, mais qui s'oppose à la réalité. L'adolescent, forcé de cesser de jouer, n'abandonne selon Freud, *"rien d'autre que l'étayage sur des objets réels"* (en vertu du principe précédemment énoncé par Freud selon lequel nous ne renonçons jamais à un plaisir que nous avons connu antérieurement ; *"nous ne faisons que remplacer une chose par une autre ; ce qui paraît être un*

¹ C'est ainsi que Jean Guillaumin qualifie "les mots et les concepts de la psychanalyse" que "les critiques et les chercheurs en littérature (...) ont, dans la dernière décennie, rangés au nombre des outils de leur pratiques de pensée." In Jean Guillaumin et al. : *Corps création. Entre lettres et psychanalyse*. Lyon 1980. p.7.

² Freud : *La création littéraire et le rêve éveillé*. In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, 1985, p.31 à 46. Trad. par M.Bonaparte et E.Marty de l'essai de Freud : *Der Dichter und das Phantasieren*. 1908, paru en 1941 in *Gesammelte Werke*, Tome 7, p.213.

renoncement est en réalité une formation substitutive ou un succédané." p.36). L'adolescent, puis l'adulte conservent ainsi l'esprit du jeu, mais au lieu de jouer à proprement parler, ils s'adonnent à une activité imaginative, ils fantasment, ils "*créent ce qu'on appelle des rêves diurnes*". Le rêve diurne succède au jeu et il a la même fonction que lui : corriger la réalité, la réaménager selon un désir qui est légitime chez l'enfant - devenir grand - mais inavouable chez l'adulte car il trahit son inaptitude à agir dans le monde réel. Le rêveur éveillé pallie les insuffisances d'une réalité non satisfaisante ; il construit la trame d'un monde meilleur, plus conforme à ce qu'il est et où se trouvent accomplis la majeure partie de ses désirs archaïques. Lorsque Freud détaille la distribution dans le temps du travail psychique correspondant au "*Phantasieren*", on ne peut que penser à la structure temporelle du roman original.

Freud distingue trois moments dans l'activité représentative : une impression présente déclenche ou réveille un désir qui renvoie à une expérience du passé - souvent infantile - au cours duquel ce désir était réalisé. Le travail de fantasmatisation ou, si l'on veut, l'activité du rêveur diurne consiste à créer imaginativement une situation future qui verrait s'accomplir, comme il le fut jadis sans doute, le désir en question ; "*passé, présent, avenir donc, comme enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse*" (p.39) dit Freud, et un peu plus loin : "*... le désir utilise une occasion du présent pour ébaucher une image d'avenir d'après le modèle du passé.*" (p.40). Le rêve diurne porte donc en lui le souvenir de son origine, comme le roman original tel que nous l'étudierons plus tard ; or Freud s'attache à démontrer que créateur littéraire et rêveur éveillé sont deux espèces très comparables : l'un place au centre de sa création un héros, sympathique, invulnérable, clairement apparenté, dit Freud, au Moi que fait évoluer le second sur la scène des rêveries diurnes. Le même

processus est au travail dans les deux manifestations : il s'agit de se mettre en scène, (soi-même ou ses dérivés), dans un récit qui diverge des données de la réalité. Notons cependant que Freud ne s'étend pas dans cet essai sur les objectifs poursuivis par le créateur littéraire ou le rêveur éveillé. Il évoque simplement l'origine de la mise en place de tels processus : comme pour la "*fantaisie*" (le rêve diurne, "*die Phantasie*"), l'œuvre littéraire est le résultat du réveil, par une expérience présente, du souvenir d'une expérience de l'enfance au cours de laquelle le désir était exaucé ; dans l'œuvre littéraire, ce désir se trouve à nouveau accompli. Les intuitions - vérifiées - de Freud dans ce domaine nous confortent donc dans notre projet de mettre en parallèle le roman original (qui, on le verra, constitue une version très fidèle du rêve diurne dans sa globalité), et l'œuvre littéraire. Nous allons indiquer à présent de quelle manière nous ferons usage de l'outil psychanalytique.

1.2. Mode d'utilisation de l'outil psychanalytique.

1.2.a. Freud et l'interprétation psychanalytique de l'œuvre littéraire.

L'utilisation de la psychanalyse comme moyen d'interprétation de la littérature ne date pas d'hier, mais l'incursion du discours analytique dans l'espace des lettres ne s'est jamais faite sans que soient soulevées des interrogations essentielles concernant la spécificité de l'un et l'autre domaine. Dans son introduction au recueil d'études consacrées au "*corps*" et à la "*création*"³, J. Guillaumin ne manque pas d'aborder la délicate question de l'interaction ou de la collaboration entre l'interprétation

³ Cf. Op.cit. note 1.

littéraire et la psychanalyse, en l'occurrence sur le thème de la création littéraire. Il montre les inquiétudes nées de part et d'autre quant au risque d'une altération de l'identité de chacune des disciplines, les spécialistes de littérature redoutant de "*céder à la pesanteur scientifique*" et les psychanalystes craignant le danger de sublimation. Mais Guillaumin souligne aussi la présence toujours forte de la littérature derrière la psychanalyse, depuis sa naissance, "*depuis que Freud a nommé Œdipe son complexe organisateur*". Ne révérait-il pas lui-même "*l'instrument à comprendre les âmes sans les déconstruire que constitue la création littéraire, laquelle va promptement, et comme d'instinct, bien que par art, jusqu'à l'inconscient?*"⁴

C'est cependant cette vision-là de la littérature comme voie de connaissance de l'âme humaine qui dérange l'homme de lettres ; c'est cette conception "*instrumentale*" de l'écriture littéraire, inhérente aux projets psychobiographiques ou psychocritiques qui inquiète le créateur, soucieux de ne pas voir ainsi réduite la spécificité de son art. Freud, le premier à avoir appliqué sa science à l'œuvre d'art⁵, n'a pas échappé à ce travers ; comme le souligne Jean Starobinski dans son étude *Psychanalyse et critique littéraire*⁶, la visée première de l'élucidation psychanalytique des

⁴ Lors de son soixante-dixième anniversaire, Freud, qu'un orateur a salué comme le découvreur de l'inconscient, fait la remarque suivante : "les poètes et les philosophes ont découvert l'inconscient avant moi : ce que j'ai découvert, c'est la méthode scientifique qui permet d'étudier l'inconscient."

Cité par Jean Starobinski in *Psychanalyse et critique littéraire* paru dans Preuves, mars 1966.

⁵ C'est en fait Karl Abraham, psychanalyste à Berlin et ami de Freud, qui le premier en 1911 publie une petite monographie où il se livre à l'étude psychanalytique d'un peintre tyrolien de la fin du XIX^{ème} siècle, Giovanni Segantini. Otto Rank lui aussi étudie énergiquement la littérature et fonde en 1912 avec Hanns Sachs *Imago*, une revue dont l'ambition est d'appliquer la psychanalyse aux sciences humaines. Cf. Peter Gay : *Freud, une vie*. Paris : Hachette 1991. P.359.

⁶ In Preuves, 1966.

textes littéraires est de dénouer un symbole, et cette désymbolisation généralisée va par exemple à l'encontre de la volonté d'un créateur comme Goethe, qui recommandait *"de laisser le symbole vivre comme symbole"*. Freud assimile le symbole au symptôme de l'hystérie : comme lui, il est une *"formation de compromis"*, une *"parole oblique"* qui masque le sens primitif du désir. L'activité rationaliste de la psychanalyse consiste à traduire la langue cryptée des symboles dans le langage clair de l'interprétation : *"l'analyse poursuit l'exégèse du sens par delà les apparences provisoires du non-sens, de l'absurdité ou de la merveille"* dit Jean Starobinski.

De quelle manière, précisément, Freud fait-il intervenir la psychanalyse dans sa lecture d'une œuvre littéraire ?

Il faut d'abord souligner la particularité de son itinéraire : la littérature a fourni à la découverte freudienne un arrière-plan fécond ; elle a servi à la fois de repère et de confirmation aux hypothèses de la recherche analytique ; on se souvient du chapitre IV de *L'interprétation des rêves* où Freud traite du *Rêve de la mort des personnes chères* et analyse pour ce faire l'*Edipe* de Sophocle dont il poursuit ensuite la trace dans le personnage d'Hamlet. Du rôle de soutien à l'investigation analytique, la littérature passe presque inévitablement au rôle de domaine d'exploration pour celle-ci. Comme l'écrit J.L. Baudry dans son article intitulé *"Freud et la création littéraire"* : *"Il ne sera donc pas étonnant de rencontrer chez Freud une conception de "l'artiste", du "créateur", du "romancier", du "poète", une conception de "l'œuvre" et de ses processus de "création", de la lecture et du lecteur ..."*⁸. La première

⁷ Jean-Louis Baudry : *Freud et la création littéraire*. In *Tel Quel* 1968 n° 32.

⁸ Cette évolution est stigmatisée par Freud lui-même dans le supplément qu'il rédige en 1912 lors de la seconde édition de son essai sur la *Gradiva* de Jensen. Au cours des cinq années qui séparent cette réédition de la première publication, la recherche

tentative de Freud pour analyser une œuvre littéraire se trouve dans un texte de 1907, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Freud y annonce en premier lieu son intention d'analyser les rêves qui figurent dans le récit, mais, au début de la deuxième partie de son travail, il dit s'être "laissé entraîner à disséquer toute l'histoire et à examiner les processus psychiques des deux personnages principaux".⁹ L'objectif qu'il poursuit n'est jamais nettement exprimé : ce qu'il cherche à faire n'est pas déterminé au départ et semble évoluer et fluctuer au cours de sa réflexion. Tout se passe comme si Freud s'efforçait régulièrement de trouver une justification scientifique à son entreprise alors que sa motivation obéit sans doute au simple désir d'éclaircir et de confirmer les intuitions de l'écrivain au moyen des données acquises et vérifiées de sa science, au simple plaisir de mettre à l'épreuve, sur un texte accessible à tous, la richesse de sa connaissance. C'est un peu ce qui ressort d'une lettre à Jung dans laquelle Freud dit avoir écrit *Le délire et les rêves dans la "Gradiva"* "en des jours ensoleillés ; et il [ce travail] m'a donné tellement de plaisir à moi-même. Il n'apporte rien de neuf, mais je crois qu'il nous permet de nous réjouir de notre richesse"¹⁰.

Cependant, il est indéniable qu'un malaise persiste tout au long de l'étude de Freud quant à la légitimité de son analyse ; il est régulièrement pris de scrupules relatifs à sa manière d'intervenir dans le récit de Jensen ;

psychanalytique a élargi son champ de manœuvres : "Elle ne cherche pas seulement en elles (les créations des écrivains) des confirmations de ses trouvailles concernant des individus névrosés de la vie réelle ; elle demande aussi à savoir à partir de quel matériel d'impressions et de souvenirs l'écrivain a construit son œuvre et par quelles voies, grâce à quels processus, il a fait entrer ce matériel dans l'œuvre littéraire." Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Gallimard 1986. p.247.

⁹ Op.cit.p.181.

¹⁰ Cité par Peter Gay in *Freud, une vie*. p.369

il s'inquiète d'interpréter *"un rêve qui n'a jamais été rêvé"* ; il montre qu'il est conscient d'avoir étudié Norbert Hanold et Zoé Bertgang *"comme s'ils étaient des individus réels et non des créations d'un auteur"* et conclut son étude en s'adressant à lui-même une sorte de mise en garde : *"mais il nous faut nous arrêter ici sans quoi nous oublierions peut-être vraiment que Hanold et Gradiva ne sont que des créatures d'un romancier"*.

Freud semble avoir bien pris la mesure du caractère périlleux de son entreprise ; il a eu conscience que son dessein pouvait paraître douteux et il a sans doute pressenti qu'en toute circonstance, la psychanalyse serait suspectée de *"réduire"* l'essence de l'œuvre littéraire. En ces débuts de l'incursion psychanalytique dans la littérature, l'activité des psychanalystes se déploie dans trois directions différentes : la psychologie des personnages de fiction, celle du public, et celle du créateur. Ainsi par exemple, la critique psychanalytique de l'époque de Freud traite le personnage d'Hamlet dans la tragédie de Shakespeare d'une manière qui peut se résumer ainsi : Hamlet est un objet d'analyse tout à fait approprié car il est manifestement habité par un complexe non résolu ; en lui se reconnaît un large public qui vit dans la tragédie sa propre histoire secrète ; si Shakespeare a créé un tel personnage, ceci prouve que lui-même a vécu l'équivalent du drame œdipien qu'il décrit. La psychanalyse du personnage d'Hamlet permet donc d'élucider les zones obscures de son être, l'emprise qu'il exerce sur les lecteurs et spectateurs depuis des siècles, et enfin la *"pénétration psychique de son créateur"*.¹¹

Les détracteurs de l'esthétique freudienne ont fait valoir les mêmes arguments que ceux auxquels se heurteront plus tard la psychocritique et la psychobiographie : le psychanalyste surestimerait le contenu et négligerait la forme et le style ; obsédé par la découverte du sens caché

¹¹ Cf. Peter Gay, op.cit. p.367.

d'une œuvre, il oublierait que l'artiste se conforme souvent à une tradition ou au code d'expression propre à une forme d'art. Cette accusation de "réductionnisme" est constante : le critique psychanalytique aurait trop systématiquement tendance à tirer de l'œuvre des conclusions hâtives et faciles relatives à son auteur, à appliquer des recettes simplistes qui banaliseraient la portée de la littérature¹².

La tendance au réductionnisme évoqué à l'instant se confirme lorsqu'on examine comment Freud cherche à percer le secret du parcours créateur lui-même : ses résultats vont dans le sens d'une nécessaire désacralisation du métier de "poète". Freud démythifie certes le mythe créateur, mais il est intéressant aussi de noter qu'en même temps il limite la compétence de l'analyse : certes il étudie et définit à quoi correspond chez le poète la pulsion créatrice, mais il laisse inexplicé "le génie des créateurs". C'est ce qu'il écrit dans le début de son étude sur *Dostoïevski et le parricide*¹³ : distinguant quatre aspects de la personnalité de Dostoïevski, le poète, le névrosé, le moraliste et le pécheur, Freud annonce : "Malheureusement, l'analyse doit déposer les armes devant le poète" ; ce qui est par contre de son ressort, Freud le précise ensuite : "De telles recherches [les siennes] montrent quels facteurs lui ont donné l'éveil [à l'écrivain] et quelle sorte de matière première lui a été imposée par le destin". Freud se préoccupe donc du psychisme du créateur, et

¹² Freud prête le flanc à ce genre de critique si l'on en croit une lettre qu'il adressa à Stefan Zweig le 4 septembre 1926 et qui contient le passage suivant : "L'analyse nous permet de supposer que la grande richesse, la richesse apparemment inépuisable des problèmes et des situations que traite l'écrivain peut être réduite à un petit nombre de motifs originaires qui, pour la plupart, émanent du matériel refoulé dans l'enfance, de sorte que ces productions imaginaires correspondent à de nouvelles éditions, remaniées, embellies, sublimées, des fantaisies infantiles." Cité par P.Gay, op.cit. p.367.

¹³ *Dostoïevski et le parricide* (1928) In : *Résultats, idées, problèmes*. PUF 1985.

dans ce domaine il est en mesure de tirer des conclusions. Celles-ci apparaissent de façon nette et abrupte dans *Introduction à la psychanalyse* : l'artiste est un être qui n'a pas su s'accommoder de la réalité, s'est trouvé incapable de l'affronter et a créé un univers fictif, résultat de ses fantasmes et satisfaction compensatrice. L'art est présenté par Freud comme un pis-aller, il permet de remplacer un objet réel impossible à atteindre par un objet illusoire. Jean Starobinski résume ainsi sur un mode plus nuancé ce que Freud assène avec un certain cynisme : *"Sous une forme simplifiée, Freud nous dit ce que d'autres disent avec plus de nuances ; que l'œuvre d'art a souvent une fonction médiatrice entre l'artiste et ses contemporains, qu'elle est une relation indirecte avec autrui, qu'elle a son origine dans une expérience d'échec et qu'elle se développe à l'écart du monde dans l'espace de l'imagination. L'art est peut-être - du moins à partir du romantisme - un essai de réparation d'une relation malheureuse avec les choses et les personnes, une revanche différée"*.

La façon dont Freud *"se mêle"* de la littérature nous fournit d'utiles indications sur la direction à prendre et les écueils à éviter dans une démarche comme la nôtre. Ce qu'il faut retenir avant tout de son travail pionnier, c'est qu'il nous donne, comme le dit J. Starobinski, *"une leçon de technique de l'exégèse"* (art. cit. p.29). Le lecteur se place dans une position comparable à celle du psychanalyste : dans un premier temps, il fait preuve d'une *"mentalité vigilante"* ; il s'abstient d'interpréter et reçoit, dans l'exercice du principe psychanalytique de *"l'attention flottante"*¹, les données qui serviront à l'interprétation. *"L'on verra peu à peu se marquer des thèmes plus insistants ; l'on fera attention à ce qui est tu ; à la qualité de l'intonation, aux rythmes, aux diverses qualités de l'énergie verbale et de son organisation : ainsi commenceront à se dessiner, comme d'elles-mêmes, des structures, des connexions, des "réseaux"*

(Charles Mauron), *toute une présence complexe dont il faudra reconnaître les liens organiques*" (J. Starobinski, p.30).

1.2.b. Psychocritique et psychobiographie.

Cette méthode de lecture à laquelle son initiateur, Ch. Mauron, a donné le nom de psychocritique ¹⁴, favorise une "écoute" du texte qui permet la perception de *"la personnalité inconsciente de l'auteur"* sans qu'on ait jamais recours aux éléments connus de sa biographie. Adoptant la technique analytique des associations libres, Ch. Mauron pratique la *"superposition des textes"* qui est plus qu'une simple comparaison puisqu'elle s'assigne pour but de dégager aussi les contenus inconscients de ces textes. Il tente ensuite de déchiffrer le code à partir duquel le poète a travesti ses fantasmes et donné corps à son œuvre. En cela il s'inspire de la technique inaugurée par Freud dans *L'interprétation des rêves* et dans *Le mot d'esprit*. Ajoutons que la psychocritique est une technique textuelle qui ne s'intéresse pas à l'investigation biographique. Ch. Mauron cherche à décoder une structure fantasmatique cryptée dans l'architecture de l'œuvre, mais l'anamnèse freudienne ne fait pas partie de son ambition.

Or il nous semble particulièrement fécond de prendre aussi en considération ce que la psychanalyse nous enseigne quant aux relations de la vie et de l'œuvre. Écoutons à nouveau J. Starobinski : *"La vie et l'œuvre n'étant plus, l'une à côté de l'autre, des réalités incommensurables, la psychanalyse nous met en présence d'un ensemble signifiant, d'une large mélodie ininterrompue qui est à la fois vie et œuvre, destin et expression, la vie prenant valeur d'expression et l'œuvre prenant valeur de destin. Il*

¹⁴Cf. Victor Smirnoff : *L'œuvre lue* in Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°1, 1970. Et Charles Mauron : *Introduction à la psychocritique*, Corti 1963.

n'est même plus concevable d'expliquer l'œuvre par la vie puisque tout est œuvre et que tout est, en même temps, vie". (Art.cit. p.31)

Considérant la vie et l'œuvre comme des manifestations indissociées d'un individu, la psychanalyse cherche à reconnaître la fonction vitale de l'œuvre ; elle se propose de déterminer ce que signifie la création dans le fonctionnement vital d'un être, ce qu'il a voulu cacher, sauvegarder, exprimer, détruire ou construire en écrivant. Ce traitement conjoint de la vie et de l'œuvre, qui semble aller de soi pour la psychanalyse, ne doit pas être confondu avec une volonté régressive et réductionniste qui tendrait à se servir de l'œuvre pour expliquer la vie. Une telle manœuvre est meurtrière pour l'œuvre, " *on perd l'œuvre pour s'enfoncer dans un arrière-monde* " dit J. Starobinski, " *lâchant la proie pour l'ombre, l'on risque d'oublier que l'œuvre est elle-même expérience et qu'elle est souvent la seule expérience vécue sur laquelle nous ayons prise*" (art. cit. p. 30). Un tel danger est celui qu'ont pu courir la "pathographie" ¹⁵, comme l'ont appelée ses initiateurs, et, à un moindre degré, la psychobiographie.

De la démarche psychobiographique D. Fernandez donne la définition suivante ¹⁶ : " *étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes* ". En d'autres termes, il suffit de reconstituer la genèse d'une personnalité en considérant l'œuvre comme un *symptôme* des dysfonctionnements constatés. La psychobiographie " *répare les insuffisances de la biographie* " (D. Fernandez) et se sert de l'œuvre pour découvrir ce qui, dans l'enfance de

¹⁵ Telle que l'ont pratiquée Marie Bonaparte pour Edgar Poe ou René Laforgue pour Baudelaire.

¹⁶ D.Fernandez : *Introduction à la psychobiographie*. In Nouvelle Revue de Psychanalyse n°1. 1970.

l'écrivain, a pu conditionner l'apparition de troubles ultérieurs. L'objectif psychobiographique passe nécessairement par l'élucidation de l'œuvre, mais là n'est pas son intérêt primordial. L'œuvre est instrumentalisée afin qu'aboutisse la tentative de localisation du conflit psychique¹⁷ à l'intérieur de l'écrivain.

Une telle conception édulcore toutefois la signification de l'œuvre, ne rend pas justice au sens profond de l'acte d'écriture et, par voie de conséquence, a tendance à négliger l'interrogation sur la fonction existentielle remplie par la création littéraire. Paul Ricœur, dans son ouvrage *De l'interprétation* et J. Starobinski (dans l'article déjà cité) insistent sur l'aspect expérimental et prospectif d'une œuvre. Un homme qui écrit le fait à partir de son histoire passée mais à l'instant où il crée, son histoire se transforme déjà, elle est "orientée vers l'œuvre", elle est "désormais inséparable de la représentation qu'en donne la vie présente de l'œuvre, où s'invente déjà un avenir" (J. Starobinski, p. 31). Expliquer l'œuvre par l'enfance de son auteur, c'est faire d'elle une simple conséquence alors qu' "elle est si souvent pour l'écrivain une manière de s'anticiper" (J. Starobinski). Il convient ici d'insister sur cette fonction de l'œuvre car elle nous sera utile dans la suite de notre étude : l'œuvre peut

¹⁷ D.Fernandez met en pratique l'exercice psychobiographique dans son étude sur Pavese, *L'échec de Pavese* (Grasset 1967), dans laquelle il remonte aux sources de la névrose de l'auteur en disséquant son œuvre. Il commence par mettre à plat des dysfonctionnements manifestes tirés de la biographie connue de l'auteur : suicide à 42 ans, perte du père à l'âge de six ans, mère autoritaire et puritaine, troubles somatiques, lâcheté en politique... Puis il met en parallèle certaines caractéristiques obsédantes de l'œuvre : prédominance des thèmes masochistes, répétition de mots, usage symbolique de certaines couleurs et certaines matières etc. Dans ces éléments disparates, il découvre un principe conducteur, à savoir une névrose d'échec et d'auto-punition. A la fin de son étude, l'œuvre romanesque de Pavese est parfaitement décryptée, la névrose et le suicide de l'écrivain ont été expliqués de façon vraisemblable. De la même façon, Jean Laplanche, dans *Hölderlin et la question du père* (PUF 1961), se sert de l'œuvre de Hölderlin pour démontrer que l'absence du père ainsi que celle du "nom du père"* dans l'enfance du poète sont à la source de sa quête poétique et de son drame personnel.

avoir valeur d'acte originel, de rupture avec le passé, l'auteur inventant alors *"un avenir imaginaire, une configuration soustraite au temps"* (J. Starobinski).

L'écrivain se crée autre qu'il est dans la littérature et vise sans doute par là-même à long terme à se repositionner dans la vie réelle. On pense à Goethe qui s'incarna dans un double de lui-même, Werther, et qui, en le tuant, s'éveilla guéri des maux qu'il partageait avec son héros. Ou encore à Gide, qui donne forme à un être-frère par lequel il se laisse entraîner dans la réalité : *" Je n'aurais plus su dire bientôt qui de nous deux guidait l'autre, car si rien n'appartenait à lui que je ne pressentisse d'abord et dont je ne fisse pour ainsi dire l'essai en moi-même, souvent aussi, poussant ce double en avant de moi, je m'aventurais à sa suite "* écrit Gide parlant d'André Walter, le personnage de son premier livre.¹⁸ La critique psychobiographique se doit d'étudier comment l'œuvre peut opérer ce dédoublement et cette sorte de naissance à une seconde vie chez le romancier. Elle se doit de connaître l'écrivain dans sa faculté de dépasser, par l'acte créateur, le destin qu'il subissait, de transformer la situation que lui assignait la société.

La méthode d'analyse pour laquelle nous opterons se situe au carrefour des techniques qui viennent d'être évoquées : elle fait appel à chacune d'elles en s'efforçant de ne pas verser dans le travers qui les menace quand elles sont pratiquées séparément. Notre objectif est de comprendre en quoi la création littéraire chez Roth a pu être génératrice d'existence et (re)constitutrice d'identité¹⁹. De ce fait, il s'agira pour nous

¹⁸ Cité par Jean Delay dans *La jeunesse d'André Gide*. Paris : Gallimard 1956-57.

¹⁹ sans toutefois avoir l'ambition de "psychoanalyser" l'auteur. Le but d'une analyse littéraire ne peut être d'"interpréter" au sens analytique du terme, l'interprétation dans la cure visant à produire un effet "mutatif", à remanier l'infrastructure psychique. (Cf. Bulletin de l'Association Psychanalytique de France, n°5, avril 1969. Articles de J.B. Pontalis, D. Anzieu et V. Smirnoff.) Ici, l'interprétation littéraire cherche à

de nous mouvoir dans cet espace entre lettres et psychanalyse que définit Jean Guillaumin, " *traversé de lignes de forces puissantes mais difficiles à démêler* ", sans que soit portée atteinte à la spécificité de l'écriture et à son " *pouvoir d'illusion esthétique qui conserve un coin de l'âme humaine à l'abri de la loi brutale de la réalité.*"²⁰

1.2.c. Annonce de la méthode de travail.

Après avoir défini les caractéristiques du "roman original" en psychanalyse, il s'agira d'analyser le "roman original" de Joseph Roth tel qu'il nous le livre à la fois dans ses considérations sur lui-même et dans sa production littéraire. Nous envisagerons deux niveaux du roman original : le niveau de l'autobiographique reconnu comme tel, comme il apparaît dans la correspondance de Roth, dans ses notices autobiographiques et dans l'esquisse d'autobiographie qu'il a lui-même entreprise en 1929 sous le titre *Erdbeeren*. Cette étude, par le biais d'une comparaison avec les faits réels tels qu'ils sont connus - rapportés par son biographe et par différents témoins de sa vie - nous permettra de voir se profiler le net glissement vers l'autofiction, vers l'invention ou la réinvention de soi-même dans le récit, qui caractérise le roman original dans la cure psychanalytique et en constitue la potentialité thérapeutique.

L'examen du deuxième niveau du roman original, lequel se situe dans l'œuvre littéraire et plus spécialement romanesque, apportera une confirmation à la thèse de la dérive vers l'autofiction. Une étude comparative de ces deux niveaux aura pour but de mettre en lumière les stratégies propres à la création littéraire chez Roth : que lui permet

expliquer ce que dissimule le matériau littéraire, à comprendre quelles sont les motivations du créateur et en quoi l'écriture peut l'aider à fonder son identité.

²⁰ Cf.op.cit. note 1.

l'écriture romanesque qui ne lui soit permis par aucun autre mode d'expression ? Qu'est-ce qui s'épanche dans le roman et exclusivement là ? La création littéraire éclaire-t-elle simplement certaines blessures narcissiques ou peut-elle aller jusqu'à permettre de les surmonter et de constituer un nouvel être ? On sera ainsi amené à étudier une relation originale de l'écrivain à son œuvre : la création trahit un déchirement de l'identité et en même temps un investissement total de l'énergie intérieure pour trouver une solution au mal-être ressenti. La création se nourrit de l'illusion que l'œuvre littéraire atteint à une vérité que le réel est impuissant à produire et que peut avoir lieu un retour effectif de la créature de mots à l'être de chair. On examinera quelle forme a chez Roth cette illusion et si au fil des textes on assiste vraiment à la création d'un homme par son œuvre.

Chapitre 2

Le roman original dans la cure psychanalytique.

Dans un article de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, paru en 1979, intitulé " *le roman original* ", puis dans son ouvrage *Le sentiment d'identité* de 1987, Nicole Berry forge le concept de " *roman original* " pour qualifier le récit du patient, " *la reconstitution historique* " à laquelle il se livre au cours de la cure psychanalytique. Le thème lui est inspiré par les caractéristiques de l'histoire qu'elle écoute de ses analysants : elle y retrouve la structure d'un *roman*, dont l'intrigue et les coups de théâtre sont centrés autour de la personne d'un héros. Celui-ci se met en scène dans des situations extérieures à lui-même - traumatismes, ruptures, situations subies - puis son attention se porte sur le " *vécu interne* " ; le patient décrit alors un parcours qui doit aboutir à la restitution - réelle ou fantasmée - d'une *origine* : " *Le roman original est animé par la pulsion de savoir, de découvrir une origine, d'expliquer l'inexplicable* " (SI. p.35).

N. Berry note la parenté d'une telle notion avec celle, introduite par Freud, de " *roman familial* " : dans les deux cas, le récit est une fiction qui s'appuie sur des données existantes mais s'en éloigne dans un but bien précis : il s'agit de nier le réel parce qu'il est devenu insatisfaisant et de le contourner en créant une nouvelle histoire qui permettra de surmonter la déception. Ainsi s'élabore pour un temps une identité de substitution qui est comme une sorte de paravent provisoire élevé contre les mauvais coups de la réalité. Cette autofictionnalisation est un mécanisme de défense ou de compensation destiné à moduler l'accès du sujet à une

identité harmonieuse ; il faut "*compenser une déception narcissique, une réalité étant clivée et la rancune haineuse déniée*", dit N.Berry. (SI p.34) Avant de s'interroger sur la nature de ce roman original, il peut être utile et intéressant de revenir sur les idées que Freud introduit dans son court essai consacré au "*roman familial des névrosés*".

2.1. Le roman familial des névrosés.

C'est en 1897 dans une lettre à Wilhelm Fließ que Freud mentionne pour la première fois cette production étrange dont il a constaté l'existence dans la pensée de ses malades les plus gravement atteints. Ce récit fictif qu'ils lui font de leurs origines, cette affabulation irraisonnée du chapitre de leur ascendance, il les attribue tout d'abord à un aspect de la paranoïa consistant en un déni psychotique de la réalité. Il leur donne le nom de "Entfremdungsroman", signifiant par là que le sujet se rend étranger à lui-même dans la version qu'il donne de son origine et se crée autre par là-même. Approfondissant son expérience, Freud forge le thème de "Familienroman" qui n'est plus une simple étiquette nosographique mais désigne un caractère névrotique à part entière. Son essai *Le roman familial des névrosés* paraît en 1909 dans le livre d'Otto Rank : *Der Mythos von der Geburt des Helden*²¹ et contient l'aboutissement d'une théorie qui s'est formée de façon tout empirique : le phénomène du roman familial est une expérience normale et universelle de la vie infantile et ne devient pathologique que si l'adulte ne renonce pas à croire à cette

²¹ Otto Rank : *Der Mythos von der Geburt des Helden (Le mythe de la naissance du héros)*, Leipzig et Vienne, 1909. L'essai de Freud est ensuite paru en 1941 dans le tome VII des *Gesammelte Werke*, p.224. Freud avait donné son essai à son jeune disciple Otto Rank, spécialiste dans l'analyse des mythologies.

histoire. Freud met tout d'abord l'accent sur deux présupposés à sa démonstration. Le premier est que l'évolution d'un individu passe nécessairement par le détachement de l'autorité parentale. Le second est que tout sujet est la proie d'une activité fantasmatique importante, laquelle s'exprime dans les jeux de l'enfance puis plus tard dans des rêves diurnes dont la tâche principale est de "*corriger l'existence telle qu'elle est*". A un certain stade de sa croissance, l'enfant va mettre cette capacité d'élucubration fantasmatique au service d'une nécessité imposée par la réalité extérieure et concernant "le thème des relations familiales". Pour le petit enfant, dit Freud, "les parents sont l'unique autorité et la source de toute croyance"²². Sous la protection toute-puissante de ses géniteurs divinisés, l'enfant devenu dieu ou roi vit dans un monde hyperbolique parfaitement adapté aux exigences de son narcissisme. Mais la vie, en même temps que les progrès de son développement intellectuel, imposent à l'enfant l'irruption brutale du principe de réalité : non seulement il n'est pas le seul aimé, mais il découvre que ses parents ne sont pas les seuls parents au monde et qu'il en existe de nombreux autres qui peuvent même les surpasser en esprit, en bonté, en fortune ou en rang. "*Rien ne peut faire qu'il ne se juge spolié, victime d'une imposture ou d'une vraie trahison*", dit Marthe Robert dans son commentaire très large des propos freudiens.²³ La déception, l'entrée forcée dans une nouvelle catégorie intellectuelle (la foi fait place à l'esprit d'examen, dit M.Robert) et dans un nouvel ordre temporel (il faut "*remplacer l'éternité par la réalité trouble du temps*" M.Robert) obligent l'enfant à mobiliser toutes ses ressources intérieures pour continuer son chemin. Comme l'écrit Freud, l'activité

²² Freud : *Le roman familial des névrosés* in *Névrose, Psychose et Perversion*. Paris : PUF 1988 p.156. *Gesammelte Werke* p.224.

²³ Marthe Robert : *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard 1972.

fantasmatique "s'empare, à partir environ de l'époque pré-pubertaire, du thème des relations familiales."(p.158) Ainsi l'enfant entreprend-il de concevoir une "fable biographique" dont l'objectif est double : aller de l'avant car il y est forcé de par sa nature, et en même temps ne pas renoncer au paradis qu'il croit encore malgré tout éternel. L'histoire qu'il se raconte alors noue l'intrigue de son roman familial : en ces parents qui l'ont tant déçu, il ne peut plus reconnaître les siens. Ils lui semblent tant étrangers qu'il ne peut voir en eux les mêmes qu'autrefois. Ce ne sont donc sans doute plus ses parents, et l'enfant se mue à ses propres yeux en un enfant trouvé dont la véritable famille est de sang noble ou royal. La vérité sur cette brillante origine se fera jour tôt ou tard, mais en attendant, l'enfant a construit avec sa fable une forteresse solide contre les sévices du réel ; en esprit, il a résolu la double contradiction qui faisait son drame : devoir mûrir tout en résistant à la nécessité cruelle du progrès. Il se sentait renié par ses parents réels, c'est lui qui les désavoue en s'inventant d'autres parents bien plus prestigieux. Il était déçu par eux, il les a éloignés de lui en repoussant loin la roture qu'ils lui imposaient. D'un autre côté, il continue de vivre le simulacre de l'idylle familiale qu'il connaissait auparavant, et s'il a fait un pas vers l'esprit d'examen et l'autonomie affective, il n'en reste pas moins lié, comme par le passé, à ses anciennes divinités.

C'est le premier stade du roman familial. Comme l'écrit Marthe Robert, la fable, à ce niveau, *"ne traite jamais que d'une velléité de libération, d'une tentative d'évasion qui n'est encore qu'un retour différé"*²⁴. C'est lorsqu'il accède à la notion de sexualité, et donc de différenciation entre père et mère, que le roman affirme plus nettement son véritable sens.

²⁴ M.Robert. Op. cit. p.49.

Il arrive un moment, dit Freud, où l'enfant, ayant acquis certaines connaissances sexuelles, découvre que si l'identité de sa mère en tant que telle ne fait aucun doute, il n'en est pas de même pour celle de son père. ("Mater certissima, pater semper incertus"). L'édifice sur lequel reposait la pseudo-biographie est remis en question : le double reniement dont les parents faisaient l'objet n'a plus raison d'être, il faut réviser la tactique sous peine de frapper le roman d'anachronisme, ce qui est contraire à sa vocation. A ce stade-là de l'évolution, les scénarios possibles sont multiples. Freud l'exprime ainsi : "*le roman familial, par ses nombreux aspects et ses multiples possibilités, se prête à une utilisation par toutes sortes de tendances*"(p.160). Marthe Robert, dans l'ouvrage mentionné plus haut, retrace quant à elle quelques parcours envisageables -peut-être les plus fréquemment empruntés- du roman familial.

Dans tous les cas de figures, père et mère ne subissent plus le même traitement. Il se peut donc que la mère soit écartée du champ des opérations et qu'elle conserve ses véritables traits et son humble condition. Le père, lui seul, subit alors ce qui avait été le lot des deux parents dans la première phase du roman familial. Soupçonné de n'être pas le vrai, il est renié et remplacé par un père-roi, lointain, absent, "*relégué dans un royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil*"²⁵. L'enfant se place donc dès lors dans la situation suivante : ce père inconnu, à qui il peut en toute bonne conscience vouer un culte, offre l'avantage de laisser, dans la vie quotidienne, une place vide aux côtés de la mère. Cette place est à prendre et l'enfant est le seul qui apparaisse à ses propres yeux en mesure d'assurer la fonction du vénérable absent : "*il rend sa mère*

²⁵ M.Robert. Op.cit.p.51.

opportunément disponible (...) et trouve dans cette intimité un équivalent de la possession rêvée."²⁶ Cette version de la fable rejoint les aspirations du petit (Edipe en lequel s'incarne tout homme à un moment donné de son évolution. L'élaboration du roman familial est destinée à surmonter la phase critique du complexe. La fabulation a en quelque sorte valeur de sublimation et permet d'éviter de revivre le destin tragique d'Edipe tout en en goûtant la tentation : *"(le roman familial) apporte au conflit typique de l'enfance, à cette crise qui par-delà toutes les déterminations particulières est le signe distinctif de l'humain, non pas certes une solution, mais le plus simple, le plus ingénieux, le plus génial des expédients."* ²⁷ Cette fonction du roman familial se retrouve dans une autre utilisation qu'en fait "le petit fantaste", comme le nomme Freud. ("Der kleine Phantast"). Sa mère, dont il est assuré qu'elle est la sienne, et qu'il n'exile pas dans l'au-delà magique d'une condition royale, est alors envisagée comme celle qui a choisi pour son enfant un autre père que son partenaire légitime. Certes, l'enfant l'a rapprochée de lui, mais ce rapprochement n'a eu lieu qu'au prix de l'abaissement, voire de l'avilissement de la mère. Elle était reine dans le premier acte du roman familial, la voilà déchue, femme perdue, car la mise en scène par l'enfant de son illégitimité n'a pas d'autre fondement que l'adultère commis par sa mère. A ce stade de la fiction, l'enfant est pris dans un dilemme déchirant. Il ne satisfait l'amour et le désir qu'en dérogeant à l'idéal moral. Ce divorce entre amour et idéal ajoute à ses souffrances mais constitue par là-même la vertu formatrice du roman familial ; l'enfant est en apprentissage, il saura désormais que tout gain ne va pas sans une perte. L'ambiguïté de sa situation affective l'oblige à affronter un conflit qui est

²⁶ M.Robert. Op.cit.p.53.

²⁷ Ibid.p.54.

le moteur de son action : si la mère était irréprochable, l'enfant n'aurait pu corriger la vie comme il l'a fait en s'inventant un père idéal. La faute maternelle a comme déifié le père, et ce père fictif, admiré autant que haï, règne sur le destin de l'enfant comme un modèle à imiter, à égaler, à surpasser, à supplanter ²⁸. On peut dire que l'enfant parvient au père grâce à la mère, et se hausse hors de sa condition du fait de cet " adultère providentiel " : " *le point faible de son état civil est nécessairement le point fort du roman, le seul en vérité sur quoi il puisse compter pour se tailler enfin un royaume fictif à la mesure de ses ambitions, et y régner avec quelque apparence de raison en maître absolu de son destin* " écrit M. Robert. (p.57)

Le " *Bâtard* " ainsi défini par M. Robert va beaucoup plus loin dans sa conquête du monde que l' "*Enfant trouvé* " du roman familial au stade asexuel de ses débuts. Car le Bâtard, en assignant à un père créé par ses propres soins l'origine de sa naissance, s'empare lui-même de la puissance créatrice. Il n'y a qu'un pas entre l'invention du père et l'idée de l'auto-engendrement. Cette idée est centrale dans la psychologie du héros. Bela Grunberger définit le héros comme quelqu'un " *qui ne veut devoir la vie à personne* ", qui naît en dehors des lois naturelles et se veut " *le fils de ses*

²⁸ M.Robert trouve dans *Le Château* de Kafka une illustration à cette fonction du roman familial, qui permettrait à celui qu'elle appelle "le Bâtard" (l'enfant illégitime dans la version sexuelle du roman familial) d'accéder au triomphe social par l'intermédiaire de la femme. K.l'arpenteur tombe amoureux de Frieda au moment où il apprend que Frieda est la maîtresse de Klamm, "un père sans aucun doute". Frieda apparaît alors nettement comme un instrument "pour parvenir jusqu'à Klamm, autrement dit pour parvenir tout court, thèse que les autorités du château s'empressent du reste de confirmer." M.R. op.cit.p.59 note 1. On pense aussi au héros du roman de Roth *Rechts und Links* : Paul Bernheim s'éprend de la fille du grand chimiste uniquement pour "parvenir" à une puissance financière qui ferait de lui l'égal de l'idéal paternel. De même, plus tard, il est tenté de s'emparer de la femme de Brandeis, et c'est peut-être la seule voie satisfaisante qu'il ait trouvée pour "parvenir" jusqu'à Brandeis, figure incontestablement paternelle.

œuvres ²⁹. L'enfant qui crée son roman familial pour franchir des étapes fondamentales de son existence doit forcément aller dans le sens d'une amplification narcissique de son être, et c'est par le biais d'une héroïsation de lui-même qu'il peut mener à bien son évolution³⁰

On le voit : le roman familial est un réservoir de scénarii possibles qui ont vu le jour à partir d'une même constatation et qui visent au même but : *" l'enfant ne fabule que parce qu'un premier contact avec le réel le laisse gravement désabusé "* (M. R. p.65), et ce qu'il lui faut réussir, c'est son apprentissage de la vie, c'est la résolution de la crise œdipienne typique de la croissance humaine. Cette fable des premières années est pour M. Robert *" un roman d'avant la lettre", " une forme de fiction élémentaire à mi-chemin entre la psychologie et la littérature "* (p.41). Il est le *"patron"* d'un récit qui entremêle des thèmes variés aux intentions contradictoires et peut connaître des stades de développement plus ou moins avancés, mais dont la structure initiale profonde comporte un décor, des personnages et un sujet invariants. Pour M. Robert, ce roman des origines est l'origine du roman ³¹. Il est *" un morceau de littérature silencieuse "*, dit-elle, *" un texte non écrit "*, qui a *" l'intensité et le sens*

²⁹ Bela Grunberger : *Le Narcissisme*. Paris 1971. Dans cet ouvrage, l'auteur examine la psychologie de l'héroïsme en fonction de la théorie du narcissisme.

³⁰ Freud n'introduit la théorie du narcissisme qu'en 1914, soit cinq années après avoir écrit l'essai sur le roman familial. Mais cette théorie est déjà en germe dans ses considérations sur la surestimation infantile des images parentales qui a lieu au cours du premier moment du roman familial, et d'une façon générale, dans le mouvement d'autoglorification qui inspire l'ensemble du fantasme.

³¹ D'une façon un peu similaire, Laplanche et Pontalis examinent dans un article intitulé *"Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme"* (in *Les temps modernes* n°215, p.1833 à 1868) ce qui dans l'œuvre freudienne permet de définir le point d'enracinement des tout premiers fantasmes. Ils constatent que les fantasmes originaires "se rapportent aux origines", que "se donne sur la scène du fantasme ce qui "origine" le sujet lui-même"(p.1855) et que l'essence de tout fantasme ultérieur est déjà contenue dans le fantasme originaire lié aux origines de l'individu.

d'une authentique création".(p.42) Dans la suite de son travail, M. Robert part sur les traces de l'histoire du roman, du conte de fées à Flaubert en passant par le romantisme, en s'appuyant sur de grandes figures littéraires comme Don Quichotte et Robinson, et montre que le roman, quel qu'il soit, se construit et s'étaye sur les fondations du tout premier récit. Ainsi distingue-t-elle dans l'histoire du roman deux tendances majeures qui correspondent aux deux moments du roman familial : le roman, au long de son histoire, se serait fait de deux façons possibles : soit à la manière de l' "*Enfant trouvé* " pré-œdipien, phantaste s'exilant de la réalité cruelle dans un monde de chimères, créant son rêve par la toute-puissance de la pensée et rebelle à tout affrontement avec le réel. Soit sur le mode du "*Bâtard* " réaliste qui prend le monde à bras-le-corps, s'engage envers lui, respecte le temps, examine la réalité et s'en empare à sa façon. Ainsi, la création romanesque se partagerait-elle entre ces deux courants, et serait représentative tantôt de "*l'autre côté*" (au sens d'Alfred Kubin qui dans son roman fantastique intitulé *Die andere Seite* se fait le porte-parole de l'Enfant trouvé), tantôt de l'ici-bas des choses de la vie³², sans qu'il soit exclu que les deux attitudes puissent alterner dans l'œuvre d'un même auteur. M. Robert le précise nettement en citant maints exemples à l'appui de sa théorie : "*les deux âges du roman [ne sont] pas antagonistes, mais bien plutôt étroitement solidaires* " (p.75). Ainsi Balzac, qui serait réaliste dans *La comédie humaine*, "*passerait de l'autre côté* " dans *Louis Lambert* ou *Seraphitus Seraphita* ;

³² Écoutons Marthe Robert : "...bien que les deux âges du roman ne coïncident ni avec des dates historiques, ni avec les catégories fixées par les diverses écoles, il demeure que pour le principal, tout romancier est forcément conduit soit à s'engager envers le monde s'il tient surtout du Bâtard œdipien ; soit à créer délibérément un "autre" monde, ce qui revient à défier le vrai, si c'est l'Enfant trouvé qui parle le plus fort en lui." Op.cit. p.76-77.

Flaubert de même, qui redeviendrait *Enfant trouvé* dans son rêve des tentations de Saint-Antoine.

Ce pourrait être notre projet que de détecter qui, dans l'œuvre romanesque de Roth, l'emporte, de *l'Enfant trouvé* ou du *Bâtard* ; quels sont les romans qui combinent le plus harmonieusement les deux tendances et sont en cela sans doute les plus achevés, quels sont les romans dans lesquels le déséquilibre est net, ceux-là mêmes dans lesquels les critiques ont ressenti une maîtrise imparfaite, une incohérence diffuse. Peut-être parviendrait-on de cette manière à saisir l'essence de sa création. Mais nous voulons aborder le problème sous un autre angle : non pas seulement en partant du roman familial, mais en élargissant ce dernier au roman original, qui s'en inspire fortement aussi bien dans son système de fonctionnement que dans sa visée intrinsèque. Et de même que M. Robert qui soutient que le roman prend sa source dans la toute première fiction de l'individu, nous travaillons à partir de l'idée que l'œuvre romanesque de Roth trouve son origine dans son roman original, auquel il emprunte sa constitution et ses traits principaux. Le roman familial de Roth forme une partie de ce roman original. La constance du thème du roman familial dans ses romans prouve la puissance de ce motif dans sa vie inconsciente et son imaginaire, à tel point qu'on pourrait même envisager que toute sa création s'organise autour de l'alternance et des altercations de "*l'Enfant trouvé*" et du "*Bâtard*". Il sera intéressant de comparer les conclusions qu'on tirera d'un tel point de vue avec la confrontation des deux niveaux du roman original qui doit nous permettre, comme nous l'avons annoncé, de cerner le sens profond de son travail littéraire.

2.2. Caractérisation du roman original

2.2.a. Fonction narcissique du roman original : instaurer une identité de suppléance.

Comme le roman familial, le roman original s'élabore par réaction à un déficit narcissique qui résulte d'une déception, d'une adaptation lacunaire au réel, d'un sentiment d'identité perturbé. C'est une construction dont le but premier est donc de restaurer une idée de soi satisfaisante, même si elle est fallacieuse, et ceci afin de se rendre capable de faire face, tant bien que mal, aux exigences de la réalité. Reconquérir l'estime de soi, la confiance en l'intégrité de sa personne, c'est ce qui motive le patient-créateur de roman, et pour ce faire, il lui faut gagner la sympathie de son auditeur : "*Le besoin d'être reconnu dans son identité incite le patient à raconter son histoire d'une manière telle qu'on éprouve le désir de l'adopter*", écrit Nicole Berry³³. Le patient revendique une identité au travers de l'histoire de sa vie qu'il immobilise en la (re)traçant. Cette immobilisation qu'il impose à l'analyste en forçant ce dernier (en le "*séduisant*") à se faire le complice de sa fiction est destinée à repousser l'émergence de l'inconscient et à conférer au récit une cohérence telle qu'il puisse prendre valeur d'identité de suppléance. C'est la fonction positive, narcissique du roman original, dépeinte comme suit par Nicole Berry : "*[Cette histoire racontée par le patient]...donne au patient une représentation continue de sa vie, certaines lacunes étant comblées, des rapprochements apparaissant, des souvenirs retrouvés. Le passé est réinvesti, le patient réalise une meilleure intégration de différentes parties de soi, valorisant parfois des parties rejetées jusque là. Il découvre son originalité en se démarquant du mythe familial qui le*

³³ SI p.14.

désignait par tel ou tel trait. Il comprend comment telle ou telle identification s'est tracée en lui." (p.34).

Le héros du roman original fait acte de liberté : il se débarrasse de son passé sous sa forme d'héritage imposé et se crée lui-même les antécédents qu'il veut, s'appropriant une légende entendue ou, comme dans la première phase du roman familial, élaborant une histoire brillante qui le rend indépendant de ses parents décevants, aimés encore mais dans la souffrance³⁴. Cette vision particulière de sa vie que déploie le patient n'est pas à proprement parler une falsification ou un mensonge conscient. Il se présente face à un étranger bienveillant et attentif et se surprend alors à valoriser des aspects de lui-même restés dans l'ombre jusque-là. Avec ce nouveau témoin de sa vie, il peut en toute liberté satisfaire le fantasme narcissique d'auto-engendrement qui sous-tend son activité romanesque et espérer la recréation de soi, la métamorphose qui le libérerait de son mal-être. Le roman original tend à enfouir le malaise et à le recouvrir de divers sédiments ; en apparence, il protège de la régression car son discours, rationalisant et explicatif, étouffe la résurgence des fantasmes archaïques ; il réinstaure un temps linéaire qui permet de rejeter dans un passé très lointain les processus primaires, les chapitres refoulés qui enterrent la douleur.

³⁴ N.Berry cite Proust qui fait se terminer sa nouvelle *Les sentiments filiaux d'un parricide* par un matricide, réalisant ainsi "un lent travail de destruction poursuivi dans le corps chéri par la douloureuse tendresse." (Proust : *Sentiments filiaux d'un parricide*, Gallimard 1907.) Il apparaît nettement chez Proust que le romancier trouve dans son roman familial l'origine de son œuvre romanesque.

2.2.b. *Le roman original comme recherche dans l'au-delà des mots.*

La constitution du roman original n'obéit pas au simple plaisir d'affabuler. Le roman a un envers, comme dit Nicole Berry, il "*recouvre une dévalorisation ou une blessure narcissique ancienne*" (p.35). Sa nature véritable se dévoile dans sa forme extérieure : les répétitions, les accumulations, les ruptures, les ellipses, la fermeture du récit sur lui-même, la condensation*, les temps de pause sont autant de signes qui trahissent le vrai sens du roman. Le roman original se présente comme une affirmation mais il faut bien savoir qu'il s'agit d'un processus défensif qui masque sa véritable vocation : le roman original est une entreprise de recherche, et s'il permet pendant un temps de simuler une identité provisoire, il n'est pas en lui-même une fin mais un simple moyen. Le roman original n'est pas une histoire connue du début à la fin par celui qui la conte. Au fur et à mesure de la succession des chapitres, le "conteur" découvre l'œuvre qu'il est en train de créer parce qu'il est animé par le désir non seulement de restituer son vécu, mais aussi de se lancer à la recherche de ce qui dans ce vécu ne s'est pas déroulé harmonieusement. Les zones d'ombre et les passages difficiles échouent sur sa langue sans crier gare, la parole s'égare alors ou trahit le trouble, la voix hésitante ou affaiblie se fait le témoin d'un contenu intransmissible, incohérent, irrationnel, incompréhensible. L'écrivain Julien Green, évoquant sa technique d'écriture, décrit parfaitement, sans le savoir, le fonctionnement du roman original. J. Green dit ignorer, lorsqu'il écrit une page, de quelle page celle-ci sera suivie. Obéissant à ce qu'il appelle une "*coercition intérieure*"³⁵, il laisse aller sa main qui se fait la traductrice d'une partie

³⁵ France Culture : Entretiens d'hier et d'aujourd'hui. Mars 1995.

de lui-même non contrôlée par sa volonté : *"j'ai toujours écrit avec l'inconscient, pour ne pas dire que c'est lui qui écrit"*³⁶ dit-il. Le contenu de son propos lui vient d'un autre soi-même qu'il découvre au fur et à mesure de l'écriture : *" J'écris mes romans pour savoir ce qu'il y a dedans "*, affirme-t-il. Outre qu'on a à faire là à une définition remarquable de l'écriture automatique dont A. Breton a vu chez J. Green *"l'exemple le plus vrai"*³⁷, on peut voir dans cette attitude celle-là même du patient qui apprend qui il est à mesure qu'il parle. De la même façon, le rapport à la vérité de l'écrivain J. Green est exemplaire pour l'auteur du roman original : *" le roman c'est la vie de l'imaginaire qui veut noyer sa vérité, la morceler, la dépecer, la cacher, et qui la trahit là où on croit qu'elle n'est pas "*³⁸. J. Green fait ici allusion à une *" vérité de l'imaginaire "*, formulation en soi très étrange si l'on songe que l'imaginaire est par essence producteur d'un monde situé aux antipodes de la vérité. Mais l'idée de J. Green devient lumineuse si l'on voit dans le mot *" imaginaire "* un synonyme d' *" univers intérieur "* peuplé de motifs conscients et inconscients. Dès lors l'imaginaire, c'est le moi, et la vérité de l'imaginaire c'est le noyau authentique du moi, c'est la vérité profonde de l'être³⁹. Et celle-ci, dit J. Green, apparaît dans le roman, là où on ne l'attend pas, dissimulée dans le flot des productions imaginaires, matériau *"dépecé "* dont les lambeaux émergent par éclair sous le feu de l'alchimie

³⁶ *Les contes de Green*. In Libération. Le cahier livres. Jeudi 23 février 95

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ J.Green n'utilise jamais ce genre de terme. Pour lui, et il le clame haut et fort, l'inconscient est insondable, inanalysable. Sa "vérité", comme il le dit ici mais à mots couverts, n'existe que comme entité, irréprésentable et inaccessible, et ne se donne à voir que par éclairs dans la création romanesque.

romanesque. Le roman original du patient n'a pas d'autre objectif : faire surgir l' "*origine*", la vérité à un détour du récit fictif.

Cependant, a priori, les enjeux ne sont pas les mêmes : la révélation de la vérité de soi par l'écriture peut permettre à un esprit déjà bien assuré de lui-même de consolider la connaissance qu'il a de lui. Pour le patient, sa vérité, effleurée par le roman original, n'est pas discernable. Le processus est plus complexe : le roman original dégage une histoire qui reste lettre morte pour son auteur tant qu'elle n'est pas mobilisée dans la relation transférentielle avec l'analyste.

C'est le clivage du moi qui est à l'origine de la névrose⁴⁰ ; les parties de soi clivées, c'est-à-dire refoulées, oubliées et dont les fantaisies du roman original sont les dérivés, ne seront mises à jour que grâce au transfert ; c'est la mise en œuvre de cette relation très particulière avec l'analyste qui conditionne le succès de la cure.

2.2.c. Rôle de la répétition

Ce que Freud appelle "*la névrose de transfert*" et qui est en quelque sorte l'accession de la névrose à un stade où le travail thérapeutique de l'analyse peut s'exercer, se produit grâce à une "*répétition*", à une "*nouvelle édition de la névrose clinique*" (Laplanche)

⁴⁰ Cf. Freud : *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*. Gesammelte Werke . Bd.XVII. Traduction française : *Le clivage du moi dans le processus de défense*. In Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°2. Gallimard 1970.

Freud explique dans cet article comment se forme un clivage du moi. C'est sous l'effet d'un traumatisme psychique qu'il se produit, et Freud prend comme exemple celui du moi de l'enfant qui vit un conflit entre la satisfaction d'une pulsion et le danger que cette satisfaction peut signifier dans la réalité. L'enfant trouve une solution au conflit en refusant l'interdiction tout en concevant une angoisse morbide face au danger de la réalité. Ces deux réactions opposées engendrent une déchirure dans le moi qui s'aggrave avec le temps, dit Freud. Elles sont à l'origine de ce que Freud appelle un "clivage du moi", lequel apparaît, dans ce cas précis, comme une manifestation inhérente au processus de défense (il faut "se défendre" contre la réalité pour l'affronter et pouvoir vivre avec.)

qui remet en scène les conflits infantiles et tout le comportement pathologique du patient mais cette fois en le recentrant dans la relation avec l'analyste. Le roman original vu sous cet angle, comme ne trouvant son sens et sa justification que dans la mise en place de la relation transférentielle à laquelle il doit viser et aboutir, semble alors dépasser sa dimension littéraire et rejoindre sa vocation thérapeutique. L'œuvre littéraire, sur ce terrain-là, doit-elle battre en retraite ? Certainement, répondent en général les psychanalystes, déniaient à la création littéraire comme à l'auto-analyse solitaire toute ambition sérieusement curative : seule la relation d'interpsychologie créée par le transfert sur la personne du psychanalyste peut permettre de briser les résistances intérieures que la censure a instaurées pour barrer l'accès à l'inconscient.

Il n'est cependant pas si sûr que tout phénomène transférentiel soit exclu de la création romanesque. Il faudrait à cet égard examiner très précisément le personnage du double qui naît sous la plume de tout écrivain et dont il dissémine les traits dans la multitude de ses "créatures". Jean Delay fait en ce sens la remarque suivante : *"Entre le romancier et son double s'opère précisément un transfert, positif ou négatif, qui l'aide à prendre conscience de son propre fonds. Ici intervient une relation d'interpsychologie qui pour être fictive n'en est pas moins efficace et peut remplacer, à certains égards avantageusement, celle du patient avec son médecin."*⁴¹

Dans le transfert, l'expérience de la répétition est la plus complète, répété signifiant à la fois redit et revécu. D'une façon générale, la répétition est un des points fondamentaux du roman original. Dans son récit, le patient ne cesse de répéter certaines déclarations, certaines

⁴¹ Jean Delay : *Névrose et création* in *Aspects de la psychiatrie moderne*, P.U.F. 1956.

phases de sa vie, et ce ressassement, cette reprise inlassable des mêmes motifs sont à la fois révélateurs d'une recherche tâtonnante du vrai caché sous les choses et d'une volonté d'affirmer, presque artificiellement, une permanence, une assurance. Redire, et sous une forme différente, c'est remettre en question ce qu'une formulation antérieure avait déjà enfermé dans un dit définitif ; c'est glisser le doute sous l'acquis, faire vaciller l'édifice, illusoirement, pour mettre à l'épreuve et aller plus loin dans la connaissance. C'est l'aspect d'élaboration de la répétition : répéter signifie souvent introduire une variante, apporter une innovation, enrichir le récit pour mieux élaborer la remémoration ; la répétition est un "*retour du même*" au sens où l'entend Michel de M'uzan, c'est-à-dire que le même texte est constamment repris pour être récrit, et non pas recopié (la copie est une reprise de l'identique, c'est-à-dire de l'exactement semblable, et n'apporte rien de neuf). "*Dans le premier cas, la répétition implique toujours un changement, si infime soit-il. Le "retour éternel du même", que Freud évoque, n'est nullement la répétition indéfinie de l'identique. Dans la situation analytique, le changement que recèle la nouvelle version de ce qui a été antérieurement énoncé, fut-il limité à l'extrême, traduit toujours l'existence d'un travail important, l'interpellation du désir inlassable*"⁴².

La répétition du même (et non pas de l'identique, laquelle va plutôt dans le sens d'une décharge émotionnelle) engage l'activité de remémoration et achemine le sujet vers la névrose de transfert qui, elle, constitue le degré le plus achevé de la répétition.

Répéter, c'est aussi instaurer une omnipotence, à l'instar de l'enfant cité par Freud, qui dans son jeu fait alternativement apparaître et

⁴² Michel de M'uzan : *le même et l'identique* in *De l'art à la mort*, Tel Gallimard 1977, p.84-85.

disparaître une bobine⁴³ : mimant par là le départ et le retour de sa mère, il exerce sa maîtrise du processus dans la répétition du même geste, il s'assure de lui-même et acquiert une souveraineté dans le domaine. De la même façon dans le roman original, le "conteur " s'identifie à un contenu répété et trouve dans les redites les éléments d'une identité d'emprunt. La répétition aide aussi à la reconnaissance de soi, comme l'écrit N. Berry : "*dans la répétition d'un jeu, d'un souvenir ou d'un rêve, je me reconnais peu à peu comme possesseur de mon souvenir, de mon rêve ou de mon jeu* " (SI p.30).

Le moi s'en trouve renforcé ; comme le petit enfant qui surmonte l'évanescence de sa mère grâce à la prise d'assurance que lui confère la répétition de son jeu, le sujet peut alors envisager un progrès, un dépassement de ses facultés antérieures.

2.2.d. Le clivage entre la vie réelle et la vie rêvée.

Le patient concentre toute son attention sur la constitution de son roman original. Il peut même aller jusqu'à entièrement tourner son quotidien vers cette activité et placer toute son énergie en elle. Sa vie actuelle perd tout intérêt et toute substance, sa vie passée est investie par la passion du récit qui transfigure. La vie n'existe plus que racontée. "*On se raconte plus que l'on vit, l'analyse est surinvestie et la vie désinvestie* ", écrit N. Berry (SI. p.38) qui cite pour illustrer son propos la nouvelle de Henry James *Dans la cage*⁴⁴, où le héros s'enferme en ce lieu,

⁴³ Il s'agit du petit-fils de Freud, Ernst Wolfgang Halberstadt, 18 mois, chez lequel Freud a observé la fameuse mimique du "fort-da" : en faisant disparaître la bobine ("fort"), il joue la disparition de sa mère ; en la faisant réapparaître ("da"), il met en scène son retour. Cf. Peter Gay : *Freud. Une vie*. Paris 1991. p.459. Et : *Jenseits des Lustprinzips*. GW XIII. pp.11-15.

⁴⁴ Henry James : *Dans la cage*. In *L'autel des morts*. Stock, 1974.

niant la vie réelle et s'en extrayant pour mieux élever les hauts murs de sa fantaisie, de sa vie rêvée.

L'identité du conteur devient ce qu'il en fait dans son roman. Pour utiliser le terme forgé par H.Kohut dans *Le soi*, les fantaisies du roman original constituent des "*soi-objets*" destinés à masquer et à compenser les faiblesses et les incertitudes de l'"*étant*".⁴⁵

Cette vie rêvée, ce soi-objet, cette identité de remplacement, c'est ce que Roth échafaude sitôt que par la parole ou par l'écriture, il met en scène son personnage dans un discours : qu'il s'agisse d'une simple note autobiographique, d'une confidence orale ou épistolaire ou d'un roman, presque automatiquement s'accomplit l'acte de la *mise en scène* avec ce qu'il comporte de gauchissement de la réalité stricte et nue. Roth dit à maintes reprises dans ses lettres ne plus pouvoir vivre ailleurs et autrement que dans le travail permanent à cette mise en scène ; il dit ne pouvoir vivre que pour écrire et on ne peut dépeindre mieux qu'il ne le fait ce don exhaustif de lui-même à la vie rêvée : "*Que dois-je donc faire d'autre qu'écrire des livres ? ... je n'écris chaque jour que pour me perdre dans des destinées que j'invente..... Je ne connais le monde, je crois, que lorsque j'écris, et quand je pose la plume, je suis perdu.*"⁴⁶

On ne saurait désigner mieux la constitution de soi générée par l'écriture et conditionnée par elle : aucune vie n'est possible ailleurs que dans la création ; "*se perdre dans des destinées inventées*", c'est noyer le soi réel pour s'inventer autre dans l'écriture du roman, roman original de

⁴⁵ Cité par N.Berry. SI p.38.

⁴⁶ *Briefe*.

P.451 : "Was soll ich denn tun, wenn nicht Bücher schreiben ?"

P.467 : "Ich schreibe jeden Tag, nur, um mich zu verlieren, in erfundenen Schicksalen."

P.452 : "Ich kenne, glaube ich, die Welt nur, wenn ich schreibe, und wenn ich die Feder weglege, bin ich verloren."

soi, donc, derrière le pré-texte du roman des autres. Ne pouvoir aborder le monde, le " *connaître* " dit Roth, qu'après avoir passé par l'exercice, fondateur d'identité, de l'écriture, c'est bien dire que l'existence n'est assurée que grâce à ce préalable et que le contact avec l'extériorité ne se fait correctement que si a été aménagé entre soi et le dehors cet espace protecteur, habit identitaire et cuirasse pare-coups⁴⁷ tout à la fois.

Voyons maintenant comment Roth réussit, par son œuvre, à écrire son roman original.

⁴⁷ Freud parle de "pare-excitations", fonction psychophysiologique que l'organisme met en place contre les excitations venues du monde extérieur qui risquent de le détruire. In *Au-delà du principe de plaisir*. Op.cit.

Troisième partie

Le roman du mal-être.

Introduction

Dans sa biographie de Roth, D. Bronsen ne cesse pas au long des six cents pages de son travail de mettre en regard ce que Roth déclarait sur lui-même et ce qu'on peut connaître, objectivement, de la réalité des faits. Il lui faut inlassablement faire la part de l'affabulation et celle de la vérité, comparer les dires des uns et des autres, peser le taux de vraisemblance des multiples versions avancées pour rendre compte d'un même fait. Ainsi, par exemple, D. Bronsen, partant à la recherche de l'enfance de Roth, se voit forcé d'examiner le moindre détail des photos de Roth enfant et de recueillir tous les indices susceptibles de lui fournir la vérité sur cette enfance que Roth a continuellement tronquée, déformée, transformée. Roth a-t-il eu une enfance pauvre comme il l'a toujours prétendu ? Les costumes arborés par lui et sa mère sur les photos semblent prouver au contraire une certaine aisance dans le mode de vie. Mais n'étaient-ce pas des vêtements empruntés ou loués, comme Roth l'assura plus tard à la fille de sa compagne du moment Andrea Manga Bell ? D. Bronsen remarque que les costumes sur la photos semblent bel et bien taillés sur mesure, et que si la mère de Roth les avait effectivement

empruntés, " elle aurait dû battre tout Brody (la ville natale de Roth) pour en découvrir d'aussi bien adaptés à la taille de son petit garçon" ¹. De plus, la mère de Roth n'était pas femme à partir quémander chez les voisins. D'autre part, une lettre de Roth de 1911 à sa cousine Resia fait clairement allusion à une bonne que la famille aurait employée à cette époque. On sait aussi que Roth recevait des cours de violon ; enfin, la commande régulière de photographies est une preuve supplémentaire des moyens financiers suffisants dont jouissait la mère de Roth.

On voit bien ici le travail d'enquête et de déduction que doit mener le biographe. Le souci de restituer les données objectives d'une existence l'emporte sur celui de chercher à comprendre le fonctionnement interne d'un individu. Mais c'est ce détail minutieux de la réalité d'une vie qui, dans le cas de Roth, se révèle particulièrement précieux et qui permet à un travail ultérieur d'explication et de compréhension de s'effectuer. Car Bronsen nous montre toujours l'endroit et le moment où la version donnée par Roth diffère de la réalité, et de quelle façon elle s'en éloigne. Aussi devient-il possible de faire la nomenclature des chapitres sensibles sur lesquels Roth affabule inmanquablement. L'enfance en est un, avec les trois volets qui la constituent : le père, la mère, la maison natale, en un mot, le roman familial. Le judaïsme en est un autre, et c'est peut-être là encore une affaire d'enfance. Le sentiment d'un mal-être dans le monde ambiant, particulièrement après la guerre, est encore un sujet sur lequel Roth ne s'exprime jamais de façon uniforme. Cette existence toujours contée ou écrite " à-côté ", en deçà ou au-delà de la vérité, c'est le roman original de Roth, et c'est la preuve de blessures narcissiques profondes, c'est à la fois le symptôme et l'espoir de remède d'une défaillance grave de

¹ Bro 57-59 : "*Die ersten Jahre und die Volksschule*"

"Um sich just Kleider dieser Art und Größe für ihr Söhnchen auszuleihen, hätte die Mutter ganz Brody absuchen müssen."

l'identité. Tout écrivain écrit pour donner la parole à tous les êtres qui l'habitent. Chez Roth, l'écriture est porteuse d'ambitions qui dépassent la simple fantaisie. Elle est le signe d'une désintégration de l'identité mais elle est en même temps la voie royale qui doit mener à la constitution de soi. C'est ce qu'il s'agit maintenant de montrer.

Chapitre 1

Autobiographies fictives.

A tous les instants de sa vie, même à ceux qui donnent l'apparence de l'insouciance et de la confiance en des lendemains prometteurs, Roth souffre de ce qu'ont chanté et pleuré tant de poètes, avec des mots divers mais qui tous recouvrent une réalité équivalente : la difficulté d'être, le mal de vivre, l'insatisfaction de soi-même, le sentiment d'être malmené, mécompris, inadapté au monde, mal à sa place en tout lieu. Ces caractéristiques rebattues, classiquement considérées comme moteurs de la création littéraire, revêtent chez Roth une envergure particulière dans la mesure où leur intensité les élève jusqu'au seuil de l'invivable.

Quand et comment se manifestent, chez Roth, les premiers signes d'une inadaptabilité au monde environnant ? Les premières lettres dont on dispose, adressées avant et pendant la guerre à ses cousines Paula et Resia Grübel, ne trahissent en aucun cas les tourments de l'adolescence ou les premiers affres d'un jeune poète. On y lit le désir impatient de quitter la ville natale, Brody, ressentie comme un lieu monotone et ennuyeux et l'espoir de connaître bientôt "*la plus grande de toute les écoles, celle de la vie*". Le ton est enjoué, plein d'élan, et les poèmes joints aux lettres révèlent le feu d'une force vitale avide de produire, persuadée de son pouvoir et de son inépuisable fécondité : "*car je sème des fleurs / des petites fleurs de poésie / et plus j'en sème plus il en pousse / toujours de nouvelles / [...]*"². Cette intarissable procréation est

² "Denn je mehr ich Blumen streue,/ Blümelein der Poesie / immer wieder wachsen

déjà qualifiée de "jeu" : (*"wunderschön ist dieses Spiel"*) ; une telle allusion au caractère ludique de l'écriture, si elle est formulée ici sur le mode léger et plaisant du poète en herbe, n'en est pas moins une intuition sérieuse de la signification profonde de l'acte d'écrire. Déjà à cette époque, alors qu'aucun trait névrotique particulier ne semble venir altérer sa personnalité, Roth fait usage de la littérature comme d'un palliatif à une réalité insatisfaisante. D. Bronsen reprend dans sa biographie des textes de Roth écrits pendant ses années de lycée à Brody. Y revient toujours la figure centrale du solitaire qui se distingue de ses congénères et se singularise dans son environnement ; ainsi du jeune Markus dont il est question ici : *"Au lycée déjà, le jeune Markus avait été un spécimen. Il savait tourner la tête aux filles, avait des aventures diverses et variées, se disputait avec ses professeurs et - ce qui est plus grave et qui provoquait crainte et angoisse chez Monsieur le Maire et son épouse à l'opulente poitrine : Markus faisait des vers. Il haïssait le lycée, il haïssait les lois, il haïssait ce tout petit monde étroit et provincial dans lequel il était condamné à vivre. Il respira lorsque, avec force douleurs et tourments, il eut réussi son examen de fin d'études et qu'il put alors librement déployer ses ailes. Muni de toutes sortes de choses nécessaires et inutiles, chargé de tous ses bagages et accompagné des recommandations paternelles et des larmes de sa mère, il s'en alla vers l'objet de son désir, la capitale."*³

neue / und ich schütte und ich streue / (...) In *Briefe*. An Resia und Paula Grübel. Brody, 2. September 1912, p.25.

³ "Der junge Markus war schon auf dem Gymnasium ein Exemplar gewesen. Er konnte den Mädchen den Kopf verdrehen, hatte bunte Abenteuer, stritt sich mit seinen Lehrern herum, und -was das allerschlimmste war und den Herrn Bürgermeister und dessen vollbusige Gemahlin in Angst und Schrecken versetzte : Markus machte Verse. Nichts konnte ihn davon abbringen : weder Strafen, noch Prügel, noch Drohungen, daß man ihn aus dem Hause schicken würde, konnten fruchten. Markus machte Verse. Er haßte das Gymnasium, er haßte die Gesetze, er haßte die ganze kleine kleinstädtische enge Welt, in der er verurteilt war zu leben. Er atmete auf, als er

Roth fait ici vivre sous sa plume un personnage qui se fond mal dans le monde ambiant et la société et qui refuse ou est incapable de s'assujettir à ses lois. Le carcan familial est la reproduction à une moindre échelle de la prison du monde où il vit et où il étouffe. Markus est un insoumis, un esprit vif et indépendant qui fait fi de tout ordre imposé et trouve dans l'écriture de ses vers l'expression la plus achevée de la liberté. Par l'écriture, Markus donne la parole à son être profond et en même temps, il fourbit l'arme qui lui permet de résister efficacement à la pression de l'autorité, à cet impératif qu'elle formule implicitement et selon lequel il faut se conformer à la norme. Markus compose des vers, c'est là son essence, sa singularité, sa force.

Roth aimerait ressembler à Markus. Il n'assume pas comme lui avec une aussi grande énergie intérieure ce refus des lois du monde, mais il pressent en lui-même soit des réticences à s'adapter, soit une réelle inaptitude à le faire. L'écriture est vue comme sécrétant une puissance de différenciation et comme permettant d'affirmer son identité profonde. Dans ses productions de la même époque, Roth continue de donner forme à des images rêvées de lui-même. Il écrit plusieurs versions d'une "*autobiographie fictive*", comme la nomme D. Bronsen. Il s'agit de récits écrits à la première personne dont le héros peut être considéré comme une projection des désirs secrets de Roth ; une constante se dessine nettement dans ces autoportraits fictifs : la figure rêvée est celle d'un solitaire qui jouit d'un grand succès auprès des femmes et que le monde, ses cruautés

mit Weh und Ach die Matura bestanden hatte und nun frei seine Schwingen entfalten konnte. Er rollte schließlich mit allerlei notwendigen und unnützen Dingen, voll bepackt von väterlichen Mahnungen begleitet und mütterlichen Tränen dem Ziel seiner Sehnsucht, der Hauptstadt, zu." Bro p.95. et *Von dem Orte, von dem ich jetzt sprechen will*. Werke 4, p.33.

et ses exigences, laissent totalement insensible : il est " *dur, téméraire, viril et indépendant* " ⁴

Que penser ici du rôle de l'écriture ? Quel manque vient-elle combler, quelle fantaisie satisfait-elle ? Il semble en premier lieu que l'écriture vienne corriger le réel. Insatisfait de sa faiblesse, souffrant sans doute de sa trop grande sensibilité, de sa dépendance trop servile des lois et des normes du monde, Roth brosse le portrait d'un moi fictif mais qui soulage le moi réel des défaillances dont il est conscient. Il se produit un allègement de la souffrance car la création, littéraire, d'un autre soi-même opère une sorte de croyance en la réalisation du rêve de devenir autre : cet autre si proche, malgré tout si ressemblant, ne serais-je pas vraiment un peu lui, ne serais-je pas sur la bonne voie pour m'approprier une nouvelle identité ? Le glissement s'accomplit imperceptiblement, de la réalité au désir : l'écriture donne corps à une illusion, elle est un stratagème pour sournoisement contourner les impératifs du principe de réalité. Freud ne dit pas autre chose dans le chapitre XXIII de son *Introduction à la Psychanalyse*, consacré aux " *Modes de formation des symptômes* " ⁵ ; analysant les sources de l'activité imaginative, Freud souligne que la soumission nécessaire au principe de réalité entraîne un renoncement à la satisfaction de certains désirs. Or ce renoncement ne va pas sans dédommagements : l'individu s'aménage un espace de liberté où, par l'imagination, il peut prêter une autre forme d'existence aux plaisirs que la réalité l'avait contraint à abandonner. Telle est la fonction première de l'imagination : rétablir les droits du principe de plaisir, trouver une alternative à l'être raisonnable qu'il faut être, et croire aussi en la

⁴ Cf. Bro 95.

⁵ *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Ch.XXIII : Die Wege der Symptombildung. In *Ges.Werke*. Band II. S.386-389. Et : *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot 1981. p.337 à 355.

possibilité de réalisation du désir : " *Toute tendance revêt aussitôt la forme qui la représente comme satisfaite, et il n'est pas douteux qu'en se complaisant aux satisfactions imaginaires de désirs, on éprouve une satisfaction que ne trouble d'ailleurs en rien la conscience de son irréalité.*"⁶ Roth tient des propos très similaires au début de ses articles sur *Les villes blanches* : " *J'ai toujours rêvé passionnément, mais en gardant le sens du vrai. Mon rêve n'a jamais pu m'apparaître comme une réalité. Cependant, je peux m'enfoncer si loin dans le rêve que je vis une seconde réalité, une autre réalité* " ⁷ Par l'imagination, et comme le dira Freud un peu plus loin, par l'art, l'homme parvient à faire cohabiter en lui "*l'animal de désir*" et "*l'être de raison*" qu'il est tout aussi bien. Cet "*empire intermédiaire*" ("*Zwischenreich*") généré par la faculté imaginative, n'est cependant pas d'étendue égale chez tous les êtres. Chez l'artiste, il atteint des proportions considérables ; sa représentation procure un "*gain de plaisir*" ("*Lustgewinn*") qui permet de surmonter ou d'abolir les refoulements.

Dans ses premières productions, Roth correspond donc remarquablement bien au type de l'artiste esquissé par Freud. La mise en exercice du principe de plaisir, violenté et bâillonné dans la réalité, se fait à merveille au cœur de ce que l'on peut d'ores et déjà nommer "*l'espace transitionnel*"⁸ construit par l'imagination et son corrélat concret :

⁶ Op.cit. p.350.

⁷ "Ich habe immer leidenschaftlich, aber mit wahren Sinnen geträumt. Mein Traum konnte mir niemals eine Wirklichkeit erscheinen. Dennoch vermag ich mich so tief in den Traum zu begeben, daß ich eine zweite, eine andere Wirklichkeit lebe."
Die weißen Städte. In : *Werke* 2 p.451.

⁸ On reviendra en détail dans la conclusion générale de ce travail sur les modes d'aménagement de cet espace appelé "transitionnel" par D.W.Winnicott et qui cadre bien avec ce que Freud nomme dans *l'Introduction à la psychanalyse* le "*Zwischenreich der Phantasie*".

l'écriture. Dans cet espace, romanesque par excellence, Roth *est* l'homme qu'il aimerait être ou devenir.

De quoi se compose exactement cette identité de désir ? Dans un autre essai d'autobiographie fictive, Roth constitue le personnage suivant : *" A partir de cet instant, la douleur des autres me laissa indifférent. Un jour, ma mère s'ébouillanta la main. Elle souffrait terriblement. Elle gémissait. Je restai calme. Un jour, les chevaux d'une voiture s'effarouchèrent et le cocher fut traîné sur une longue distance. Je considérai d'un regard froid cet incident qui mit tout le monde en ébullition."* ⁹ Noyée au milieu des autres exemples de comportement imperturbable, l'insensibilité à la souffrance maternelle apparaît comme le paradigme d'une dureté intérieure conquise de haute lutte. Ce refus de prendre part à certains événements extérieurs, cette distance instaurée entre soi et le monde, c'est, à son origine, la dissociation réussie d'avec la mère. Ici, par l'écriture, Roth réalise son désir d'indépendance, son désir de solitude et de solidité ; en écrivant il s'achemine vers cette image désirée, et l'on peut déjà presque dire que l'écriture, produisant une zone intermédiaire entre le moi réel et l'âpreté du monde auquel il doit s'intégrer, fait office d'objet transitionnel, de phase d'adaptation, où le moi peu à peu se transforme (ou croit se transformer ?) pour mieux faire face aux exigences de la réalité.

Dès le début, Roth écrit donc son roman original, et revêt une identité d'emprunt qui trahit les failles de son identité réelle. Ne suggère-t-il pas dans le dernier passage cité que sa fragilité vient d'une incapacité à rester indifférent à la souffrance de sa mère ? Cette mère et l'amour qui

⁹ "Von nun an ließ mich fremdes Leid unbeteiligt. Einmal verbrühte sich meine Mutter die Hand. Sie litt schrecklich. Sie stöhnte. Ich blieb ruhig. Einmal scheuten die Pferde eines Wagens und der Kutscher wurde eine lange Strecke mitgeschleift. Ich blickte kühl auf diesen Vorgang, der alle Menschen in Aufregung versetzte." Bro 95.

l'enchaîne à elle lui interdisent de se constituer en être autonome ; la crainte de la faire souffrir l'empêche de voler de ses propres ailes, compromet sa liberté, l'enferme dans une station orbitale autour d'une planète-mère qui n'a de cesse qu'il reste à jamais dans ses rets. Roth rend compte, sous forme cryptée, d'une situation réelle qui a dû à l'époque fortement l'opprimer. Nous reviendrons bientôt en détail sur le problème de la relation à la mère qui a sans doute une grande part dans le mal-être tel qu'il se fait jour de plus en plus nettement dans la vie de Roth.

Chapitre 2

Le chapitre de la pauvreté.

2.1. Pauvreté réelle ou pauvreté prétexte?

Dans l'écriture littéraire, comme dans le roman original, se bâtit une identité provisoire qui n'a pas seulement pour motivation de ménager une compensation au sacrifice du principe de plaisir, mais qui contribue aussi à mettre le doigt sur les zones douloureuses qui exigent réparation. Ainsi de cette fiction d'un personnage fort comme un roc qui permet de faire le point sur le sentiment de faiblesse intérieure. Ainsi aussi de la création d'une personnalité surpuissante, rayonnante, à qui rien ne résiste : *" Car j'étais aussi ambitieux, certainement. J'étais décidé à dépasser la moyenne humaine - avec quels moyens, je ne le savais pas. J'étais décidé à ne me laisser arrêter par rien. La pauvreté dans laquelle avait baigné mon enfance me marquait peu. Je la considérais comme l'un des nombreux obstacles que le destin place sur le chemin des hommes. Il fallait la surmonter en s'inspirant de modèles célèbres. Je ne ressentais aucune envie à l'égard d'autres garçons, repus et bien vêtus. Depuis toujours je savais qu'avoir pitié de soi est aussi répréhensible qu'avoir pitié des autres. Avec une joie mêlée d'une sorte de volupté, je reconnaissais ma pauvreté, je m'enfermais en elle et par elle je me séparais de mes camarades "*¹⁰. Ce qui ressort de ces lignes, c'est la

¹⁰ "Denn ich war auch ehrgeizig, gewiß. Ich war entschlossen, den Durchschnitt der Menschen zu überragen - mit welchen Mitteln wußte ich nicht. Ich war entschlossen, mich durch nichts hindern zu lassen. Von der Armut, die meine Jugend umgab, fühlte

pensée de l'empêchement, de l'obstacle qui bride l'élan. Le désir est d'omnipotence, la réalité est répressive. Et comme souvent chez Roth, le mot surgit, par une sorte d'intuition souveraine, qui désigne magistralement l'origine du trouble, la toute première contrariété qui entraîne à sa suite toutes les autres : la pauvreté dans l'enfance. Au moment même où Roth dit que rien ne l'arrêtera dans sa course en avant, il aborde le thème de sa pauvreté, laissant entendre qu'elle aurait pu constituer un obstacle majeur dans son évolution, mais que ce ne fut pas le cas. Les affirmations qui suivent banalisent cette pauvreté, la présentent comme un incident de peu d'importance. Les propos selon lesquels son état d'indigence n'aurait à l'époque suscité aucun sentiment d'envie à l'égard des nantis apparaissent cependant clairement comme des dénégations (Bronsen cite de nombreux témoins auprès desquels Roth se serait plaint de devoir toujours porter des vêtements usagés et aurait souffert de la comparaison avec les mieux vêtus que lui.¹¹) Ceci est confirmé par la dernière phrase qui est en nette contradiction avec ce qui précède : sa pauvreté n'a pu être une simple anecdote dans son existence si, comme il le dit, il s'est "*enfermé*" en elle et en a fait le blason de sa personne puisqu'elle le distinguait de ses congénères.

De tels passages, où les contradictions et les dénis apparaissent clairement, où le manque de logique entre les diverses affirmations surprend, mettent le lecteur en alerte : le chapitre de la pauvreté est une zone sensible. Y-a-t-il eu réellement pauvreté ou non, comme tente de le

ich wenig. Ich betrachtete sie als eine der vielen Hindernisse, die das Schicksal den Menschen in den Weg stellt. Sie war, nach berühmten Mustern, zu überwinden. Ich beneidete andere, satte und gutgekleidete Knaben nicht Seit jeher wußte ich, daß ein Mitleid mit mir ebenso verwerflich ist, wie Mitleid mit andern. Freudig und mit einer Art Wollust bekannte ich mich zur Armut, ich schloß mich in sie ein und schied mich dadurch von den Altersgenossen." Bro 96.

¹¹ Bro 57.

démêler D. Bronsen ? Quoi qu'il en soit, il y a eu sensation et souvenir de pauvreté, il y a récit de pauvreté dans le roman original, et c'est là l'essentiel.

2.2. La pauvreté simulée : un handicap stimulant.

Dans le petit passage que l'on vient de citer, l'auteur se dépeint comme ayant maîtrisé le phénomène, d'abord en le relativisant, en trouvant le moyen de le circonscrire, puis en s'en servant pour parvenir à d'autres fins (celle de se distinguer de la masse). Ainsi non seulement il n'en a pas été affecté ni peiné dans son essor, mais il en a même retiré "*joie et volupté*". Ce processus défensif, qui consiste à travestir un sujet de souffrance en son contraire afin d'en réduire les dégâts en soi-même, Roth le met au point par l'écriture. En écrivant sur sa pauvreté, il se l'approprie au lieu de la nier, il l'accepte et l'intègre à lui-même au lieu de voir en elle l'ennemi qui va le détruire. C'est ce qu'il suggère en affirmant qu'il "*s'enferme en elle*" : il a pactisé avec elle et au lieu de la combattre, il s'en sert de bouclier, elle lui forme sa carapace, c'est avec ce masque qu'il va affronter le monde et en même temps fonder sa solitude : car il est étrange que Roth utilise le terme de "*séparer*" pour indiquer l'action de sa pauvreté sur ses relations avec ses camarades. C'est comme s'il avait mis cet élément entre lui et les autres, entre lui et le monde, pour moins en souffrir mais aussi pour réinvestir la place forte du héros, élu entre tous, et distinct de la masse. L'écriture renforce le mécanisme de défense, et par là-même permet à l'identité mal assurée de retrouver une assise. L'écriture transforme le malheur en grandeur, c'est une façon de mieux le vivre et d'affirmer sa force sur le monde, de s'en faire le maître au lieu d'en être la victime. D'autre part, en attribuant à sa pauvreté la propriété de le "*séparer*" du monde, Roth en fait comme un préalable à

son activité d'écrivain. Car c'est parce qu'il est pauvre, donc seul, isolé et différent, que naît en lui la volonté de se distinguer sur d'autres plans. David Bronsen rapporte cette notice autobiographique de 1910 où Roth, alors étudiant à Vienne et vivant pour le coup réellement dans le besoin, fait part d'un souhait de cet ordre : *" J'avais pitié de moi parce que je ne savais pas faire usage du droit de la jeunesse au romantisme. Lorsque je voyais les cortèges, les fêtes, les uniformes des autres, je me faisais l'effet d'être étranger dans ce monde, exclu, presque mis au ban. Cette souffrance aiguësait mon ambition car j'espérais compenser par des performances hors du commun mon manque de capacités dans la vie en société. "*¹² Ce que Roth déplore à cette époque de sa vie, c'est de ne pouvoir se placer au diapason de la jeunesse estudiantine qu'il côtoie à Vienne. Il ressent en lui un espèce d'infirmité qui l'empêche de se réjouir des mêmes choses et au même moment que les autres, il appelle cela son *"insatisfaction"* et soupçonne qu'elle est fondamentale dans le fonctionnement de sa personnalité. Le sentiment de sa pauvreté est une des multiples expressions du sentiment de sa différence : *"J'étais assis parmi ces jeunes gens que j'avais en aversion mais que j'enviais. Ils avaient le goût de la vie, ils étaient bruyants, forts, il me semblait qu'ils jouissaient de la vie, plus intensément que moi, ils vivaient de façon plus colorée que moi, parce que plus ordinaire "*¹³. Roth consigne ici dans

12 "Ich bemitleidete mich, weil ich von dem Recht der Jugend auf Romantik keinen Gebrauch zu machen verstand und war mit mir unzufrieden. Sah ich die Umzüge, Feste, Uniformen der andern, so kam ich mir fremd in dieser Welt vor, ausgestoßen, beinahe geächtet. Dieses Leid stachelte meinen Ehrgeiz an, denn ich hoffte, durch überragende Leistungen meinen Mangel an geselligen Fähigkeiten wettzumachen." Bro 137.

13 "Ich saß unter den jungen Leuten, die mir zuwider waren, die ich aber beneidete. Sie hatten Lebenslust, sie waren laut, kräftig, es schien mir, daß sie das Leben genossen, stärker als ich, bunter lebten sie, weil gewöhnlicher." Bro 136.

cette note autobiographique la conviction qu'il a de son inadéquation au monde et à la vie. L'aversion qu'il éprouve pour les gens normaux vient de la souffrance qu'il ressent à ne pas être comme eux. C'est l'amertume née de cette incapacité et de cet isolement qui aboutit à l'attitude de défi et de dépassement de ses limites qui s'exprimera dans l'écriture.

2.3. Le sens caché de la déclaration de pauvreté.

Que peut bien recouvrir cette - prétendue ? - pauvreté que Roth n'a cessé, tout au long de sa vie, de mettre en avant ? Comme on l'a vu et comme il l'indique lui-même dans ses fictions autobiographiques, elle lui sert de tampon placé entre lui et le monde, mais aussi d'auréole protectrice pour se poser face à autrui : D. Bronsen cite les nombreuses allégations de Roth concernant les privations qu'il dut endurer dans son enfance : à sa traductrice française Blanche Gidon, il présente sa jeunesse comme " *très pauvre* ", devant une amie, il se plaint des carences de son alimentation de l'époque ; à maintes reprises il déplore sa misère vestimentaire. Dans la lettre-biographie qu'il adresse à Benno Reifenberg pour les cinquante ans de ce dernier, il évoque sa mère et lui attribue, entre autres caractéristiques, celle de n'avoir pas eu d'argent.¹⁴ Lui-même, à l'époque où il partit à Vienne, aurait vécu dans le besoin.¹⁵ Faisant la connaissance au cours d'une soirée de la saint-Sylvestre en 1920 à Berlin, du comédien Alfred Beierle, Roth se présente en ces termes : " *J'ai beaucoup de dettes. Pas du tout d'argent, pas*

¹⁴ "Sie hatte kein Geld und keinen Mann". In *Briefe*. An Gustav Kiepenheuer zum 50.Geburtstag. p.164.

¹⁵ *Ibd.* "Ich kam früh nach Wien, verließ es bald, kehrte zurück, fuhr wieder nach dem Westen, hatte kein Geld..."

d'appartement. J'habite à l'hôtel ¹⁶. Tout au long de la correspondance de Roth, les considérations sur le manque d'argent sont constantes. En 1927, alors journaliste à la Frankfurter Zeitung, Roth écrit à Ludwig Marcuse : *"Je suis désespéré, malade, sans argent"*. L'argent va réellement et cruellement faire défaut pendant les années d'exil : Roth ne cesse d'en réclamer à Stefan Zweig, de quémander des avances auprès de ses éditeurs. D'une façon générale, les rapports de Roth à l'argent sont extrêmement problématiques et ne sont pas à situer exactement sur le même plan que la mise en avant systématique de sa pauvreté. Celle-ci apparaît comme un préalable que Roth avancerait d'emblée avant d'aller plus loin dans une relation avec quelqu'un. C'est comme s'il disait : *" Je suis pauvre, il faut que vous le sachiez et ne le perdiez jamais de vue, avant de vous lier de quelque façon avec moi "*. Cette " pauvreté " est comme une demande à être traité avec davantage d'égards que le tout-venant. C'est l'étendard brandi d'un état maladif, d'une misère secrète qui exige compréhension et délicatesse. C'est l'allusion à un état d'enfance déchu, vulnérable, exposé, incomplet. Cet état reste celui de Roth sa vie durant, il n'est en apparence surmonté que dans les vantardises de l'autofiction ou les résolutions optimistes du roman original.

Dans les lettres, Roth l'écorché réapparaît régulièrement, en particulier lorsqu'elles sont signées *" Mojsche "*. Mojsche est la forme yiddisch de son premier prénom Moses, dont Roth n'a plus fait usage depuis l'âge de 22 ans. Il utilise ce vestige de son enfance chaque fois que son message contient l'annonce d'un malheur. Ainsi dans deux lettres d'avril 1926 adressées à Benno Reifenberg ; dans la première, datée du 9 avril, Roth est sous le choc de la nouvelle qu'il vient d'apprendre: la

¹⁶ "Ich habe viele Schulden. Gar kein Geld, keine Wohnung - ich wohne im Hotel." Bro 214.

rédaction de la Frankfurter Zeitung, dont il est le correspondant à Paris depuis la mi-mai 1925, vient de décider de le démettre de ses fonctions et de le remplacer par Friedrich Sieburg. " *Je suis tellement triste, vous n'imaginez pas à quel point cela me détruit, personnellement mais aussi sur le plan de ma carrière littéraire, si je quitte Paris* ". Et il termine en disant : " *A partir de maintenant, je me nommerai Mojsche, par défi. (Dafke)*"¹⁷. Dans la lettre du 29 avril, Roth se dit atteint d'une désagréable maladie de peau ; il fait part de son malaise, toujours avec beaucoup d'humour et d'auto-dérision, mais sans dissimuler sa détresse : " *Je suis tout à fait malheureux, travailleur, pauvre et abandonné, le printemps est froid, j'ai des démangeaisons partout, la nuit je dois travailler pour ne pas me gratter et le jour je suis misérable* "¹⁸. Et il signe à nouveau Mojsche Joseph Roth. Ce prénom de Mojsche resurgit donc lorsque Roth est en butte à la cruauté du monde extérieur, lorsque son intégrité est mise en danger ; Mojsche, c'est le nom de l'enfant protégé, l'emblème d'un âge d'or où le petit juif vivait dans la chaleur de la proximité maternelle et la sécurité non menacée du Shtetl. Lorsque la rudesse de la réalité vient mettre à mal la vision idyllique de l'enfant choyé, et par là-même les assises de son identité, Roth revendique ses origines en ayant recours au mot "Dafke", terme yiddisch signifiant obstination et indépendance, et fait retour à un passé qui lui semble alors fastueux. La misère intérieure et matérielle qu'il décrit dans ses lettres apparaît alors, outre les motifs réels qui la provoquent, comme le résultat d'une déchéance très ancienne ; elle

¹⁷ "Ich bin fruchtbar traurig... Sie ahnen nicht, wieviel privat und die literarische Carriere betreffend, mir zerstört wird, wenn ich Paris verlasse.(...) Ich werde mich von nun ab Mojsche nennen, aus Dafke." *Briefe*. An Benno Reifenberg, 9.IV.1926.p.86.

¹⁸ "Ich bin ganz elend, fleißig, arm und verlassen, der Frühling ist kalt, es juckt mich überall, in der Nacht muß ich arbeiten, um mich nicht zu kratzen und am Tag bin ich miserabel." *Briefe* An B.Reifenberg. 29.IV.1926. p.90.

semble correspondre à une situation de désintégration qui aurait coïncidé avec la confrontation avec le monde réel : lorsque Roth n'a plus été à même de continuer d'être le petit Mojsche, l'enfant-roi qu'est son fils pour toute mère juive, il lui a fallu s'adapter, aménager des procédés pour entrer en contact avec la réalité extérieure sans s'en trouver immédiatement détruit. En résumé, la pauvreté de Roth, c'est cette inaptitude à vivre dans le monde et à y définir des coordonnées harmonieuses pour n'y pas trop souffrir ; c'est un mal profond, ancien, sans doute incurable, auquel le roman original sait cependant trouver des expédients : on a vu comment Roth parvenait à se convaincre des côtés positifs de la pauvreté grâce à laquelle il aurait appris à surmonter des obstacles et surtout à conquérir la solitude sacrée de l'écrivain.

2.4. "Ein armer kleiner Jude" : pauvreté et judaïsme.

La pauvreté de Roth, c'est aussi la composante essentielle de sa toute première identité, un état de choses qui lui a été donné à sa naissance et à quoi il s'identifie parfaitement, peut-être ce "noyau du moi" qui est véritablement "l'identique à soi", l'identité donc. Dans une lettre à Zweig datée du 2 avril 1936, Roth écrit le passage suivant : *"Ce qu'est un pauvre petit Juif, vous n'avez pas besoin de l'expliquer, précisément à moi. Depuis 1894, c'est ce que je suis, et avec fierté. Un Juif de l'Est, croyant, originaire de Radziwillow. Laissez cela ! J'ai été pauvre et petit pendant 30 ans. Je suis pauvre."*¹⁹.

¹⁹ "Was ein armer kleiner Jude ist, brauchen Sie nicht ausgerechnet *mir* zu erzählen. Seit 1894 bin ich es und mit Stolz. Ein gläubiger Ostjude, aus Radziwillow. Lassen Sie das ! Arm und klein war ich 30 Jahre. *Ich bin arm.*" *Briefe*. An Stefan Zweig, 2. April 1936. p.465.

Ici, Roth remonte à l'origine. La pauvreté et la petitesse juives font partie intégrante de son être parce qu'elles l'accompagnent depuis le début. Dans la Galicie natale, les Juifs vivent dans la misère²⁰ et même si lui, personnellement, n'en a pas souffert véritablement dans la maison de son oncle tailleur²¹, il a grandi dans un environnement dominé par les figures marquantes de la pauvreté juive. Du reste, comme le note D. Bronsen, Roth est puissamment attiré, étrangement fasciné par la misère et la souffrance qui lui est liée. Elles sont à ses yeux sources de grandeur, grandeur tragique, elle-même source d'inspiration. Dans un article consacré à la situation des Juifs de Russie Soviétique, Roth décrit avec intensité le quartier juif d'Odessa : *" Je dois mes expériences les plus tristes à mes déambulations dans la " Moldawanka ", le quartier juif d'Odessa. Un brouillard lourd y pèse comme un destin, le soir y est un malheur, la lune qui se lève est un sarcasme. Les mendiants n'y sont pas seulement la façade habituelle de la rue, ils sont ici trois fois mendiants car ils sont chez eux "*.²²

Dans cette concentration de la misère, Roth reconnaît un élément de lui-même, la marque insigne d'une composante de son identité.

²⁰ Cf. Bro.61. En 1890, 85% de la population juive de Galicie se contente d'un revenu annuel dérisoire ; en 1910, 61% des Juifs sont sans travail.

²¹ Roth vit dans ses premières années à Brody, dans une cité juive, dans la maison du tailleur Kalman Ballon, en compagnie de sa mère, du grand-père et de cet oncle tailleur, célibataire, frère de sa mère. Kalman Ballon a une réputation d'homme fortuné ; son entreprise, "Ballon et Krammrich", se trouve dans son appartement, coquettement aménagé, où règne une atmosphère de calme et d'isolement. Cf. Bro 47.

²² "Meine traurigsten Erlebnisse verdanke ich meinen Wanderungen durch die "Moldawanka", das Judenviertel in Odessa. Da geht ein schwerer Nebel herum, wie ein Schicksal, da ist der Abend ein Unheil, der aufsteigende Mond ein Hohn. Die Bettler, sie sind hier nicht nur die übliche Fassade der Straße, hier sind sie dreifache Bettler, denn hier sind sie zu Hause."
Die Lage der Juden in Sowjetrußland. Frankfurter Zeitung, 9.11.1926. Repris in Juden auf Wanderschaft. In Werke 2. p.886.

L'identification est si profonde que lorsque Roth évoque dans son essai *Juifs en errance* les personnages-clés de la pauvreté juive, il est manifeste qu'il se considère comme l'un des leurs, et que sa compréhension d'eux dépasse la simple sympathie. Dans la préface à cet essai, Roth indique, sur un ton acerbe et sans concessions, qu'il s'adresse à une certaine catégorie de lecteurs, ceux qui "*ont le respect de la douleur, de sa grandeur humaine et de la saleté qui est partout compagne de la souffrance*"²³. Les autres, ceux qui "*mésestiment, méprisent, haïssent et persécutent les Juifs de l'Est*",²⁴ Roth les considère avec froideur, amertume et dédain ; son livre n'a pas été écrit pour eux, Roth leur en déconseille la lecture. Roth est du côté des mal-aimés, il fait front avec eux, il clame sa solidarité avec les Juifs pauvres d'Europe de l'Est. La "*pauvreté*" qu'il a en commun avec eux n'est pas nécessairement une misère matérielle, elle résulte bien davantage du sentiment d'être comme eux un pestiféré potentiel dans la société des bien-pensants. Toute la préface à *Juifs en errance* est l'expression de cette obscure douleur qui fermente en quiconque est la proie et la victime de la haine et de la persécution. On y découvre ainsi la signification profonde de ce que Roth entend lorsqu'il se dit un "*pauvre petit Juif*" : est pauvre celui qui a été jeté en pâture au monde et y découvre le mépris et l'exclusion. Est pauvre celui qui doit affronter la réalité sans avoir au préalable élevé contre elle la multitude des protections susceptibles de sauvegarder son identité. On en revient presque toujours là avec Roth : ce sont la chute d'un état de chaleur et de sécurité inviolable et la projection dans le dehors

²³ "Leser, die Achtung haben vor Schmerz, menschlicher Größe und vor dem Schmutz, der überall das Leid begleitet." *Juden auf Wanderschaft* . In Op.cit. Vorwort p.827.

²⁴ "welche die Ostjuden mißachten, verachten, hassen und verfolgen." *Ibd.*

inhospitalier qui provoquent une déchirure et l'inadaptabilité au monde réel. Lorsque Roth écrit, dans la lettre de 1936 à Stefan Zweig citée ci-dessus²⁵, qu'il est un pauvre petit Juif depuis 1894, puis, une ligne plus bas, qu'il est petit et pauvre depuis *trente* ans, on peut se demander ce que signifie l'erreur de calcul. On pense à une autre lettre, adressée à Gustav Kiepenheuer pour son cinquantième anniversaire, dans laquelle Roth écrit : "*Les années passées chez ma mère furent pour moi les plus heureuses*"²⁶. La fin du bonheur, le début de la "pauvreté" coïncideraient donc avec la sortie de l'enfance ? De son état de "*pauvre petit Juif depuis 1894*", Roth se dit "*fier*". Il reconnaît là les racines profondes de son identité. Quelques dix ans plus tard, c'est une autre pauvreté, sans doute plus cruelle, qui l'accable. Il faudra revenir sur ce qu'ont représenté pour Roth l'enfance, la mère, le judaïsme. On voit bien d'ores et déjà que c'est dans l'imbrication de ces constellations qu'il faut rechercher l'origine de sa difficulté d'être.

Quelles sont ces figures juives qui incarnent pour Roth la pauvreté mais qui sont en même temps détentrices d'un puissant pouvoir d'attraction ? Le "*Schlehmil*", le "*Luftmensch*", immortalisés par la littérature yiddisch, sont des personnages chez lesquels la pauvreté matérielle est contrebalancée et compensée par l'épaisseur littéraire. Ce sont des êtres qui vivent en apesanteur dans le monde réel, qui se soustraient à l'organisation économique de la société normale dont ils ne retirent ni bienfaits ni avantages ; dénués de tout sens pratique, absolument inadaptés, ils semblent vivre de l'air du temps, ils ne sont littéralement "*pas de ce monde*", leurs projets et leurs espoirs ne visent à

²⁵ p.143.

²⁶ "Die Zeit, die ich bei meiner Mutter verbrachte, war meine glücklichste Zeit." *Briefe* p.166.

aucune réalisation ici-bas, mais dans un univers merveilleux auquel ils sont les seuls à croire. Roth se sent proche de ces êtres-là, sans doute parce qu'ils ont un pied dans un autre monde, et que l'autre versant de leur misère, c'est une richesse existentielle, c'est leur appartenance au rêve, c'est leur dimension créatrice. Le "Batlen", que Roth cite dans *Juifs en errance*, est aussi un individu miséreux, malchanceux, étranger au monde, incapable de se débrouiller dans les réalités pratiques de la vie quotidienne. Cependant, Roth, dans son texte, ne lui attribue pas cette identité-là. Voilà ce qu'il en dit : *"Le métier le plus étrange est celui du Batlen chez les Juifs de l'Est : c'est un amuseur, un fou, un philosophe, un conteur d'histoires. Dans chaque petite ville vit au moins un Batlen. Il divertit les invités lors des mariages et des baptêmes, il dort dans la maison de prières, il invente des histoires, il écoute lorsque les hommes discutent et se casse la tête au sujet de choses inutiles. On ne le prend pas au sérieux. Mais il est le plus sérieux de tous les hommes. Il aurait bien pu faire commerce de plumes et de coraux comme cet homme aisé qui l'invite au mariage afin qu'il se moque de lui-même. Mais il ne fait pas de commerce. Il lui est difficile d'exercer un métier, de se marier, d'avoir des enfants et d'être un membre estimé de la société. Parfois, il erre de village en village, de ville en ville. Il ne meurt pas de faim, il est toujours à la limite de la faim. Il ne meurt pas, il vit seulement dans la privation, mais c'est sa volonté de vivre ainsi"*²⁷.

²⁷ "Den seltsamsten Beruf hat der ostjüdische Batlen, ein Spaßmacher, ein Narr, ein Philosoph, ein Geschichtenerzähler. In jeder kleinen Stadt lebt mindestens *ein* Batlen. Er erheitert die Gäste bei Hochzeiten und Kindstauen, er schläft im Bethaus, ersinnt Geschichten, hort zu, wenn die Männer disputieren, und zerbricht sich den Kopf über unnütze Dinge. Man nimmt ihn nicht ernst. Er aber ist der ernsteste aller Menschen. Er hätte ebenso mit Federn und mit Korallen handeln können wie jener Wohlhabende, der ihn zur Hochzeit lädt, damit er sich über sich selbst lustig mache. Aber er handelt nicht. Es fällt ihm schwer, ein Gewerbe zu betreiben, zu heiraten, Kinder zu zeugen und ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft zu sein. Manchmal wandert er von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt. Er verhungert nicht, er ist immer am Rande des

Comme le remarque Mark Gelber dans un commentaire sur *Juifs en errance*²⁸, Roth fait ici un portrait de lui-même²⁹. Dans le fonctionnement du Batlen, c'est le même processus de sublimation de la pauvreté qui est à l'œuvre ; comme on l'a vu dans la volonté "*littéraire*" de Roth de ne pas être victime de sa pauvreté, mais d'en être le transmutateur, l'écrivain, le Batlen s'approprie avec maestria cette dégainée miséreuse et il en fait l'instrument de son identité choisie. Pauvre parce qu'il ne s'est pas conformé au principe de réalité, il est grand malgré tout parce qu'il promeut le principe de plaisir en préservant l'harmonie de son être. C'est un personnage "*idéal*" pour Roth, c'est une figure de son roman original annexée à la réalité du monde juif et, comme on va le voir, victime, consécutivement, d'un léger gauchissement. Comme le souligne D. Bronsen d'abord, Roth s'est trompé en utilisant le terme de Batlen : le personnage qu'il décrit est le "*Marschalik*"³⁰, le Batlen étant un oisif, en marge du monde, et, selon Mark Gelber, un fainéant, malchanceux et parasite. Cependant, note M. Gelber, le mot "*Batlen*" aurait dans le

Hungers. Er stirbt nicht, er entbehrt nur, aber er will entbehren."
Juden auf Wanderschaft In op.cit.p.853.

²⁸ "Diese Schilderung ist wohl eine Art Selbstbildnis von Roth." In Mark H.Gelber : "*Juden auf Wanderschaft und die Rhetorik der Ost-West-Debatte im Werk Joseph Roths*".

In *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik* Michael Kessler, Fritz Hackert (Hrsg.) Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989, Tübingen 1990. p.133.

²⁹ Ce portrait complaisant du Batlen rappelle une lettre citée par Bronsen que Roth adressa en 1915, à Vienne, au rédacteur en chef de la "*Österreichs Illustrierte Zeitung*" afin que ce dernier accepte de publier ses poèmes, nouvelles et essais. Il s'y présente de façon plaisante, joueuse et malgré tout sérieuse et pathétique sans en avoir l'air : "C'est le sort des pauvres de devoir faire précéder d'une excuse tout ce qu'ils entreprennent. J'appartiens hélas à cette engeance et c'est pourquoi je vous demande pardon.(...) Je suis de ceux que l'on nomme poètes, ou bien fous, ou bien mendiants, ou bien tout cela en même temps. Ces trois attributs me conviennent aussi. Tout particulièrement le dernier." Bro 143.

³⁰ Cf.Bro 60.

Talmud une plus ancienne signification, laquelle contiendrait une connotation plus positive : le Batlen aurait pour mission, au sein de toute communauté juive, d'apprendre et de prier, et par suite d'"éclairer" ses congénères. Mark Gelber relève aussi la confusion de Roth et tente de lui trouver une explication : d'après lui, Roth décrit sous le nom de Batlen les caractéristiques du "*Badchen*", et s'il confond les deux, c'est parce qu'il se sent lui-même à la fois Batlen et Badchen et qu'il est profondément tiraillé entre ces deux polarités³¹.

Ce qu'on peut conclure avec une quasi-certitude, c'est que Roth "*crée*" à partir d'éléments réels une figure fictive qu'il croit réelle grâce à une erreur inconsciente et qui correspond à un fantasme d'identification dans le roman original. Ainsi a-t-il résolu la synthèse, très littéraire, entre son incapacité à s'intégrer au monde extérieur, sa pauvreté et son désir simultané de ne pas être totalement marginalisé. La façon dont Roth procède ici avec des données réelles est révélatrice du fonctionnement de sa création ; il le dit lui-même dans sa préface de *Juifs en errance*, il n'a pas la prétention d'être "*scientifique*" ; à l'objectivité de l'observateur, il assimile l'ennui et il oppose l'amour³². Sa vision est donc subjective, elle est une sorte de "digestion" très personnelle des événements vécus. Elle a pour but, non pas de restituer une image fidèle de la réalité, mais de permettre à son auteur le franchissement des obstacles que l'existence et

³¹ Dans le glossaire publié en annexe à *Olam (Olam Dans le Shtetl d'Europe Centrale avant la Shoah*. Par Mark Zborowski et Elisabeth Herzog. Plon, Coll. Terre humaine, 1992. Glossaire p.453.) M.Zborowski et E.Herzog donnent une définition différente du *Badchen* ou *Badkhn*, qui désignerait le bouffon, l'animateur de mariage, donc seulement un aspect du personnage décrit par Roth. Il semble donc que Roth ait ici réuni en un seul plusieurs personnages différents.

³² "Dieses Buch ist nicht für Leser geschrieben, die es dem Autor übelnehmen würden, daß er den Gegenstand seiner Darstellung mit Liebe behandelt, statt mit "wissenschaftlicher Sachlichkeit", die man auch Langeweile nennt." *Juden auf Wanderschaft*. p.827.

le monde mettent en travers de son chemin. Elle est moins orientée vers l'autre que vers soi-même. Ecrire est un acte éminemment narcissique, c'est parfaire l'édification de mécanismes de défense et de processus compensatoires. Le roman du mal-être se poursuit donc dans l'écriture d'une déchirure : celle qui naît du sentiment d'une rupture d'avec le monde des pères.

Chapitre 3

Le monde d'hier ou la génération perdue : la guerre comme réel traumatique.

Le 24 août 1917, Roth écrit à sa cousine Resia Grübel une lettre qui laisse supposer la nature du traumatisme que la guerre a entraîné : *"Quel bon temps lorsque nous étions libres et sans soucis. Que savions nous de la vie ? Cette guerre cruelle a étouffé la voix de notre jeunesse. Si nous lui survivons, nous serons des êtres mûrs. Mais la jeunesse que chacun porte en soi est forte, même jusqu'à 80 ans"*³³.

Roth souligne ici l'effet de mûrissement, de vieillissement prématuré que la guerre a pu engendrer. Elle a pour lui la fonction d'une prise de conscience et l'on va voir comment ce traumatisme *"extérieur"* prend les dimensions d'une déchirure intérieure, comment cette rupture entre deux mondes équivaut chez Roth au naufrage lent d'une époque idéale et à l'avènement d'une époque de souffrance.

3.1. "Le monde d'hier" et la fin de la "sécurité", vus par Joseph Roth et Stefan Zweig.

Roth est à Vienne lorsque le 28 juillet 1914, l'Autriche entre dans la guerre. Deux semaines plus tard, les Russes envahissent la Galicie : les

³³ "Es war schön, als wir frei und sorgenlos waren. Was wußten wir vom Leben ? Dieser grausame Krieg hat unsre Jugend still gemacht. Wenn wir ihn überleben, sind wir reife Menschen. Die Jugend aber, die einer in sich hat, ist stark, auch wenn man 80 zählt."

Briefe An Resia Grübel. Feldpost 632 am 24. August 1917. p.34.

Juifs sont déportés en masse, certains, accusés d'être des espions autrichiens, sont pendus, les Cosaques incendient les synagogues, pillent, violent et tuent.³⁴ Les réfugiés juifs arrivent en Hongrie, Moravie, Bohême et à Vienne. Treize ans plus tard, Roth écrit dans la *Frankfurter Zeitung* un article intitulé " *Là où commença la guerre mondiale*" et raconte de façon très particulière les tous premiers instants du drame : "*La guerre mondiale commença à Sarajevo par une journée brûlante de l'été 14. C'était dimanche. J'étais étudiant. L'après-midi arriva une fillette, à l'époque on portait des nattes. Elle tenait à la main un grand chapeau de paille jaune, il ressemblait à l'été, il évoquait le foin, les grillons et le pavot. Dans le chapeau se trouvait un télégramme, la première édition spéciale que j'avais jamais vue, chiffonné, terrible, un éclair dans le papier. "Savez-vous", dit la fillette, ils ont assassiné l'héritier du trône. Mon père est vite rentré du bistrot. On va pas rester ici, pas vrai ?*"³⁵ Soleil, joie, enfance, gaité de la nature champêtre, douces habitudes d'un quotidien paisible : c'est tout cela que Roth évoque ici et qui va prendre fin brutalement. La description de la petite fille dans les lignes qui suivent renforce encore l'impression d'effondrement, d'éclipse de soleil, d'obscurcissement tragique déclenché par la guerre : "*Nous roulions sur la plate-forme d'un tramway. Il y avait dehors une voie où les wagons frôlaient le jasmin, les arbres poussaient juste contre les rails. Nous*

³⁴ Cf. Bro 155.

³⁵ "Der Weltkrieg begann in *Sarajevo*, an einem heißen Sommertag 1914. Es war Sonntag, ich war Student. Am Nachmittag kam ein Mädchen, man trug damals Zöpfe. Sie hielt einen großen gelben Strohhut in der Hand, es war wie ein Sommer, erinnerte an Heu, Grillen und Mohn. Im Strohhut lag ein Telegramm, die erste Extraausgabe, die ich je gesehen hatte, zerknüllt, furchtbar, ein Blitz in Papier. "Weißt", sagte das Mädchen, "sie haben den Thronfolger erschossen. Mein Vater is aus'm Kaffeehaus hamkumma. Gelt, wir bleibn net hier ?" Bro 156.

*roulions, ding-dong, c'était une sorte de course en traîneau pour journées estivales. La fillette était bleu clair, douce, proche, son souffle était frais, elle était telle une aurore en plein après-midi. Elle m'avait apporté la nouvelle de Sarajevo, ce nom était écrit au-dessus d'elle, en fumée rouge sombre, comme un incendie au-dessus d'un enfant innocent*³⁶. De cette jeune fille, Roth fait à la fois l'emblème d'un monde passé et l'annonciatrice de la fin de ce monde. Tout ce que cette fillette incarne, c'est le "*monde d'hier*" selon l'expression forgée par Stefan Zweig, et ce monde, chez Roth, tend à se confondre avec le territoire, spatial et temporel, de l'enfance. C'est ce qui apparaît dans cet article de la *Frankfurter Zeitung* où Roth n'a certainement pas eu conscience d'employer une multitude de termes qui renvoient aux toutes premières années de son existence : les grillons et le pavot font surgir devant nos yeux la terre natale de Galicie sous la lourdeur écrasante de l'été continental, le chapeau de paille jaune et la fillette aux cheveux tressés rappellent Mirjam, la jeune et belle Juive de *Hiob* qui rejoint son cosaque dans les champs de foin de la campagne ukrainienne. Le jasmin est pour Roth la fleur et le parfum emblématiques de l'innocence des matins du monde. On se souvient d'un article, *Des gens le dimanche*, où le jasmin réapparaît avec la même symbolique : "*On voit déambuler dans les rues des jeunes filles en robe blanche [...], elles exhalent un parfum de force, de jasmin et d'amour*"³⁷. La comparaison du tramway citadin avec le traîneau nous fait entendre le grelot des troïkas à travers les plaines

³⁶ "Wir fahren auf der Plattform einer Tramway. Es gab draußen einen Weg, wo die Straßenbahn den Jasmin streifte, die Bäume standen hart an den Schienen. Man fuhr, kling-klang, es war eine Art von Schlittenfahrt für Sommertage. Das Mädchen war hellblau, weich, nahe, mit kühlem Atem, ein Morgen am Nachmittag. Sie hatte mir die Nachricht gebracht aus Sarajewo, der Name stand über ihr, aus dunkelrotem Rauch, wie ein Brand über einem ahnungslosen Kind." Bro 156.

³⁷ "Mädchen in weißen Kleidern wandeln (...) durch die Straßen und duften sehr nach Stärke, Jasmin und Liebe." *Menschen am Sonntag*. In *Werke* 1.p.598.

neigeuses du pays natal de Roth³⁸. Enfin, la peinture irréaliste de la jeune fille fait d'elle la messagère sur terre d'une sphère atemporelle, poétique, soustraite aux lois du monde : bleue, douce et proche, elle est un idéal non menacé, une chaleur maternelle, une sécurité discrète ; fraîche et porteuse de lumière matinale, elle est une époque à elle seule, celle du début, de l'enfance innocente, insouciant, ignorant des brutalités du réel. En même temps, elle arrive auréolée de sang et de nuit, et Roth la représente un an et demi plus tard, elle aussi noyée dans un nuage de fumée : un monde est mort, la guerre marque l'avènement d'une nouvelle ère, l'enfant est devenue une femme petite et frileuse accompagnant un uniforme sur un quai de gare, son père ne va plus jamais au café, il gît déjà dans une fosse commune ...³⁹

Cette évocation si troublante d'un "*monde d'hier*" qui signifierait à la fois enfance, terre natale, bonheur et sécurité semble faire écho à ce qu'en écrit Stefan Zweig dans son autobiographie *Die Welt von Gestern* parue en 1944 : "*Si j'essaie de trouver une formule commode pour désigner l'époque qui précéda la première guerre mondiale et dans laquelle j'ai grandi, j'espère exprimer la chose au mieux si je dis que c'était l'âge d'or de la sécurité*"⁴⁰.

³⁸ La neige joue un rôle important dans l'évocation du pays natal par Roth. Elle en est un élément constitutif et par métonymie la neige devient elle-même élément natal. Cf. *Hiob* p.39 : les deux frères Jonas et Schemarjah regagnent la maison familiale, à pied, à travers la campagne enneigée ; ils rencontrent des paysans recouverts de neige dont Roth dit : "Vertraut mit dem Schnee, gingen sie in ihm einher, wie in einer Heimat."

³⁹ Cf. fin de l'article de la FZ cité par Bronsen p.156.

⁴⁰ "Wenn ich versuche, für die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage : es war das goldene Zeitalter der Sicherheit." In *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Berlin : Fischer Verlag 1955.

Zweig entend par "sécurité" un sentiment de stabilité et de pérennité, d'ordre, de normalité assurés : *"Tout avait sa norme, sa mesure et son poids déterminés"*⁴¹. Ce sentiment constituait un *"idéal de vie"* pour tous, il s'accompagnait de la conviction que tous et toutes choses étaient à leur place, indéfectiblement, la place la plus élevée étant occupée par le vieil Empereur. La génération d'*"avant"* s'est nourrie de ce mirage, le monde de la sécurité était un *"château de rêve"*, encore plus pour cette classe de la société autrichienne à laquelle Stefan Zweig dit avoir appartenu avec sa famille, la *"bonne bourgeoisie juive"* (*"das gute jüdische Bürgertum"*). La situation était différente, dit encore Zweig, pour les Juifs de Galicie, vivant péniblement mais habités par *"une impatience qui les faisait aller souplement de l'avant"*⁴² "Les communautés juives de Moravie, dont est issu Zweig, avaient un ancrage plus profond et stable dans le sol de leur patrie, dit-il, vivant en étroite communion avec la paysannerie et la petite bourgeoisie, *"elles allaient leur chemin avec calme et assurance comme les paysans de leur patrie arpentant leurs champs"*.⁴³ Zweig effleure ici une différence fondamentale d'identité entre les Juifs de l'Est et les autres. L'effondrement du monde de la sécurité aurait représenté pour ces populations de l'Est une moindre catastrophe que pour les Juifs assimilés de l'Ouest du fait d'un tempérament plus *"errant"*, semble sous-entendre Stefan Zweig, d'une disponibilité plus grande pour s'extraire de sa condition et de son sol afin de se lancer vers l'ailleurs et l'autrement. Cette notion de *"sécurité"*, fondée pour Zweig sur

⁴¹ Ibid. "Alles hatte seine Norm, sein bestimmtes Maß und Gewicht."

⁴² Ibid. "die geschmeidig vordrängende Ungeduld der galizischen, der östlichen Juden". p.17

⁴³ Ibid. "schritten sie sicher und ruhig ihren Weg wie die Bauern ihrer Heimat über das Feld" p.17

la notion de l'appartenance à une terre et à une société dont on partage le destin et les valeurs, n'aurait donc pas exactement pour Roth la même connotation. Il est intéressant de comparer à cet égard la représentation par Zweig de l'irruption de la guerre dans le quotidien de l'été 1914, à celle de Roth dans l'article cité de la *Frankfurter Zeitung*. Certes, le cadre n'est pas le même ; Roth écrit pour un journal, Zweig compose le recueil de ses souvenirs. On peut cependant tirer de la confrontation de ces deux documents certains enseignements.

Dans le chapitre intitulé *"Les premières heures de la guerre de 1914"* (*Die Welt von Gestern*, p.199), Zweig plante le décor, climatique puis personnel, de ce 28 juin de l'année 1914. Jamais été ne fut plus estival que cette année-là, dit-il. Zweig séjourne à Baden, près de Vienne, lieu de villégiature prisé de Beethoven, où ville et campagne s'unissent dans une délicate atmosphère romantique ; le temps se prête à l'étude, Zweig passera le reste de l'été chez son *"ami vénéré"* Verhaeren, en Belgique. Au soir du 28, la foule goûte dans le parc thermal les premières saveurs de l'été et un certain *"oubli de tous les soucis quotidiens"* (*"Vergessen aller täglichen Sorgen"*). Zweig est assis à l'écart, absorbé par la lecture d'un ouvrage sur Tolstoï et Dostoïevski. Lui parviennent, mêlées aux champs des oiseaux et aux friselis de la brise dans les peupliers, les notes mélodieuses égrenées par l'orchestre dans le pavillon de musique. Soudain la musique s'interrompt ; Zweig lève les yeux de sa lecture ; les promeneurs stoppent leurs allées et venues. Un groupe se forme devant le pavillon de musique où vient d'être affichée une dépêche : *"Sa Majesté Impériale François-Ferdinand et son épouse ... ont été victimes [en Bosnie] d'un assassinat politique"*.

L'évocation par Zweig du *"monde d'hier"* juste avant que le rideau ne tombe sur lui diffère sensiblement, on le voit, de celle de Roth. Pour Zweig, le monde d'hier est celui de la paix, de l'étude, de l'harmonie des

sons, des plaisirs raffinés dans la jouissance de la nature, dans le charme des villes d'eaux. Tout s'arrête soudain après l'intervention des autorités compétentes : l'affiche clouée en bonne et due forme sur le pavillon de musique n'a rien à voir avec l'apparition à la fois ensoleillée et tragique de la créature enfantine imaginée par Roth. Imaginée ? C'est ce que l'on aurait tendance à croire ; tandis que Zweig se livre dans la suite de son récit à une analyse des réactions réelles suscitées dans le peuple autrichien par la mort de François-Ferdinand, puis à l'exposé des difficultés rencontrées par la maison impériale pour organiser les funérailles et déterminer le lieu de l'inhumation, Roth, lui, raconte un trajet en tramway aux côtés de la messagère ; poétisée, "*mythologisée*" comme dit D. Bronsen chaque fois qu'il essaie de rétablir la vérité d'un événement affabulé par Roth, la jeune fille du récit de Roth est une allégorie. Réelle ou imaginaire, peu importe. Car elle vient là nous montrer une réalité psychique propre à son créateur. Zweig transcrit la réalité des faits, décrit leur impact sur sa personne, restitue des atmosphères. Roth exagère, déforme, invente, anime l'inanimé ; il crée des images puissantes et les tréfonds de sa psyché participent à l'œuvre de son imagination. Son monde d'hier est aussi celui de la sécurité, mais pas essentiellement une sécurité financière, sociale, territoriale. La représentation qu'il en donne dans l'article cité et dans d'autres textes nous dévoile la signification réelle qu'il lui attribue et ce qu'a pu déclencher en lui la désintégration de ce monde.

3.2. "Ma jeunesse fut un service militaire gris et rouge".

a. L'autobiographique dans le reportage.

Dans son introduction à la série d'articles consacrés aux *Villes blanches*⁴⁴, Roth fait un bref récapitulatif des années qui ont précédé sa découverte, à trente ans, de la France méridionale et de ses villes : *"Mon enfance se déroula, grise, dans des villes grises. Ma jeunesse fut un service militaire gris et rouge, une caserne, une tranchée, un hôpital militaire. Je faisais des voyages dans des pays étrangers, mais c'étaient des pays ennemis. Jamais je n'aurais pensé auparavant que je parcourrais une partie du monde d'une façon si rapide, si impitoyable et si violente, avec le but de tirer des coups de feu et non pas le désir de voir. Avant de commencer de vivre, le monde entier m'était ouvert. Mais lorsque je commençai de vivre, le monde ouvert était dévasté. C'est moi-même qui l'ai anéanti avec les gens de mon âge. Les enfants des autres générations, celles qui ont précédé la mienne et celles qui lui succéderont, peuvent trouver un lien constant entre l'enfance, l'âge d'homme et la vieillesse. Eux aussi vivent des événements inattendus. Mais aucun qui ne corresponde pas d'une façon ou d'une autre à leurs attentes. Nous seuls, notre seule génération, a vécu le tremblement de terre alors que depuis la naissance nous avons compté sur la complète sécurité du monde. Il en fut de nous comme de quelqu'un qui prend place dans un train, l'indicateur de chemin de fer à la main, pour voyager à travers le monde. Mais une tempête a soufflé au loin notre wagon et en un instant nous avons été là où nous aurions voulu mettre dix ans à arriver, dix années à faire s'accomplir les choses en douceur, dix années contrastées, bouleversantes, magiques. Avant même que nous eussions*

⁴⁴ *Die weißen Städte*. In *Werke* 2. p. 451.

pu les vivre, nous en avons fait l'expérience. Nous étions armés pour la vie et c'était la mort qui déjà nous saluait. Nous en étions encore à nous étonner d'un convoi funèbre, et déjà nous gisions dans une fosse commune. Nous en savions davantage que les vieillards, nous étions les petits-fils malheureux qui prennent leurs grand-pères sur leurs genoux pour leur raconter des histoires".⁴⁵

Si l'on se réfère à la réalité de la vie de Roth, on ne peut qu'être surpris par le raccourci qu'il en donne : une enfance grise, une jeunesse passée dans la guerre. A d'autres endroits, Roth n'est pas aussi sévère ni aussi négatif sur les lieux et le déroulement de son enfance, et l'on sait bien que son adolescence et ses premières années d'adulte n'ont pas été placées sous le seul signe de la guerre. Seulement, c'est ce que Roth en dit là, et l'on est bien forcé de se demander ce qui peut motiver un résumé aussi noir et succinct d'une réalité bien plus complexe.

⁴⁵ " Meine Kindheit verlief grau in grauen Städten. Meine Jugend war ein grauer und roter Militärdienst, eine Kaserne, ein Schützengraben, ein Lazarett. Ich machte Reisen in fremde Länder -aber es waren feindliche Länder. Nie hätte ich früher gedacht, daß ich so rapid, so unbarmherzig, so gewaltsam einen Teil der Welt durchreisen würde, mit dem Ziel, zu schießen, nicht mit dem Wunsch, zu sehen. Ehe ich zu leben angefangen hatte, stand mir die ganze Welt offen. Als ich zu leben anfang, war die offene Welt verwüstet. Ich selbst vernichtete sie mit Altersgenossen. Die Kinder der andern, der früheren und der späteren Generationen, dürfen einen ständigen Zusammenhang zwischen Kindheit, Mannestum und Greisenalter finden. Auch sie erleben Überraschungen. Aber keine, die nicht in irgendeine Beziehung zu ihren Erwartungen zu bringen wäre. Keine, die man ihnen nicht hätte prophezeien können. Nur wir, nur unsere Generation, erlebte das Erdbeben, nachdem sie mit der vollständigen Sicherheit der Erde seit der Geburt gerechnet hatte. Uns allen war es, wie einem, der sich in den Zug setzt, den Fahrplan in der Hand, um in die Welt zu reisen. Aber ein Sturm blies unser Gefährt in die Weite, und wir waren in einem Augenblick dort, wohin wir in gemächlichen und bunten, erschütternden und zauberhaften zehn Jahren hatten kommen wollen. Ehe wir noch erleben konnten, erfuhren wir 's. Wir waren fürs Leben gerüstet, und schon begrüßte uns der Tod. Noch standen wir verwundert vor einem Leichenzug, und schon lagen wir in einem Massengrab. Wir wußten mehr als die Greise, wir waren die unglücklichen Enkel, die ihre Großväter auf den Schoß nahmen, um ihnen Geschichten zu erzählen." Op.cit. p. 451-452.

C'est tout d'abord la nature de son propos qui détermine la tonalité particulière de ce passage : Roth s'adonne en quelque sorte à un aparté autobiographique dans un travail à caractère journalistique : la série d'articles consacrée aux villes du Midi de la France est parue du 8 septembre au 4 novembre 1925 dans la *Frankfurter Zeitung* dont Roth est le correspondant à Paris depuis le printemps.⁴⁶ Ces articles ont ensuite été retravaillés par Roth et publiés sous la forme d'un petit essai intitulé *Les Villes blanches*⁴⁷. Dans ces "croquis de voyage"⁴⁸, Roth, de plein gré et de façon réfléchie, refuse l'exposé froid de ses visites et prend partie pour le développement d'une vision subjective du monde qui l'amène à s'investir personnellement dans son écrit et à s'y raconter lui-même avec un concision et une décision que d'autres genres littéraires ne requièrent pas aussi nettement. Ainsi, ce qu'il dit vouloir montrer dans l'introduction à ces articles, c'est que le monde peut se transformer radicalement en un temps record, et que celui qui le regarde vivre ne peut le faire à la façon de ce voyageur confortablement installé dans son wagon et convaincu de l'immuabilité des choses. Roth, lui, sait que dix ans peuvent passer en un seul instant, et que rien, ni les choses ni les idées, ne sont stables et durables sur cette terre. En conséquence, quel regard faut-il porter sur elle? se demande Roth. Certainement pas celui du "bon observateur", qui est "le plus triste reporter qui soit" ("*der traurigste Berichterstatter*") et ne sait pas rendre les infimes variations qui frappent chaque chose à tout

⁴⁶ Ces articles sont publiés dans l'édition de Klaus Westermann sous le titre *Im mittäglichen Frankreich*. In *Werke* 2. p.427 à 450.

⁴⁷ K. Westermann suppose que *Les villes blanches* ont vu le jour après le voyage de Roth en France. Cf. *Werke* 2. p.1005.

⁴⁸ *Croquis de voyage* est le titre de la traduction française des reportages faits par Roth à l'étranger. Paris : Seuil 1994.

instant⁴⁹. La meilleure façon, dit Roth, d'être fidèle à la mobilité du monde, c'est d'être à l'écoute de ce qui se passe en soi. Ainsi procède-t-il lui-même : il ne peut simplement "*faire un rapport*" sur un sujet donné, il ne "*peut que raconter ce qui s'est passé en lui et comment il l'a vécu*".⁵⁰

C'est de cette manière que Roth justifie le recours constant à son expérience personnelle : celle-ci lui a enseigné une façon de saisir au mieux l'essence du monde qui l'entoure, et c'est en appliquant cet enseignement qu'il est à nouveau renvoyé à lui-même ; le reportage se nourrit de l'autobiographique et en produit en retour. C'est la façon qu'a Roth de parler le plus authentiquement de lui-même, comme on l'a déjà vu précédemment dans la première partie de ce travail. Roth noie son moi au milieu de données extérieures qui deviennent comme le prétexte au récit de soi : le pré-texte pourrait-on dire en jouant avec les mots, car c'est bien de cela qu'il s'agit : le reportage est un "avant-texte" qui permet, à Roth comme à son lecteur, d'accéder au "texte", le "texte" étant l'objectif premier et authentique du propos : se donner à voir, se cerner soi-même en s'écrivant pour le lecteur, tout cela au creux d'une coquille pré-textuelle qui offre l'avantage de ne pas livrer le moi avec la brutalité du direct. Roth a peut-être trouvé là un des moyens les plus adéquats pour contourner la complexité de l'expression de soi : sans s'édulcorer, sans se dire trop crûment, il transparait, ici dans le reportage, là dans le roman, écrivant sans crier gare son roman original au travers de son œuvre.

⁴⁹ "Ehe wir ein Wort niederschreiben, hat es nicht mehr dieselbe Bedeutung. Die Begriffe, die wir kennen, decken nicht mehr die Dinge. Die Dinge sind aus den engen Kleidern herausgewachsen, die wir ihnen angepaßt haben." In *Les villes blanches*. (VB). Op.cit. p.453.

⁵⁰ "und kann nicht darüber berichten. Ich kann nur erzählen, was in mir vorging und wie ich es erlebte" Ibid.

b. Le sens de la condensation.

Que nous dit donc Roth à travers le prisme du reportage ?

Dans le raccourci saisissant qu'on a souligné plus haut, Roth laisse entendre que la guerre a représenté pour lui un traumatisme grave ; la nature de son récit - un article journalistique à vocation documentaire, informative et descriptive - l'oblige à **condenser** toute notation à caractère autobiographique. Ainsi Roth va-t-il d'une certaine façon "*travestir*" la réalité, mais c'est parce qu'il est dans une situation où il lui faut à tout prix extraire le trait saillant et distinctif, aller rapidement à l'essentiel quitte à annuler d'autres détails qui, dans des circonstances différentes, auraient eu eux aussi leur importance. Réduire sa jeunesse à une caserne ou à une tranchée revient à donner une traduction abrégée d'un contenu latent qu'on soupçonne plus foisonnant. Roth semble ici recourir à un processus onirique dans lequel l'image "manifeste" du rêve n'est là que pour masquer ou représenter une infinité d'autres images "latentes". C'est ainsi que Freud définit le processus de la condensation* dont on a vu qu'il pouvait être un des procédés du roman original. La technique utilisée ici par Roth rappelle nettement ce que Freud étudie dans le "*travail du rêve*" : lorsque le rêve procède à la condensation de plusieurs images, il lui faut parfois "*estomper les traits qui ne coïncident pas, pour ne maintenir et ne renforcer que les traits communs*"⁵¹. Dans le développement de son roman original, le patient lui aussi évince des éléments encombrants qui troubleraient l'image générique qu'il sait devoir représenter une composante essentielle de lui-même. Roth lève ici l'étendard de la guerre pour désigner le "*point nodal*" de sa jeunesse, comme il avait levé celui de sa pauvreté pour condenser l'image de son enfance.

⁵¹ Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse* p.89.

Comme Freud le constate aussi, cet élément manifeste n'est pas un résumé de toutes les images dont il est dérivé, mais sur le plan économique, il est investi de la somme des énergies attachées aux différentes images. Il a la vivacité, la puissance des contenus oniriques. On est donc en droit de penser que l'image de la guerre est chargée chez Roth d'une énergie psychique considérable.

On sait que Lacan, dans ses *Ecrits*,⁵² pose l'équivalence entre métaphore, sur le plan du langage, et condensation, sur le plan des formations de l'inconscient. On trouve effectivement dans le passage cité la métaphore filée de la jeunesse comme service militaire, caserne, tranchée, hôpital. Quel objectif vise l'utilisation de ce procédé, de quelle particularité du fonctionnement inconscient la condensation est-elle le signe ? Au niveau langagier, il est clair que Roth cherche simplement à exprimer l'impact énorme de l'événement de la guerre sur son existence. Au niveau psychique, la condensation est le symptôme d'une censure* exercée par le système inconscient. Pour chercher à comprendre ce que Roth signifie exactement, à quel type de désir il interdit de la sorte de s'exprimer, il faut examiner plus exactement ce qu'il dit par la suite.

c. Le contenu latent de la confession.

Il attribue d'abord à la guerre la responsabilité de sa découverte très particulière de "l'étranger" ; le monde étranger lui est apparu sous la forme d'un monde "ennemi". En d'autres termes : le voyage à l'extérieur, l'éloignement initial de soi et du pays natal a revêtu l'aspect d'un affrontement avec un milieu hostile. Ce qui aurait dû être un voyage de découverte au cours duquel tout le corps se mobilise pour recevoir, apprendre et jouir de l'offrande ainsi prodiguée, s'est mué en réalité en un

⁵² Lacan : *Ecrits*. Paris : Seuil 1966. p.505-518.

"parcours" (Roth oppose "reisen" à "durchreisen") où le corps devait se placer en position d'attaque avec le but de donner la mort. Roth oppose "schießen" à "sehen", et les deux mouvements très contradictoires de "recevoir la vie" (contenu dans "sehen") et de donner la mort (signifié dans "schießen"). Le deuxième mouvement est caractérisé par sa brutalité, son incursion chez le sujet a valeur de viol, de prise de possession rapide et cruelle ("*so rapid, so unbarmherzig, so gewaltsam*"). La guerre a opéré une transmutation du monde : celui-ci, avant que Roth n'y accoste, était "ouvert", une fois Roth immergé dans ce monde, il est "dévasté", et c'est lui-même, Roth, qui a réalisé cette dévastation ("*Ich selbst vernichtete sie...*"). Tout le passage est dominé par une métaphorisation extrême du propos, qui devient laconique et lapidaire : la succession des événements est accélérée, les phases intermédiaires sont passées sous silence, les auteurs du drame sont réduits à un seul : "*C'est moi qui ai anéanti ce monde avec ceux de ma génération*", sous-entendu "*les fils*", comme Roth l'exprime ailleurs de façon très claire⁵³.

Cet usage particulier de la métonymie ("moi" pour "les fils"), que Lacan relie au processus inconscient du déplacement* nous amène à penser que Roth est en train de dire tout autre chose que ce qu'on lit. On sait combien, dans le développement de l'enfant, la prise de contact avec le monde extérieur se fait par l'entremise du père. Roth nous dit que sa mise en relation avec l'extérieur, à l'époque de sa jeunesse, donc à la fin des années passées dans le sein maternel et le cocon galicien, a eu lieu sur un mode traumatique : l'extérieur, principe paternel, était ennemi, et Roth avait pour mission de le tuer, ce qui équivalait à un viol de sa conscience

⁵³ Par exemple dans *Zipper und sein Vater*, la guerre apparaît comme une cassure nette entre la génération des pères et celles des fils. Les fils semblent accumuler les malheurs, entre autres celui d'être survivant quand c'est le cas. C'est eux qui ont été sacrifiés et dont le bonheur ultérieur est à jamais compromis.

morale, et de cet anéantissement de l'extérieur dont lui seul se dit responsable, il conçoit un sentiment de culpabilité qui transparaît bien dans le "*c'est moi-même qui l'ai anéanti*". Moi-même en tant que quoi ? Que Roth se mette alors au même plan que "*ceux de son âge*" prouve bien qu'il pense à la génération des fils, et que le meurtre auquel ils se sont livrés est apparenté à un "*parricide symbolique*", selon l'expression de J. Starobinski⁵⁴. On sait que le père de Roth n'a jamais été présent auprès de lui et de sa mère, et que parmi les scénarios auxquels peut conduire le sentiment œdipien, il en est un où l'absence du père est interprétée comme la réalisation du désir profond de l'enfant de n'avoir la mère que pour soi ; le fantasme du meurtre est alors intériorisé comme un meurtre réel qui, même s'il n'a pas eu lieu, n'en a pas moins pour conséquence les reproches véhéments du surmoi, en d'autres termes l'apparition d'un intense sentiment de culpabilité. Que Roth attribue ici à la guerre la responsabilité de l'obligation du meurtre correspond au processus inconscient du **déplacement** d'un investissement d'énergie psychique sur une autre représentation, dont le but, on le sent bien, est d'atténuer la culpabilité. Nous reviendrons en détail sur ce sujet dans le chapitre consacré à l'imaginaire paternel dans la vie de Roth. Ce que nous permet de conclure dès maintenant une telle interprétation du passage des *Villes blanches*, c'est que la guerre est un sujet extrêmement sensible et que toutes les allégations de Roth à ce propos constituent bel et bien un nouveau chapitre du roman du mal-être, tant elles semblent contiguës aux constellations les plus reculées de la psyché. Roth est un adepte du "*déplacement*", au sens aussi bien psychique que littéraire : qu'une énergie d'investissement puisse se détacher d'une représentation pour venir se fixer à une autre, c'est le propre du fonctionnement du système

⁵⁴ Jean Starobinski : *L'oeil vivant*. Paris : Gallimard 1961. p.108.

inconscient et Freud le présente comme ayant une fonction défensive évidente ; dans la création littéraire, l'accent est déplacé de la même façon, et de la même façon sans doute, l'opération correspond, comme on l'a déjà vu souvent, à la mise au point d'un mécanisme de défense destiné à parer à la désintégration du moi. L'écriture, comme on l'a vu dans l'exemple commenté, n'aurait-elle pas pour fonction d'accomplir un allègement de la culpabilité ? La confession '*mythologisée*' n'a-t-elle pas valeur ici d'un acte de disculpation ?

3.3. L'impact de la guerre et son traitement dans le roman original.

3.3.a. Roth dans la guerre, de 1916 à 1918.

Reprenons la chronologie réelle des faits afin de continuer de chercher à voir ce que Roth construit dans l'écriture de son roman original. L'époque de la guerre et son passage dans l'armée sont, comme le remarque le biographe Helmut Nürnberger, des moments autour desquels Roth a tissé un "*réseau serré de légendes*", une telle soif d'affabulations ne se retrouvant que dans le roman du père⁵⁵. Pendant les deux premières années de la guerre, Roth est pacifiste, et, de toute façon, il a été déclaré inapte au combat du fait de sa faible constitution. Mais la situation devient vite insoutenable : les listes des morts au cours des batailles de Serbie et sur l'Isonzo arrivent bientôt, les bruits des sanglants combats livrés en Galicie se font entendre, et Roth et son ami Wittlin tolèrent mal leur mise à l'écart. D'après D. Bronsen, Roth aurait même été fortement impressionné par l'apparition de l'ami Soma Morgenstern,

⁵⁵ Helmut Nürnberger : *Joseph Roth*. Rowohlt, 1994. P.48 : "Um seine Soldatenzeit hat Roth ein Netz von Legenden gesponnen wie sonst nur noch um seinen Vater."

revenu à Vienne en permission, et arborant l'uniforme du porte-étendard. On connaît l'importance du costume dans l'imaginaire de Roth. La prestance du vêtement fait croire, y compris à celui qui le porte, en une victoire possible sur les défaillances intérieures. Quoi qu'il en soit, le sentiment de honte, de marginalisation induite, de "culpabilité" en un mot (déjà se fait jour ce qu'il faudra analyser sous le terme de "syndrome de culpabilité des survivants") pousse Roth et Wittlin à se porter volontaires. Grâce à la complicité d'un oncle de Wittlin, médecin militaire, qui cède à leurs instances, ils sont déclarés aptes à combattre en première ligne. Fin 1916 ils sont incorporés dans le 21^{ème} bataillon de chasseurs. L'enthousiasme fait certes bientôt place à la consternation devant les contraintes imposées par la discipline militaire, devant les humiliations diverses et les traitements brutaux infligés par les supérieurs. Mais Roth, encore une fois, se laisse subjugué par la magie de l'uniforme. Bronsen raconte avec quelle superbe Roth posa en compagnie des sous-officiers de son unité d'instruction pour une photo d'où ressortent la fierté de son maintien et la brillance de l'uniforme taillé sur mesure des engagés volontaires (au contraire des autres recrues)⁵⁶. Roth s'enorgueillit considérablement de cet accoutrement d'apparat avec lequel il aime à parader sur le Prater ou la place Schwarzenberg au bras d'une Viennoise de rencontre. Friederike Zweig raconte que Roth lui confia un jour l'extrême satisfaction qu'il avait éprouvée en troquant son habit d'étudiant contre l'uniforme chamarré du soldat.

Roth reste à Vienne dans le même bataillon jusqu'au printemps de l'année 1917. A cette date, il est envoyé en Galicie, à Lemberg sans doute, où il est employé au service de presse de la 33^{ème} division d'infanterie. Comme il l'écrit à sa cousine Paula, il se trouve à 10 km de la

⁵⁶ Cf. Bro 162.

ligne de feu et cette position de réserve lui permet d'écrire quelques poèmes⁵⁷. Il semble que tout au long de sa période militaire, Roth ne soit jamais monté en première ligne, mais sa situation de correspondant de guerre l'a exposé sans aucun doute régulièrement au spectacle des horreurs des champs de bataille. C'est de cette époque d'ailleurs que datent les débuts de son alcoolisme. D'après le rapport du médecin Edward Broczyner que D. Bronsen a longuement interrogé sur la question de l'alcoolisme de Roth, sa première ivresse importante s'est produite en ce début d'avril 1917, alors que Roth est revenu à Vienne à l'occasion d'un reportage pour le journal *Der Abend*. (Bro 173). Une fois son service militaire terminé, Roth abandonnera presque complètement l'alcool, mais y reviendra de façon plus grave et quasi pathologique lorsque, après 1928, il devra faire face à l'aliénation grandissante de sa femme.

En janvier et février 1918, l'hebdomadaire viennois *Der Friede* publie quelques feuilletons de Roth. Fred Heller, rédacteur au journal, raconte la visite que lui rendit Roth lors de l'été 1918 afin de lui soumettre deux de ses poèmes. Celui-ci n'a plus rien à voir avec la pimpante recrue des débuts. Fred Heller remarque "*l'uniforme élimé*" et l'apparence misérable du soldat, "*un personnage pauvre, mal nourri et frissonnant*", dont il accepte immédiatement de lire les vers "*par pitié pour ce pauvre diable*".

A la fin de la guerre, qu'il n'a donc à aucun moment réellement "*faite*", Roth est en piteux état. Il revient à Vienne en décembre 1918, quelques mois après la fin du conflit, et dans les premiers temps qui suivent sa libération, il erre, lamentablement couvert des lambeaux de sa

⁵⁷ *Briefe* p.35. "Doch hat der Aufenthalt hier einen großen Vorzug : man ist 10 Kilometer vom Schuß entfernt. Reservestellung... Zum aktiven Schaffen ist hier wenig Gelegenheit, ein paar lyrische Gedichte ausgenommen, die aber eher passivem Empfinden entspringen."

capote militaire qui laissent apercevoir les restes usagés d'un uniforme. Il est alors hébergé par un beau-frère de son oncle Norbert Grübel et peu de temps après, il décide de rejoindre sa mère et son tuteur Siegmund Grübel qui sont rentrés en Galicie. Le retour se révèle alors impossible. La guerre fait à nouveau rage à Lemberg : occupée par les Polonais, encerclée par les Ukrainiens, Lemberg est inaccessible, personne ne peut passer la ligne de front. Roth essaie d'atteindre Brody par des chemins détournés, mais la ville est aux mains des Ukrainiens qui menacent d'incorporer Roth dans leur armée. Il s'enfuit, et, traversant les Carpathes, il tombe dans un nouveau foyer d'hostilités : Tchécoslovaques et Ukrainiens s'y affrontent violemment, et ces derniers cherchent à nouveau à enrôler Roth dans leurs rangs. Roth parvient encore un fois à s'échapper et, passant par la Hongrie, il revient à Vienne dans les derniers jours de mars 1919⁵⁸. En avril, le rédacteur en chef de *Der Friede* lui propose un emploi fixe au journal *Der Neue Tag*, dont le premier numéro est paru le mois précédent. Roth livrera, jusqu'à ce que la parution soit suspendue au mois d'avril de l'année suivante, plus d'une centaine d'articles dont une vingtaine constitue la série bien connue des *Symptômes viennois (Wiener Symptome)*. Ainsi débute une carrière journalistique dont Roth dira toujours qu'il ne l'a pas choisie mais qu'elle lui a été en quelque sorte imposée par les circonstances et la nécessité : *"Je commençai à écrire pour les journaux par manque d'argent. On imprima mes bêtises, je vécus de cela. Je devins écrivain"*, écrit-il à Gustav Kiepenheuer en 1930⁵⁹.

⁵⁸ Ces aventures ont été rapportées à D.Bronsen par Miguel Grübel, le cousin de Roth, lequel les lui avait contées à son retour à Vienne. Elles apparaissent assez rocambolesques pour qu'on doute de leur véracité, d'autant plus que, comme on va le voir par la suite, Roth sait faire preuve d'une inventivité extraordinaire quant à ses exploits militaires.

⁵⁹ *Briefe*. p.167. ".nach Wien, wo ich, aus Mangel an Geld, für Zeitungen zu schreiben begann. Man druckte meine Dummheiten. Ich lebte davon. Ich wurde Schriftsteller."

3.3.b. *Le roman de la guerre.*

L'exposé des faits tels que Bronsen les reconstitue dans sa biographie au plus près de leur vérité "historique" nous permet de situer les points particuliers où Roth, de façon systématique, ne rapporte pas les événements comme ils se sont passés.

Si l'on se réfère tout d'abord au passage cité, extrait de l'introduction du recueil *Les villes blanches*, on s'aperçoit que Roth "ment" véritablement lorsqu'il affirme avoir passé sa jeunesse à découvrir des pays étrangers une arme à la main. On a vu que Roth, de 1916 à 1918, n'était pas sorti de l'Empire, oscillant entre Vienne, Lemberg et la Galicie et ne s'en éloignant que durant cette épopée fantasmagorique dans les Carpathes après la fin des hostilités. Ces pays étrangers dont il parle, Roth n'en a fait la connaissance qu'à partir de 1925, lorsque, en qualité de reporter, il est envoyé par la rédaction des journaux pour lesquels il travaille vers de multiples et prestigieuses destinations : l'Allemagne, la France, la Pologne, la Yougoslavie, l'Albanie et la Russie. A ce moment-là, cette découverte du "*vaste monde*" est bel et bien un "voyage" où il s'agit de "voir" et non pas de faire feu sur l'ennemi. Roth sera souvent comblé par ses incursions en terre étrangère où il pourra donner toute sa mesure à sa sensibilité et s'enrichir personnellement de façon incomparable. Les articles sur la France du Sud en sont un des meilleurs exemples. Le "mensonge" que Roth élabore dans *Les villes blanches* n'en est un cependant que dans la mesure où il va à l'encontre des faits historiques censés détenir la vérité extérieure d'un individu ; il n'en est pas un si l'on veut bien voir qu'il rend compte d'une réalité psychique révélatrice de la vérité profonde de son être. D. Bronsen lui-même, qui en

tant que biographe scrupuleux s'applique toujours à débusquer la fabulation derrière les récits de Roth, cite une partie de ce passage des *Villes blanches* sans relever l'étrange affirmation qu'il contient et en l'assortissant du commentaire suivant : "*Dans une réflexion concernant les répercussions des événements de la guerre, Roth dévoile une vérité qui ne colle pas à des faits extérieurs isolés - Roth, en sa qualité de conteur, n'y a jamais attaché beaucoup d'importance - mais qui devait lui rester fixée dans l'esprit et dans l'âme*"⁶⁰. Bronsen semble donc lui aussi à certains moments se rallier à l'idée à partir de laquelle fonctionne notre travail : à savoir qu'il est parfois vain de chercher à faire la part de la fiction et celle de la vérité, et qu'on peut considérer avec droit que "*fiction est vérité*". La vérité que Roth dévoile ici renvoie à notre interprétation précédemment exposée : si Roth a eu la sensation de découvrir le monde dans le même mouvement qu'il faisait feu sur lui et l'anéantissait, c'est-à-dire à la fois en tant qu'agressé et agresseur, c'est que son premier contact avec l'extérieur a réellement eu lieu sur le mode d'une riposte à une agression, la guerre réactualisant le souvenir d'un très ancien traumatisme lié de près ou de loin au conflit œdipien.

3.3.c. Anéantissement du passé, enfance et jeunesse torpillées : la guerre comme révélateur de crise.

Reprenons la problématique de la guerre telle que Roth la traite dans *Les villes blanches*. S'il est amené à lui faire une si large place dans un article qui, a priori, n'a rien à voir avec elle, c'est parce que Roth esquisse

⁶⁰ Bro 183 "In einer Betrachtung über die Nachwirkungen der Kriegserlebnisse enthüllte Roth eine Wahrheit, die nicht an einzelnen äußeren Tatbeständen haftet - daran lag dem Erzähler Roth immer sehr wenig - die ihm aber in Geist und Gemüt haften bleiben sollte."

ici une géographie de son âme, et que, parlant de son âme, il ne peut taire la gravité du cataclysme qui l'a forgée telle qu'elle est à l'heure où il parle. Dans cette géographie de l'âme, Roth situe dans les villes du Sud de la France le territoire de son enfance. L'assimilation est progressive tout au long de son texte. On trouve d'abord au début : *"Lorsque j'eus trente ans, je pus voir les villes blanches dont j'avais rêvé étant enfant"*⁶¹. Puis plus loin : *"J'ai retrouvé les villes blanches telles que je les avais vues dans les rêves. Lorsqu'on trouve ne serait-ce que les rêves de son enfance, l'on est à nouveau un enfant"*⁶². Enfin : *"Nous ne cessons pas de nous éloigner de notre enfance. ... Nous ne pouvions pas croire que quelque part brillent encore des villes blanches, les rêves de notre enfance"*⁶³. Ce que Roth dit retrouver dans le Midi de la France, c'est la forme intacte et préservée des rêves de son enfance et imperceptiblement, le glissement se fait vers la généralisation à l'enfance elle-même⁶⁴ ; cela lui semble d'autant plus miraculeux qu'il croyait cette enfance non seulement disparue, mais à jamais morte et engloutie. *"Je n'avais pas osé l'espérer. Car mon enfance était loin derrière moi, irréparablement, une conflagration universelle me séparait d'elle, un monde embrasé ; elle*

⁶¹ "Als ich dreißig Jahre alt war, durfte ich endlich die weißen Städte sehen, die ich als Knabe geträumt hatte. *VB* p. 451.

⁶² "Ich habe die weißen Städte so wiedergefunden, wie ich sie in den Träumen gesehen hatte. Wenn man nur die Träume seiner Kindheit findet, ist man wieder ein Kind." *VB* p.454.

⁶³"Immer wieder entfernten wir uns von unserer Kindheit(...) Wir können nicht glauben, daß irgendwo noch weiße Städte leuchten, die Träume unserer Kindheit." *VB* p.455.

⁶⁴ Dans le dernier chapitre des *VB*, intitulé *Les hommes*, (Die Menschen) Roth écrit dans les toutes dernières lignes : "Ici, on trouve une enfance, sa propre enfance et l'enfance de l'Europe. Nulle part l'on ne se sent aussi facilement chez soi. " p.506.

*n'était même plus qu'un rêve. Elle était effacée de la vie ; des années mortes et enterrées, pas disparues*⁶⁵.

Roth présente donc ici l'événement de la guerre comme ayant annulé de son existence ses toutes premières années, comme l'ayant privé de son enfance. Dans le début de l'article, on a vu aussi comment Roth rendait la guerre responsable du rapt de sa jeunesse : d'une minute à l'autre, dit-il, dix années ont passé et l'existence de la génération de la guerre s'est trouvée amputée d'une jeunesse. Il n'y a pas eu vécu, maturation progressive des esprits, mais expérience brutale et rapide ; il ne s'est pas produit ce lent apprentissage de la mort qui doit être l'exercice de toute une vie, mais la mort s'est imposée d'elle-même comme un fait accompli, à une époque de l'existence où c'est l'élan vital qui domine, où la vie n'a pas encore été vécue. La guerre a été une mise à mort d'individus dans la fleur de l'âge, dans la mesure où elle a fait se terminer là, même pour ceux qui lui ont survécu, leur existence déjà entamée. *"Nous sommes des morts ressuscités"* (*"Wir sind die auferstandenen Toten"*) dit Roth. Ayant ainsi vécu une mort dans la vie, les rescapés de la guerre se trouvent dans la situation de nouveaux-nés débarqués sur une nouvelle planète où plus rien n'est à leur dimension ; ils ont rompu avec toute conscience de la civilisation et en même temps ils sont lourds d'une science et d'une sagesse qu'ils sont les seuls à détenir parce qu'ils ont vu et "vécu" la mort. Roth est intarissable sur ce chapitre de la description du "Heimkehrer" sur laquelle nous aurons à revenir dans le chapitre suivant. En attendant, il nous faut nous attarder sur cette délicate question de la sensation d'avoir vécu une mort dans la vie à laquelle aurait succédé non pas une

⁶⁵ "Das zu hoffen hatte ich nicht gewagt. Denn unwiederbringlich weit lag die Kindheit hinter mir, durch einen Weltbrand getrennt, durch eine brennende Welt. Sie war selbst nicht mehr als ein Traum. Sie war ausgelöscht aus dem Leben ; verstorbene und begrabene, nicht entschundene Jahre." *VB* p.454.

renaissance (Roth n'emploie jamais le mot "Wiedergeburt" ou "Neugeborene") mais une résurrection (Roth parle de "Wiederauferstehung" et de "Auferstandene"⁶⁶). La renaissance est un phénomène naturel ou symbolique dans lequel se trouvent mis à l'œuvre dans tous les cas un principe de vie, une résurgence vitale qui ne peut avoir que des retombées positives. Elle n'est pas nécessairement précédée d'une mort, mais seulement d'un déclin des forces vives. La résurrection n'a lieu que suite à une mort effective. Elle implique une violence et l'instauration d'un état de crise pour celui qui en est l'objet. Roth décrit les différentes caractéristiques de cet état de crise chaque fois qu'il dépeint, dans ses romans, l'errance, psychique et géographique, du "Heimkehrer" de retour au pays natal. La crise, dans l'article présent, est analysée de façon plus théorique mais avec une intense dramatisation qui naît, entre autre, du procédé de la condensation qu'on a étudié plus haut. En nous appuyant sur les études de René Kaës et de ses collaborateurs dans *Crise, rupture et dépassement*⁶⁷, nous pouvons mieux comprendre ce à quoi visait Roth en présentant ainsi la guerre et ce qu'il pouvait, plus ou moins inconsciemment, vouloir signifier en parlant de "résurrection".

Comme le montre R. Kaës, il y a chez l'être humain une prédisposition à la crise du fait de sa naissance prématurée : son enfance s'en trouve prolongée et il garde tout au long de sa vie une fragilité originaire qui l'expose à la survenue de multiples autres crises dont la première est le prototype : "*La mise au monde est mise en crise*" écrit D.Anzieu commentant les propos de R.Kaës⁶⁸, "*dérèglement multiple,*

⁶⁶ "Wir sind die auferstandenen Toten.[...] Alles, was sich bei uns [...] seit unserer Wiederauferstehung zugetragen hat..." VB p.455.

⁶⁷ *Crise, rupture et dépassement*. Paris : Dunod 1979.

⁶⁸ *Corps*. p.22.

risque mortel". L'être humain vient au monde dans un environnement mal adapté à sa survie. C'est ce que R. Kaës appelle la "défaillance du cadre" : "La prématuration croissante de l'espèce requiert [...] l'aménagement le plus parfait de l'environnement. La perfection de l'environnement, tout à la fois maternel matériel, fonde le sentiment de la permanence, de la sécurité et de la continuité de l'être, et forme ce que Bleger appelle le cadre (...). L'importance que revêtent l'environnement et le cadre se manifeste toujours par leur défaut qui ne manque pas de se produire et qui est nécessaire à la croissance même" (op. cit.p.47). Le premier recours dont dispose le nouveau-né jeté à l'extérieur est la fondation, avec sa mère, d'une organisation protectrice et adaptatrice : "La naissance, pour le nouveau-né, est ce moment critique où il se trouve en rupture de régulation (et de continuité, de contenance et d'union). Il est en appel de solutions régulatrices qui ne peuvent venir que d'une organisation qui est commune à la mère et à l'enfant, la symbiose mère-enfant"(p.47).

On le voit bien maintenant : Roth décrit, dans son récit des effets produits par la guerre, le retour point par point d'une crise originelle, la mise au monde, dont la guerre est la presque exacte reproduction : mise au monde au sens premier du terme puisque Roth dit que c'est la guerre qui l'a porté à la rencontre du monde étranger. Mise au monde au sens de naissance puisque Roth représente l'événement de la guerre comme ayant rayé le passé des individus, englouti l'enfance et supprimé la jeunesse, et les ayant projetés dans un environnement caractérisé par la dérégulation, la discontinuité, la désunion, où ils se trouvent parfaitement désorientés. Dans la suite de son texte, Roth présente ce "nouveau monde" sous les traits d'un champ de bataille élargi, comme si la guerre ne s'était jamais terminée et que la crise succédait à la crise : "Car c'est la guerre, nous le savons, nous, les experts assermentés des champs de bataille, nous

*avons aussitôt compris que nous sommes rentrés d'un petit champ de bataille pour nous précipiter dans un grand*⁶⁹. Les disparités, les déchirements entre différentes influences sont telles que ce monde-là échappe à la compréhension et concourt à désemparer encore plus les "ressuscités". Roth aborde ici la peinture d'un monde tiraillé entre l'Ancien et le Nouveau, entre le passé et l'avenir, entre les influences de l'Ouest, celles de l'Est et celles de l'Amérique, et pour lui ce monde-là est un monde en guerre ; est-ce la crise intérieure et individuelle qui donne le sentiment d'une crise mondiale ou est-ce l'état objectif du monde qui provoque la crise du sujet ? Il semble, et cette hypothèse devra être vérifiée, que c'est la psychologie particulière du "Heimkehrer", et Roth en est un digne représentant, qui soit caractérisée par un penchant à projeter à l'extérieur la vision très perturbée et déséquilibrée qui la domine⁷⁰.

Comment surmonter la crise ? Didier Anzieu répond : *"Toute crise requiert l'instauration d'un cadre nouveau qui permette le rétablissement d'un équivalent de la symbiose primitive ainsi que le repérage des points de défaillance du cadre auquel le sujet est hypersensible et qui sont susceptibles de déclencher en lui une crise à caractère catastrophique"* (Corps 22) Dans *Les villes blanches*, Roth écrit les phrases suivantes : *"Lorsque nous quittons ce pays, c'est comme si nous partions en vacances. Quelle paix en bas ! Comme ils ne se doutent encore de rien ! Combien ce monde est encore ignorant des avalanches qui lentement s'approchent ! [...] Heureux pays de mon enfance protégé des tempêtes*

⁶⁹ "Denn es ist Krieg, wir wissen es, wir, die beeideten Sachverständigen für Schlachtfelder, haben sofort erkannt, daß wir aus einem kleinen Schlachtfeld in ein großes heimgekehrt sind." *VB* p.456.

⁷⁰ On pourrait analyser l'essai de Roth intitulé *L'Antéchrist* en examinant comment chaque terme appliqué au monde extérieur est en fait l'exacte transcription d'un trouble ou d'une exigence intérieurs.

et prenant le temps de se recueillir et de tenir des conférences de la paix, tandis que nous, là-haut, nous sommes livrés à la première fureur des éléments, qui ne cherchent à rien comprendre ni à négocier quoi que ce soit. Heureux pays où l'on peut se prendre à rêver et où l'on apprend à croire aux forces du passé dont nous pensions qu'elles n'étaient, comme beaucoup de choses, qu'erreurs et mensonges des livres de lecture !⁷¹. Suit une description idyllique d'un Eldorado ensoleillé, où des arbres centenaires ombragent de larges routes blanches serpentant sous le ciel céruléen et menant aux villes blanches, où *"jamais l'on ne tombe dans de noires profondeurs"*⁷² (*"niemals hinunterfällt in schwarze Tiefen"* p.518).

Nous comprenons bien ici quelle forme va prendre pour Roth le *"cadre nouveau"* dont parle D. Anzieu et par lequel il va parvenir à recréer un simulacre de symbiose pour faire front à l'état de crise ; les *"vacances dans les villes blanches"*, c'est la restauration de l'enfance, du rêve, du passé. Pour tenir face à la crise, et cette crise-là de l'après-guerre n'est que la version actuelle d'une crise plus ancienne ou l'expression exacerbée d'un état de crise permanent, Roth reconstitue une situation symbiotique de résistance en créant *Les ville blanches*, cet Eden plus imaginaire que réel, belle page de littérature où souffle la chaleur sécuritaire d'un monde d'ailleurs ou d'autrefois ; à Lyon, Vienne, Tournon, Avignon, aux Beaux, à Nîmes et Arles, Tarascon et Marseille, Roth

⁷¹ "Wenn wir dieses Land verlassen, ist es, als führen wir in Urlaub. Wie friedlich und ahnungslos ist unten noch alles ! Wie wenig weiß diese Welt von den Lawinen, die langsam heranrollen ! [...] Glückliches Land meiner Kindheit, das so vor den Stürmen geborgen liegt und Zeit hat zur Besinnung und zu Friedenskonferenzen, während wir oben preisgegeben sind dem ersten, verständnislosen und noch nicht verhandlungsbereiten Wüten der Elemente. Glückliches Land, in dem man wieder träumen kann und glauben lernt an die Mächte der Vergangenheit, von denen wir dachten, sie wären, wie so vieles, ein Irrtum und eine Lüge des Lesebuchs !" VB p.456.

⁷² *"niemals hinunterfällt in schwarze Tiefen."* VB p.456.

retrouve un "cadre" et ce par la voie littéraire ; il réalise ainsi ce que R. Kaës appelle *"le dépassement créateur"* : *"La création est l'alternative de la vie aux composantes létales de la crise"* (op. cit. p.48). D. Anzieu reprend cette idée en introduisant la notion forgée par Winnicott d'objet transitionnel : celui-ci est mis à disposition de l'enfant par son entourage mais c'est l'enfant qui en invente le maniement. De cette manière, il surmonte la crise de son inadaptation au monde et s'intègre petit à petit dans son environnement. D. Anzieu voit dans l'acte d'écriture un acte de création d'une aire transitionnelle : *" La re-création d'une aire transitionnelle est la condition nécessaire (mais pas suffisante) pour permettre à un individu, à un groupe de retrouver sa confiance dans sa propre continuité, dans sa capacité d'établir des liens, entre lui-même, le monde, les autres, dans sa faculté de jouer, de symboliser, de penser, de créer"* (Corps 23).

Pour finir, il faut s'interroger sur une disproportion qui ne peut manquer de surprendre le lecteur : on a vu, dans l'exposé des faits, combien "l'activité de guerre" de Roth avait été discrète ; pas de présence au front, pas de faits d'armes, un engagement tardif, pas de galons gagnés avec brio, pas de médaille du mérite décernée pour la gloire militaire ; en regard de cet effacement, le discours sur la guerre, la littérature autour d'elle et l'affabulation à son sujet sont hyperboliques ; la guerre est l'occasion d'une "crise à caractère catastrophique"(Anzieu), d'un traumatisme caractérisé. Tout se passe comme si Roth s'emparait de cet événement extérieur qu'il n'a pas vécu à plein mais qui lui fournit la matière inespérée pour dire un malaise qui préexistait à tout, un trouble intérieur qui cherchait à s'exprimer et n'a pu le faire qu'à la fortune d'un cataclysme mondial. En ce sens, on serait tenté de dire que Roth exploite le motif de la guerre pour décrire un effondrement qui lui semble avoir déjà eu lieu dans son existence ou dont il craint qu'il ait lieu un jour. On

ne peut s'empêcher de penser aux idées de Winnicott concernant "*la crainte de l'effondrement* " ; celle-ci serait "*la crainte d'un effondrement qui a déjà été éprouvé*"⁷³, la crainte que se reproduise l'intense angoisse primitive (Winnicott parle d'"*agony*") qui a entraîné l'édification d'une organisation défensive complexe⁷⁴. Ainsi, pour Roth, la guerre et ce qui s'ensuit serait comme un rappel d'un séisme déjà vécu et autour duquel il faudrait mobiliser la même activité défensive qui permet d'éviter la désintégration totale du moi. Cette activité défensive, que Winnicott dit se manifester sous la forme d'un syndrome de maladie, Roth la déploie en écrivant. On voit donc encore ici s'illustrer cette idée selon laquelle la création littéraire agit à l'égal d'un système de défenses s'opposant à "*l'effondrement de l'édification du self unitaire*" (Winnicott). De plus, l'écriture hyperbolique de la guerre ne triche pas sur la gravité intérieure de l'événement : les faits de guerre sont minimes mais la crainte de l'effondrement que la guerre rappelle est maximale ; Roth n'a pas fait la

⁷³ *Fear of breakdown*, paru dans *l'International Review of Psycho-Analysis*, 1974, n°1 ; trad.fr. in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°11.

⁷⁴ Winnicott énumère dans son article sur *la crainte de l'effondrement* un certain nombre d'"agonies primitives", agonie désignant une angoisse extrême, une lutte au sens étymologique du terme, une agitation intense de l'âme ; ces "agonies primitives" sont entre autres le "retour à un état non intégré", ne pas cesser de tomber, la faillite de la résidence dans le corps, la perte du sens du réel, la perte de la capacité d'établir une relation aux objets. Ces angoisses engendrent une organisation défensive qui est la maladie psychotique. C'est-à-dire que pour Winnicott, ce n'est pas la psychose qui est un effondrement, "[l'affection psychotique] est une organisation défensive liée à une agonie primitive". Ainsi, à l'agonie primitive de retour à un état non intégré correspond une défense, la désintégration, qui est elle-même la manifestation d'un syndrome psychopathologique.

La thèse de Winnicott selon laquelle l'effondrement redouté pour l'avenir s'est déjà produit dans le passé est difficile à concevoir car, comme le dit J.B.Pontalis, "*il a eu lieu sans trouver son lieu psychique*" (Préface à Winnicott : *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Gallimard 1975 p.XI.) ; "*Quelque chose a eu lieu qui n'a pas de lieu*", et qui est donc aussi impensable, indéterminable. "*Ce qui n'a pas été vécu, éprouvé, ce qui échappe à toute possibilité de mémorisation est au creux de l'être*" commente J.B.Pontalis. La conception de Winnicott remet en question la possibilité qu'aurait la psychanalyse de mettre le doigt sur le traumatisme originel.

guerre mais il l'a vécue au plus haut degré de l'anéantissement qu'elle peut signifier. En ce sens, l'écriture se charge d'une nouvelle mission : dire le traumatisme quand le simple récit des événements "réels" ne s'entend pas à rendre la signification lointaine qu'ils recèlent.

L'hyperbole satisfait sans doute aussi à une autre exigence : il faut écrire "*je suis mort à la guerre*"⁷⁵ pour surmonter la crise d'avoir survécu. En affirmant qu'il y a eu mort même si, dans les faits, la vie reprend, Roth peut espérer se soulager d'un sentiment de culpabilité qui atteint chez lui en toutes circonstances des proportions démesurées. Le "*syndrome de culpabilité du survivant*" tel que le nomment les psychanalystes, ne manque pas d'affecter la figure du "Heimkehrer" sur laquelle Roth s'est abondamment épanché.

Mais avant d'étudier le roman que Roth écrit autour de ce personnage du héros de retour du front, il faut voir comment et dans quel esprit il construit le roman de son propre passage dans la guerre.

3.3.d. Exploits guerriers fictifs : L'affabulation est-elle une imposture ?

Comme le montre D. Bronsen, Roth ne cesse pas d'affabuler quant au déroulement de sa participation active à la guerre. Les faits réels tels qu'on les a exposés précédemment démentent bel et bien la thèse d'une détention en Russie telle que Roth l'échafaude à la fois dans son roman *Flucht ohne Ende* qu'il dit autobiographique⁷⁶ et dans ses multiples

⁷⁵ Nicole Berry, analysant la transformation de l'animé en inanimé dans le roman fantastique, cite Searles qui montre que le fait de "faire le mort" est une manière de ne plus assumer aucun désir et de se soustraire aux attaques. Cf. *Anges et fantômes*, p.72.

⁷⁶ Cf. Lettre à Prof. Otto Forst de Battaglia du 28.10.1932 in *Briefe* 240. "*Die Flucht ohne Ende* enthält meine Autobiographie zum großen Teil. Ich war sechs

confidences à ce sujet. Comme Franz Tunda, le héros de *Flucht ohne Ende*, il affirme avoir passé six mois en captivité en Russie et s'être évadé. A un journaliste français en 1934, il assure : *"Je me suis battu sur le front russe. J'ai été très fier d'être nommé sous-lieutenant. Fait prisonnier, je me suis évadé après trois mois de captivité"*⁷⁷. Enfin, dans la lettre autobiographique qu'il adresse pour son 50^{ème} anniversaire à Gustav Kiepenheuer, il enrobe toute sa participation à la guerre d'une aura d'héroïsme : *"Jusqu'à la fin de la guerre, j'ai combattu sur le front, à l'Est. J'étais courageux, rigoureux et ambitieux. Je décidai de rester dans l'armée. Puis vint le grand bouleversement. Je haïssais les révolutions mais je dus en passer par là, et comme le dernier train pour Shmerinka était parti , il me fallut rentrer à pieds à la maison. Je marchai trois semaines. Puis je pris des voies détournées, pendant dix jours, de Podwoloczysk à Budapest, de Budapest à Vienne ..."*⁷⁸. Dans cette même lettre, Roth transforme complètement sa carrière dans l'armée : *"Je ne voulais pas voyager en troisième classe et passer mon temps à saluer, je devins ambitieux, j'arrivai trop tôt sur le front, le front de l'Est, je me présentai à l'Ecole d'officiers, je voulais devenir officier. Je devins aspirant"*⁷⁹. Pendant ses années d'émigration, Roth revendique

Monate in russischer Gefangenschaft, entflo, und kämpfte zwei Monate in der Roten Armee, dann zwei Monate Flucht und Heimkehr."

⁷⁷ Frédéric Lefèvre, *"Une heure avec Joseph Roth"* . In *Les Nouvelles Littéraires*, 2.6.1934. Cité par Bro 174, en français dans le texte.

⁷⁸ "Ich war bis zum Ende des Krieges an der Front, im Osten. Ich war tapfer, streng und ehrgeizig. Ich beschloß, beim Militär zu bleiben. Da kam der Umsturz. Ich haßte Revolutionen, mußte mich ihnen aber fügen und, da der letzte Zug nach Shmerinka abgegangen war, zu Fuß nach Hause marschieren. Drei Wochen marschierte ich. Dann fuhr ich auf Umwegen, zehn Tage lang, von Podwoloczysk nach Budapest, von hier nach Wien..." Bro.167.

⁷⁹ Ibid "Ich wollte nicht dritter Klasse fahren, ewig salutieren, ich wurde ein ehrgeiziger Soldat, kam zu früh ins Feld, an die Ostfront, ich meldete mich in die Offiziersschule, ich wollte Offizier werden. Ich wurde Fähnrich."

ouvertement le titre de *"ancien lieutenant de l'Armée Royale et Impériale"* (*"ehemaliger Leutnant der Königlichen und Kaiserlichen Armee"*) ; il signe ainsi les lettres qu'il adresse en particulier à ceux qui n'ont pas la même opinion politique que lui ; ainsi d'une lettre de 1938, *Lettre à un gouverneur*, envoyée à Seyss Inquart, le premier gouverneur national-socialiste d'Autriche après l'Anschluß et futur commissaire du Reich dans la Hollande occupée : Roth y énumère ses décorations : *"Une médaille d'officier en argent de l'ordre du mérite militaire et une croix de commandeur en or de l'ordre du mérite militaire."*⁸⁰. Roth dit dans cette même lettre vouloir renoncer à ces distinctions et à son grade dans l'armée autrichienne de peur de *"figurer sur les listes de l'armée prussienne"* (*"in den Listen der preußischen Armee zu figurieren"*). A cette époque, Roth s'enthousiasme aussi à l'idée de fonder une légion autrichienne dans laquelle lui-même aurait servi en qualité d'officier.

Par le même processus qui le pousse à s'inventer une carrière militaire plus brillante que celle qu'il a eue en réalité, Roth magnifie de plus en plus une époque qu'il a pourtant honnie lorsqu'il la vivait. En se faisant officier, il se fait en même temps membre à part entière et pilier de l'ancienne Autriche qui vénérât l'Officier, voyant en lui l'un des plus sûrs représentants de la splendeur impériale. Dans la tradition autrichienne, l'officier est paré de qualités qu'il n'a nulle part ailleurs⁸¹ : outre sa bravoure et sa piété, c'est son humanité qui est toujours soulignée, et c'est ce trait-là que Roth retient surtout et dont il va faire un des fondements de son attachement à la monarchie. Car le grade fictif que Roth s'attribue est le premier pas qu'il fait vers un régime que son attitude politique récuse ;

⁸⁰ "Eine große silberne Tapferkeitsmedaille und ein goldenes Verdienstkreuz am Bande der Tapferkeitsmedaille." Bro176.

⁸¹ Cf. Bro 178.

mais vers lequel va tout le reste de son être. Roth exprimera d'ailleurs cela nettement face à un de ses cousins à la fin des années 20 : c'est pendant la guerre mondiale que s'est éveillé son amour pour la monarchie. En d'autres termes, le mensonge sur le rôle joué dans la guerre rejoint une vérité essentielle : se dire officier signifie autre chose que l'addition du sens de chaque terme de l'assertion. Cela signifie confesser -à mots couverts- son appartenance à une nation, son lien à une maison, son origine dans un lieu natal. L'événement de la guerre a placé Roth à proximité de la mort, et a créé en lui le terrain propice à la reconnaissance de ce qu'il est intimement ; mais la confession de cette découverte passe chez Roth inmanquablement par la "mythologisation" ("Mythologisierung" dit Bronsen), comme si le réellement vécu était insuffisant à motiver certains choix d'existence et qu'il fallait avoir recours à ces "ustensiles" fictifs pour être vraiment crédible aux yeux d'autrui. En prétendant avoir été détenu en Russie et s'être évadé, Roth emploie le langage perceptible par tous dans lequel détention =souffrance, évasion = héroïsme, et combat au front + captivité + fuite = véritable combattant de la Grande Guerre. Ainsi peut-il, à partir de cet instant, revendiquer légitimement la qualité du traumatisme qu'il a *réellement* subi mais que les faits extérieurs ne justifient pas suffisamment. Peut-être peut-on reconnaître là un trait distinctif de l'âme juive dans un processus qui se trouve à l'œuvre dans "la haine de soi" que les Juifs éprouvent en général pour eux-mêmes. Comme l'a écrit si pertinemment Manès Sperber⁸², se haïr revient à s'identifier à son contempteur avec pour fin ultime non seulement de le désarmer mais aussi de le gagner à sa propre cause. Etant mal assuré de soi-même, on ne cesse de se demander ce que l'autre pense

⁸² Manès Sperber in *Mein Judentum*. Hrsg von H.J.Schultz. München : DTV 1986. p. 157.

de soi et l'on adopte un comportement d'auto-justification permanente à seule fin de se faire enfin reconnaître et accepter pour ce que l'on est. Dans la haine de soi comme dans l'affabulation sur son propre personnage est en jeu une négation de soi qui vise à se repositionner aux yeux d'autrui ou à ses propres yeux, dans la mesure où "je" est aussi "un autre". Il s'agit de se faire adopter par un regard extérieur que l'on a peut-être aussi en soi : ce peut être celui d'un surmoi, ou d'une instance extérieure intériorisée, un idéal du moi* dans lequel on reconnaîtrait une rémanence du moi idéal* maternel. Ainsi Roth, lorsqu'il se clame haut et fort officier de la grande armée royale et impériale, satisfait aux exigences du regard de sa mère auquel il s'est identifié et répond à l'idéal narcissique de toute-puissance qui caractérisait la relation duelle avec la mère⁸³. On sait combien le roman original tend à maintenir le fantasme d'omnipotence : en écrivant le roman de sa brillante carrière militaire, Roth ne fait pas autre chose que perpétuer un état dont il a sans aucun doute la nostalgie et qu'il fait éternellement revivre dans ses fantasmagories et dans son œuvre littéraire⁸⁴. Ce n'est pas un hasard si cette invention du grade d'officier

⁸³ On se souvient combien Roth a parfaitement décrit ce processus à travers la peinture de Paul Bernheim dans *Rechts & Links*, et ce au moment même où ce dernier part à la guerre et apparaît à sa mère, harnaché de son uniforme des Dragons : Madame Bernheim se met alors à pleurer, "d'abord de joie à la vue de la beauté virile de Paul". L'uniforme militaire semble être chez Roth une des facettes de l'idéal maternel, et tout se passe comme si le fils, dans cet uniforme, rejoignait cet idéal et retrouvait la toute-puissance qui lui est liée en même temps que la capacité de séduire virilement la mère. De plus, la mère de Paul est persuadée que son fils fait la guerre dans un régiment de cavalerie - Paul ne lui avouera jamais qu'il est resté dans l'infanterie - et que, de ce fait, rien de grave ne peut lui arriver : "Paul est officier, disait-elle, il est certainement bien soigné." Le grade d'officier correspond à l'idéal maternel, ce n'est sans doute pas un hasard si c'est justement ce grade que Roth prétend avoir eu pendant la guerre.

⁸⁴ On pourrait même aller jusqu'à dire que Roth ne s'est pas dégagé de ce moi-idéal et qu'il prouve, par les caractéristiques de son roman original, que lui a manqué ce tiers - normalement le père - qui permet d'accéder à un idéal du moi, lequel s'est émancipé du narcissisme infantile.

s'accompagne d'une idéalisation de l'armée et du régime qui la produisait et trouvait en elle sa justification ; Roth recrée ainsi la relation duelle et le cadre dans lequel celle-ci s'épanouissait. La guerre a bel et bien représenté pour lui un traumatisme immense dans la mesure où elle a mis un terme brutal à des années d'illusion bercées par le fantasme de la toute-puissance. Après la guerre, la décomposition de son être est extrême, et il n'est de moyen pour lui afin de se reconstituer que de revenir à un état antérieur. Un tel retour est possible par la littérature : on peut ne voir dans l'œuvre entière de Roth que l'histoire d'individus déchus d'un paradis, que ce soit celui de l'enfance, de la terre natale, de l'îlot maternel, du passé en un mot, et qui s'emploient à se rapprocher d'une façon ou d'une autre de ce qu'ils ont perdu⁸⁵.

Roth parvient à redonner forme et vie au fantasme par cet exercice très particulier qu'on pourrait appeler "*l'affabulation orale*". Bronsen le décrit ainsi : "*Roth prêtait à ses histoires, à ses propres yeux aussi, une vraisemblance toujours plus grande en les racontant à plusieurs amis sous une forme toujours différente, tantôt avec une légère variation, puis à nouveau une divergence plus accentuée. Plus Roth les répétait et se familiarisait avec elles, plus elles gagnaient en crédibilité et se distillaient en une substance mnésique qui avait même valeur que le souvenir d'événements réels. Le récit d'événements fictifs engendrait chez lui une émotion aussi forte que s'il avait réellement vécu ce qu'il racontait*"⁸⁶. Bronsen explicite ici en fait le rôle fondamental de la

⁸⁵ On l'a bien vu dans la partie précédente avec l'exemple de P. Bernheim qui, comme Franz Tunda, est un frère possible de Roth en particulier sur le chapitre du traumatisme consécutif à la guerre.

⁸⁶ Bro 174. "Roth verlieh seinen Geschichten, auch in seinen eignen Augen, immer mehr Wahrscheinlichkeit, indem er sie, allerdings stets in anderer Form, einmal in leichter, dann wieder in mehr ausgesprochener Abwandlung, mehreren Freunden erzählte. Durch die Wiederholung und das Vertrautwerden mit ihnen nahmen sie an Glaubwürdigkeit zu und destillierten sich zu einer Erinnerungssubstanz, die dem

répétition tel qu'on l'a déjà souligné dans le fonctionnement du roman original. La répétition transforme la nature de l'histoire inventée : elle permet l'appropriation totale du matériau fictif et la production d'affects équivalents en intensité à ceux générés par le vécu. Ce faisant Roth détourne le sens de la conversation : il utilise son interlocuteur comme simple support au soliloque et se sert de cette situation pour compulsivement reproduire et peaufiner le récit d'un souvenir, irréel certes, mais qui peu à peu recouvre une intense réalité grâce à la magie de la parole ; cette réalité-là n'est pas fallacieuse : c'est celle du petit enfant et de sa toute-puissance dans le lien fusionnel avec sa mère. L'événement inventé contient cette réalité et se substitue à elle peut-être parce qu'elle n'est pas *évocable* et en tout cas pas communicable. Les fictions du roman original masquent l'indicible mais le rappellent en même temps à la mémoire et au présent. On pourrait s'interroger longuement sur cette fonction de la parole dans le roman original, dans "*l'affabulation orale*" ; car ici, la parole qui déforme, transforme, répète et retrace, fait ressurgir un état lointain et replace celui qui parle dans la situation invoquée ; elle est à proprement parler *magique*, car à l'intérieur de la solitude de son monologue, le locuteur échappe au monde réel et revit l'omnipotence. Bronsen évoque avec quelle jubilation et quelle ébullition intérieure Roth tissait ses récits. La parole l'isolait en fait de ses interlocuteurs et recréait l'espace magique propre à l'in-vocation, à l'appel de strates éloignées, dans le temps et la psyché.⁸⁷

Niederschlag wirklicher Erlebnisse gleichkam. Die erdachten Erfahrungen erregten ihn bei der Mitteilung nicht weniger als wirkliche Erfahrungen es getan hätten."

On se souvient à ce propos d'une phrase de Roth dans *Rechts & Links* concernant Theodor Bernheim : "Er beschloß, um jeden Preis zu lügen. Alle Ausreden, die er fand, wurden im Lauf der Zeit für ihn pure Wahrheiten."

⁸⁷ Dans *L'homme de paroles*, (Gallimard 1986) Claude Hagège consacre un chapitre à *Écriture et oralité* et cite à ce propos Platon qui dans le *Phèdre* exprime que seule la communication orale est chargée de tout le sens d'origine. Un énoncé écrit, dit Platon, "*n'est pas à lui seul de force à se défendre ni à se porter secours à lui-même*" parce

L'écriture n'avait-elle pas un effet similaire ? Bronsen, effleurant ici une problématique sans doute complexe, n'accorde à la question que deux lignes assez obscures ; il affirme que l'invention d'histoires ne représentait pas pour Roth la même chose que l'écriture : *"Elle [l'invention d'histoires] partait de sa propre personne et n'était pas transmise à d'autres par une plume impersonnelle, mais par des gestes et des jeux de physionomie"*.⁸⁸ Certes, le moyen d'expression est différent dans l'acte d'écriture et dans l'acte de communication par la parole, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'un même désir, une même nécessité est à l'origine des deux. Le simple fait que Roth, lorsqu'il échafaude ses fictions, transforme la conversation en soliloque, est la preuve qu'il se retire dans une solitude comparable à celle de l'écrivain et qu'il s'abstrait du monde réel de la même façon qu'il le fait en écrivant⁸⁹.

Plus loin, Bronsen utilise le terme d'"imposture" (Hochstapelei) pour qualifier le mensonge de Roth quant à son rang d'officier, mais sans sous-entendre la nuance d'escroquerie qu'il peut contenir ; car, dit Bronsen, Roth ne cherchait pas à obtenir quoi que ce fût en se donnant autre que ce qu'il était ; son imposture était une fin en soi ; elle visait, dit Bronsen, à compenser le sentiment d'une insuffisance (*"Er schuf sich um, weil ihm die angeborenen Eigenschaften nicht genügten"*) et correspondait à un besoin au même titre que la création littéraire : *"il ciselait sa propre*

qu'il est privé de *"l'assistance de son père, le discours vivant et animé"*. p.108.

⁸⁸ Bro.174 "Es ging von der eigenen Person aus und wurde nicht durch eine unpersönliche Feder, sondern durch Gebärde und Mienenspiel auf andere übertragen."

⁸⁹ On pense ici à une anecdote racontée par Stefan Zweig s'interrogeant sur "das Geheimnis des künstlerischen Schaffens"(dans son essai du même nom, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, p.234.) : A une personne venue lui rendre visite, Balzac annonce la mort de la duchesse de Langeais comme s'il s'agissait d'un événement réel. Mais il est trop pris par et dans son histoire pour être capable de reprendre rapidement pied dans le monde réel.

personne comme il ciselait ses phrases" (*"Er feilte an sich selbst wie er an seinen Sätzen feilte"*). Toujours selon Bronsen, Roth aurait aspiré à la perfection dans ces deux domaines, et c'est l'impossibilité d'y parvenir qui l'aurait acculé surtout dans ses dernières années à consommer abusivement de l'alcool. Enfin, Bronsen constate que plus le monde de l'après-guerre vacillait, plus Roth se trouvait confronté au malheur dans sa propre vie, et plus il lui devenait indispensable de recourir à *"la correction, par la fiction"* (*"die dichterische Korrektur"*, p.180) de son existence.

L'interprétation de Bronsen ne permet pas de remonter aux sources de l'insatisfaction qu'il constate ; pourquoi Roth éprouvait-il le besoin de se sentir *"plus grand, plus brave, plus noble"* ? De plus, Bronsen sépare nettement de la création littéraire "l'imposture" de l'affabulation orale , même si, dans sa dernière formulation, (*"dichterische Korrektur"*), on ne sait plus très exactement s'il n'attribue pas à la littérature aussi le pouvoir de corriger la vie (dichterisch, Dichtung et erdichten s'apparentent cependant chez Bronsen la plupart du temps à "l'affabulation orale"). Enfin, Bronsen fait allusion à un souci de perfection et ceci aussi est contestable ; certes, Roth a un idéal en tête, un moi idéal aux exigences despotiques, comme on l'a vu, mais on ne trouve pas chez lui l'obsession de l'œuvre parfaite,⁹⁰ de même qu'il est très discutable de relier son alcoolisme au désespoir de ne pas parvenir à la perfection.

Il nous semble plutôt qu'il existe chez Roth une inaptitude fondamentale à accepter les lois du monde et à s'y plier, d'où la tentative permanente de se dérober à elles et de créer un nouvel ordre d'existence, de nouvelles normes, un nouveau monde. Sans doute peut-on considérer que cette inaptitude provient d'un chaînon manquant, d'une étape sautée

⁹⁰ Sauf peut-être dans *La Marche de Radetzky*.

dans son évolution, et de cette défaillance il a peut-être l'intuition lorsqu'il écrit dans *Les villes blanches* que son enfance a été abolie et sa jeunesse volée. Roth vit, juste après la guerre et plus gravement encore à partir de 1927, la faillite du sentiment de son identité, et tous les récits, écrits ou oraux, qu'il tisse pour se maintenir à flot sont des pans d'un seul et même roman original. Ce qui distingue l'écriture du récit oral, c'est en particulier qu'elle permet de fonder un univers à part entière, avec ses propres coordonnées, sa cohérence, ses correspondances, sa symbolique. C'est dans ce nouvel ordre des choses que Roth passera presque exclusivement les dernières années de sa vie. C'est dans le roman original écrit que nous pouvons déceler la signification réelle de certaines constellations obscures que les propos "parlés" de Roth ne contribuent qu'à rendre plus énigmatiques.

Reprenons l'exemple de l'affabulation sur le grade d'officier. Le sens possible de ce phénomène n'apparaît clairement qu'à travers sa mise en scène romanesque ; outre celle qu'on trouve dans *Rechts & Links*⁹¹ et qui montre le lien entre le symbole de l'officier et la dépendance de l'idéal maternel, on voit apparaître régulièrement la connotation sexuelle du grade militaire. Dans *L'histoire de la 1002ème nuit*⁹², Roth décrit la rencontre du Baron Taittinger, capitaine de cavalerie du 9ème régiment des Dragons, avec la jeune Mizzi Schinagl. Le Baron Taittinger, errant sans but précis dans les ruelles de Sievering, entre dans l'échoppe d' Alois Schinagl dans l'intention d'y faire l'acquisition d'une pipe en terre. C'est Mizzi, la fille du tenancier, qui le reçoit, et le Baron est alors subjugué par

⁹¹ Voir première partie 3.1. Le traumatisme et la révélation des déficiences constitutives du moi.

⁹² *Die Geschichte von der 1002. Nacht*. In *Werke* 6. p.575.

la ressemblance de cette dernière avec la Comtesse W. dont il fut jadis vainement amoureux ; il s'attarde plus que de raison dans la petite boutique que le crépuscule envahit bientôt, alors qu'un irréversible processus de séduction s'est amorcé. Le charme de la petite Mizzi est indéniable et le Baron resplendit de gloire militaire : *"Les boutons dorés de l'uniforme du capitaine de cavalerie diffusaient, à mesure que descendait le soir, un éclat de plus en plus intense."*⁹³ Mizzi n'y résistera pas et vivra avec le Baron Taittinger une bien triste histoire. L'exemple est encore plus frappant dans le cas de Theodor Lohse, le héros de *La toile d'araignée*.⁹⁴ Un an après la fin de la guerre, Theodor est précepteur chez le joaillier Efrussi ; convaincu de la faillite de son existence, Theodor n'en conserve pas moins certaines ambitions, mais celle de conquérir des femmes lui semble momentanément compromise : *"Des femmes -il était attiré par la douce musique du balancement de leurs hanches- passaient devant lui, inaccessibles, et il était pourtant fait pour les posséder. Lieutenant, il les auraient possédées, toutes, même la jeune Madame Efrussi, la seconde épouse du joaillier[...] En uniforme de lieutenant il aurait dû l'affronter, pas en civil dans ses habits de précepteur."*⁹⁵ Theodor ne se sent pas la force d'aborder à ces continents somptueux que représentent à ses yeux "les dames aux dessous violets" (il n'a droit qu'aux filles vénales subrepticement renversées dans les

⁹³ "Die goldenen Knöpfe der Rittmeister-Uniform verbreiteten einen immer stärkeren Glanz im Laden, je tiefer der Abend wurde." Op.cit.p. 617

⁹⁴ *Das Spinnennetz* In *Werke* 4. p.63.

⁹⁵ "Frauen, mit einer süßen lockenden Musik in den wiegenden Hüften, gingen an ihm vorbei, unerreichbar, und er war doch geschaffen, sie zu besitzen. Als Leutnant hätte er sie besessen alle, auch die junge Frau Efrussi, die zweite Gattin des Juweliers.[...] In der Uniform eines Leutnants hätte er ihr entgegen treten müssen, nicht im Zivil des Hauslehrers. Op.cit.p.68.

vestibules ou aux femmes usées hâtivement consommées dans les "niches" d'antichambres. cf.p.68-69). Dépouillé de son uniforme, il se sent dévirilisé, anéanti : "*Son désir était brûlant. Mais sa foi en son pouvoir de conquête s'était éteinte parce qu'il n'était plus lieutenant.*"⁹⁶

On voit ici apparaître nettement le sens du fantasme : se dire officier, c'est accéder à un désir très particulier du rêve d'omnipotence ; c'est se rendre en mesure de posséder non pas des femmes, mais Les Dames, celles qui sont très haut placées dans l'imaginaire et en lesquelles on serait très tenté de voir l'incarnation de la figure maternelle. On s'attardera davantage sur cet aspect dans le chapitre consacré au "roman de la mère". Mais on peut d'ores et déjà noter que Paul Bernheim, décrivant sa mère à ses camarades d'université, fait d'elle une "lady" ; que le Baron Taittinger s'est défait de son étincelant uniforme pour rendre une troisième visite à Mizzi, à un stade déjà où leur liaison a pris l'inévitable chemin de la "fadeur" : lorsque, la première fois, il croit découvrir la sœur ou le double de l'inaccessible comtesse W., il rutilé dans son uniforme chamarré. Lorsqu'il sait que Mizzi n'est rien de plus qu'une gentille fille dont il a envie de s'emparer, il vient à elle "en civil".⁹⁷ Bientôt il ne trouvera plus que fadeur et ennui à cette relation.

L'officier et son uniforme sont les emblèmes d'un monde idéal dans lequel le petit garçon tout-puissant ne voyait pas d'obstacle s'opposer à la conquête virile et totale de sa mère. Ce monde idéal avait d'autres aspects et Roth, pour le faire revivre, va de plus en plus transformer la réalité

⁹⁶ "Glühend war sein Wunsch. Aber erloschen der Glaube an seine Kraft, zu erobern, da er nicht mehr Leutnant war." p.69.

⁹⁷ *Die Geschichte von der 1002.Nacht* p.618 : "Drei Tage später kam er wieder nach Sievering, er fand es "charmant". Es war Samstag, drei Uhr nachmittags, und Mizzi begrüßte ihn wie einen alten Bekannten, obwohl Taittinger diesmal in Zivil war."

pour que son monde littéraire corresponde toujours mieux à celui dont il a une incurable nostalgie.

3.3.e. L'embellissement du monde militaire.

Le roman original, en créant la figure idéale de l'officier dont il fait un fantôme d'identification, s'achemine vers la constitution plus ample d'un univers idéal dont l'officier n'est qu'un élément. Cet "*univers idéal*" se confond d'abord avec le monde militaire puis s'élargit jusqu'à se confondre avec la Monarchie Royale et Impériale tout entière.

Il est frappant de constater à quel point Roth "défigure" et magnifie dans l'écriture ce qu'il abhorre dans la réalité, sans que le décalage temporel entre le vécu et son compte-rendu soit suffisant pour qu'on puisse attribuer au traditionnel embellissement par le souvenir la responsabilité d'un tel processus. Il faut citer l'exemple du chef de section Marek aux caprices duquel sont soumis Roth et son ami Wittlin ; ce dernier décrit Marek comme le symbole de l'insensibilité, de la stupidité et de la vulgarité qui, d'une façon générale, sont les aspects dominants de la formation militaire des jeunes recrues. Wittlin dit avoir reconnu quelques années plus tard en Marek, et Roth est d'accord avec lui sur ce point, "*la miniature du grand Führer*" de l'Allemagne. Or Roth, à l'époque, brosse dans ses journaux intimes (en possession de D. Bronsen) un portrait très différent du sous-officier Marek qui est déjà l'esquisse presque complètement dessinée du colonel Marek, tel que seize ans plus tard il apparaîtra dans la *Marche de Radetzky* en qualité de directeur de l'École des cadets de la cavalerie⁹⁸: "*Le premier avait la moustache et le cheveu bruns et me laissa une impression éclatante. Chaque fois que je*

⁹⁸ Cf. *Radetzkmarsch* . In *Werke* 5. p.158.

pense à lui, je revois l'éclat qui émanait de chaque parcelle de sa personnalité. Ses cheveux brillaient d'un éclat sombre, ses joues étaient rouges et ses petits yeux, bruns. [...] Je ne sais s'il enduisait de pommade ses cheveux et sa barbe ou bien s'il s'agissait d'une pommade naturelle que produisait son corps chaque jour et qui recouvrait non seulement sa peau mais aussi son uniforme et particulièrement ses boutons et la médaille en argent qu'il portait sur la poitrine [...] Ce devait être un homme très bon. Il avait même l'air bon."⁹⁹.

On voit ici combien Roth a "oublié" la réalité ou, plus vraisemblablement comment l'écriture procède à une sélection des éléments de réalité qui vont contribuer à la constitution d'un monde fictif, purement littéraire, mais conforme au désir du créateur. De quoi est fait ce monde ? Le mot "éclat" (Glanz) revient à trois reprises dans les trois premières lignes de la description du chef Marek. Tout brille dans ce personnage, c'est un héros de conte de fées qui dégage une lumière dont Roth, apparemment tout à fait sérieusement, conjecture qu'elle pourrait fort bien s'exhaler du corps même de l'officier. Ce baume magique dont il est enveloppé est comme la substance transmutative dont Roth va enrober le monde de l'armée dans son ensemble. C'est celui dont l'écriture se sert pour s'emparer du réel et le transformer selon ses vœux. Ainsi, Roth retient la "bonté" de l'officier Marek, alors que tout laisse à penser que c'était bien là la dernière qualité qu'eût pu présenter le personnage. A

⁹⁹ " Der erste war schwarz von Haar und Schnurbart und hinterließ mir einen glänzenden Eindruck. So oft ich an ihn denke, sehe ich den Glanz, der von allen Bestandteilen seiner Persönlichkeit ausging. Seine Haare glänzten schwarz, seine Backen rot, seine kleinen Augen braun. [...] Ich weiß nicht, ob er sein Haar und seinen Bart mit einer Salbe bestrich, oder ob es eine natürliche Salbe war, die sein Körper jeden Tag produzierte und nicht nur über seine Haut drang, sondern auch über seine Uniform und besonders seine Knöpfe und die silberne Medaille, die er an der Brust trug.[...] Er mag ein sehr gutmütiger Mensch gewesen sein. Er sah sogar gutmütig aus." Bro 163.

d'autres occasions, Roth insiste sur le côté "bon" et "humain" des officiers de l'armée royale et impériale. Bronsen rapporte un récit de Roth dans lequel ce dernier, en piteux état, fut secouru par un colonel : celui-ci, à la vue de cet aspirant dans son uniforme miteux, lui aurait demandé la cause d'une si piètre tenue ; Roth aurait alors fait état de sa pauvreté et le colonel lui aurait donné de l'argent afin qu'il subvînt d'urgence à ce besoin vestimentaire. Et Roth de s'exclamer sur la grande humanité des officiers impériaux : "*Ceci ne pouvait arriver que dans la Monarchie Royale et Impériale. Un colonel prussien m'aurait jeté au trou. La Monarchie Royale et Impériale était la plus humaine des autocraties*"¹⁰⁰. Cet exemple permet de comprendre ce que Roth attendait d'un monde idéal ; ici resurgit le motif de la pauvreté qui équivaut toujours chez Roth à la mise en exergue d'une déficience plus fondamentale : la carence interne se manifeste dans l'expression d'une misère vestimentaire. Roth traduit presque toujours un sentiment de faillite intérieure par le démantèlement de la cuirasse : l'uniforme est symbole et producteur de force intérieure, l'uniforme loqueteux est signe de déchéance ; l'habit défectueux est annonciateur d'un état d'abandon et de désamour, et quiconque remédie à cet état accomplit l'équivalent d'un geste maternel qui redonne confiance et cohésion interne¹⁰¹. Le don d'argent du colonel autrichien est à

¹⁰⁰ " Das konnte nur in der k.und k. Monarchie vorkommen ; ein preußischer Oberst hätte mich in den Knast gesteckt. Die k.und k. Monarchie war die menschlichste der Autokratien." Bro 178.

¹⁰¹ Cf. Analyse du roman *Rechts und Links* . 3.6 : La maison natale.

On pourrait aussi citer l'empressement maternel de Madame Slama "réhabillant" le jeune Carl-Joseph von Trotta après leurs ébats. (*Radetzky marsch*, op.cit.p.35). A mesure qu'il réendosse les diverses pièces de son uniforme de l'Ecole des cadets, Carl-Joseph s'apprête à ré-affronter le monde extérieur. Au moment où il fait claquer ses talons pour prendre congé de Madame Slama, il n'a déjà plus aucun des signes extérieurs de l'amant qu'il était encore quelques minutes plus tôt. L'habit convainc aussi bien soi-même que les autres d'une transformation radicale du sujet qui vaut , au moment où elle se produit, comme *vérité absolue*.

interpréter comme un don d'amour ; c'est dans ce monde-là, revisité, à la fois celui de l'armée et celui de la Monarchie, que Roth trouve ce dont il a besoin : la bonté, l'amour (ici sous forme d'argent), l'humanité, l'élégance vestimentaire qui donne à l'acteur comme au spectateur l'assurance (illusoire mais effective) d'une force intérieure. A cet égard il est intéressant de noter que Roth intègre à son apparence extérieure l'image du monde auquel ses rêves l'invitent à appartenir. Au temps de ses premiers contacts avec Vienne, symbole du "grand monde" pour le petit Juif galicien qu'il est alors, Roth adopte déjà certaines particularités extérieures propres aux Viennois de naissance. Après la guerre, à Berlin et Paris, Roth ne se sépare pas de sa canne, il porte les étroits pantalons d'officier qui rappellent directement son service militaire ; sa galanterie, ses manières raffinées, son port de tête digne et altier trahissent une filiation plus désirée que réelle : Roth se veut autrichien, citoyen de la monarchie et c'est ainsi qu'il est perçu : *"Sa grâce aristocratique, sa délicatesse de comportement, son savoir-vivre empreint de charme et d'une grande ouverture de cœur le faisaient davantage apparaître comme un descendant tardif d'une vieille famille de la noblesse autrichienne, élevée dans la perfection culturelle"* ; ainsi s'exprime à son propos un journaliste juif surpris de ne trouver en Roth qu'il sait être d'origine juive aucun trait proprement juif¹⁰².

On sait qu'à la fin de sa vie, Roth ne se souciera plus de son apparence. Cet abandon de lui-même correspondra à un renoncement : celui de vouloir faire coïncider le roman de son existence avec les

102 "...In seiner aristokratischen Zierlichkeit, in der Leisheit seines Benehmens, in dem bezaubernden Takt seiner Herzensoffenheit glich er am meisten dem späten Nachkömmling eines alten, in die letzte kulturelle Vollendung gezüchteten österreichischen Adelsgeschlechts." Bro 302.

contours du cadre réel. Oublieux de tout uniforme, il aura à tout jamais décollé de la réalité, il n'aura plus pied que dans son roman, dans l'écriture.

Roth emprunte au monde militaire une autre caractéristique qu'il va intégrer à l'univers de son roman original : l'armée lui présente l'image parfaite d'un **ordre** rigoureusement établi et précautionneusement conservé. Une première allusion contenue dans ses notices autobiographiques nous permet de tenter une approche de ce que cet ordre peut signifier pour lui : *"L'harmonie de la marche au pas me remplissait d'aise, et c'étaient mes pas que j'entendais d'abord. J'étais un bon soldat. J'aimais les manœuvres ; je les aimais parce qu'elles me forçaient à faire avec les autres - et avec quelle précision - l'expérience d'une indescriptible et inépuisable bêtise. Je haïssais les camarades qui ne pouvaient manœuvrer ou qui éprouvaient de l'aversion envers l'armée. C'étaient les hommes les plus raffinés. Mais j'étais plein d'hostilité à leur égard lorsque je voyais leurs canons, pour un commandement précis, dépasser de l'alignement bien droit des autres"*¹⁰³.

Ces lignes laissent transparaître des sentiments contradictoires et une attitude assez confuse à l'égard des cadres imposés par l'armée. Roth semble au fond de lui-même ressentir un bien-être certain lorsqu'il se conforme à la discipline et adopte le pas cadencé et ordonné de la marche

¹⁰³ " Ich freute mich über den Gleichklang marschierender Schritte und die meinen hörte ich zuerst. Ich war ein guter Soldat. Ich liebte das Exerzieren. Ich liebte es, weil es mich zwang, eine unbeschreibliche unausschöpfliche Dummheit gemeinsam mit den anderen -und mit welcher Genauigkeit- zu erleben. Ich haßte die Kameraden, die nicht exerzieren konnten oder einen Widerwillen gegen das Militär empfanden. Es waren die feinsten Menschen. Aber es erfüllte mich mit Feindschaft gegen sie, wenn ihre Gewehrläufe bei einem bestimmten Kommando aus der geraden Reihe der anderen hinausragten. Ich konnte nichts gegen dieses Gefühl, das ich zu bekämpfen suchte." Bro 162-163.

militaire : percevant l'écho de sa propre démarche se détachant du mouvement général, il paraît prendre une conscience accrue de sa propre personne dans la contrainte qu'il lui fait subir de coller à l'ordre imposé. Il semble dans les deux phrases qui suivent confirmer son attachement à l'état de soldat, mais la raison qu'il donne ensuite à cet attachement surprend parce qu'elle est en rupture complète avec ce qui vient d'être dit et n'est assortie d'aucun éclaircissement : à quelle sorte de "bêtise" Roth fait-il allusion ? S'agit-il de la bêtise de ceux qui refusent de se soumettre aux impératifs militaires ? Mais peut-on "aimer" ("lieben" !) un exercice simplement parce qu'il nous fait découvrir la bêtise de ceux qui ne veulent pas s'y appliquer ? Ou bien s'agit-il de la bêtise du phénomène militaire dans son ensemble ? La fin du passage tendrait à infirmer cette hypothèse car Roth y reprend le thème de son adhésion quasi totale aux idées d'ordonnance et de bon alignement représentés par l'armée.

La confusion de ces allégations va sans doute dans le même sens que ce qu'il avoue à la fin du passage : il ne supporte pas qu'un canon dépasse de la rangée, il est rempli de haine à l'égard de ceux qui défient l'ordre militaire ; et de cet étrange sentiment, de ce souci maniaque de perfection dans l'alignement des armes, il se sent coupable, peu fier en tout cas puisqu'il cherche à le combattre, mais "c'est plus fort que lui" ... Il ose dire qu'il aime les manœuvres, mais se dédouane aussitôt de cet "amour" suspect en lui attribuant une origine fantaisiste et obscure. Comment interpréter ces aveux ? Roth se rattache à l'ordre incarné par l'armée comme à une bouée de sauvetage : adaptant sa démarche au pas cadencé, il peut enfin marcher droit, se laissant guider, sur un chemin qu'on lui trace sans hésitation. Roth le dit d'ailleurs, à d'autres endroits sans restriction aucune : *"Je vous avoue volontiers que je trouve une grande joie à l'exactitude musicale du maniement des armes et à une certaine précision de l'insouciance avec laquelle un soldat s'en remet à*

son destin discipliné."¹⁰⁴ Dans le roman *Zipper und sein Vater*, cette pensée connaît sa pleine expression : le jeune Arnold Zipper, après son retour de la guerre, trouve un emploi au ministère des finances, mais expose à son ami, Roth, le narrateur, la nostalgie du monde militaire qu'il lui semble ressentir ; ce dernier, dit-il, n'avait pas plus de sens que le monde où il vit aujourd'hui, mais on n'en souffrait pas parce qu'il y avait un *"supérieur qui remplaçait le sens. On était puni, récompensé chaque heure et chaque jour. On avait un ordre, il remplaçait le but à atteindre."*¹⁰⁵ Au ministère, Arnold Zipper ne comprend pas le sens de sa présence et de ses actes, et Roth renchérit alors en expliquant très précisément ce que le monde militaire leur apportait ; il fait là le portrait d'un monde en quelque sorte idéal dans la mesure où l'organisation dont il bénéficiait était quasi infaillible : *"Aujourd'hui, je pense que ce monde, le monde militaire, qui n'est bon, il est vrai, que pour ceux qui sont voués à la mort, était un monde confortable, bien agencé. Il nous épargnait la vie qui apporte la peine et les soucis, la vie qui est faite de projets, de pensées, d'espairs, d'effondrements. A l'armée, il n'y avait pas d'espoir, pas de projet, pas de pensées. A deux heures trente tu dois paraître pour le rapport. Tu sais très exactement quelle tête a le colonel, ce qu'il va dire, quel ordre il va donner et à quel châtimeut il va te condamner. Cela figure dans le règlement. [...] Quel magnifique agencement. Dans ce monde, le doute n'existe pas, on n'y trouve ni incertitude, ni conscience, ni souci."*¹⁰⁶ Roth est reconnaissant au monde militaire de cet

¹⁰⁴ "Ich gestehe Ihnen gerne, daß ich mich an der musikalischen Exaktheit der Gewehrgriffe freue und an jener gewissen Präzision der Sorglosigkeit, mit der ein Soldat sich seinem disziplinierten Schicksal überläßt." In *Briefe aus Polen. Blick auf die Straßen*. FZ, 8.7.1927. Cf. Bro 179.

¹⁰⁵ "Aber man sah einen Vorgesetzten, er ersetzte den Sinn. Man wurde bestraft, belohnt, jeden Tag und jede Stunde. Man hatte einen Befehl, er ersetzte das Ziel." *Zipper und sein Vater* In *Werke 5*. p.547.

¹⁰⁶ "Heute denke ich, daß diese Welt, diese militärische Welt, die allerdings nur für

ordre inaltérable qu'il a su instaurer dans le fonctionnement de ses rouages, car dans ce microcosme, on n'est plus vraiment dans "la vie" et c'est tout aussi bien ; Roth ne dit pas que ce monde nous préserve des peines que la vie apporte, mais qu'il "*nous épargne la vie qui apporte les peines*" et les deux formulations sont sensiblement différentes : Roth semble nous dire - et peut-être réaliser lui-même en même temps - que l'armée substitue à la vie une autre norme d'existence, moins douloureuse, plus ordonnée, et infiniment bienfaisante parce qu'elle nous tient à l'écart et à l'abri des "*effondrements*" de la vie réelle. Le monde militaire est un monde protégé un peu comme l'est pour Roth le monde littéraire qu'il engendre dans son œuvre ou le monde fictif de son roman original. On comprend dès lors cet attachement viscéral au métier des armes tel qu'il le manifeste souvent dans ses romans : il va de pair avec la fantasmatisation de la "vie rêvée" telle que la produit le roman original. Un attachement de ce genre n'exclut pas que Roth puisse montrer le ridicule ou les aspects critiquables de l'univers militaire : sa qualité de monde fermé, abrité, ordonné, n'est pas par cela remise en question.

Si l'on revient maintenant aux lignes autobiographiques citées précédemment, on peut expliquer cet étrange sentiment d'hostilité que Roth éprouve à l'égard de ceux qui défient l'ordre militaire : leurs mouvements de résistance, leur refus de soumission et d'alignement sont pour Roth les signes d'une atteinte portée à l'intégralité d'un système auquel il s'est identifié : trouvant en l'état de soldat une identité

Todgeweihte gut ist, eine sauber eingerichtete, bequeme Welt war. Sie ersparte uns das Leben, das Mühe bringt, Sorgen, das aus Plänen, Gedanken, Hoffnungen, Zusammenbrüchen besteht. Beim Militär gab es keine Hoffnung, keinen Plan, keinen Gedanken. Um zwei Uhr dreißig mußt du zum Rapport erscheinen. Du weißt ganz genau, wie der Oberst aussieht, was er sagt, was er befiehlt, womit er dich straft. Es steht im Dienstreglement.[...] Wie herrlich ist diese Welt eingerichtet. Es gibt keinen Zweifel, keine Ungewißheit, kein Gewissen, keine Sorge." Op.cit.p.548.

consistante et bien installée, Roth ressent toute agression dirigée contre le monde militaire comme une agression envers sa propre personne, envers l'édifice provisoirement stable qu'il s'est constitué en s'identifiant à un ordre d'existence éprouvé comme inébranlable. C'est le propre du maniaque de ne pouvoir supporter la plus petite irrégularité dans un ordre conquis de haute lutte : elle le rappelle trop cruellement à la souffrance causée par son désordre intérieur.

Ceux que Roth nomme "*les plus raffinés*", ce sont peut-être ceux justement qui, assurés de leur propre solidité, n'ont que faire de la structure arbitrairement ordonnée qu'instaure la loi militaire. Sous la plume de Roth, "raffinement" est synonyme d'indépendance, d'identité assurée. Sa propre aspiration au raffinement de son apparence correspond à sa volonté d'atteindre un équilibre intérieur. Roth y parviendra durant les brèves années d'apogée de son élégance, mais le déclin de ses forces vives coïncidera avec le négligé croissant de sa tenue, avec le renoncement à la sacro-sainte courtoisie qui faisait dire à ses contemporains qu'il était "*un des hommes les plus polis du siècle*"¹⁰⁷.

On comprend bien ici ce que la représentation littéraire (ce que nous avons désigné initialement comme "le second niveau du roman original") apporte à la simple constatation autobiographique : pour l'auteur comme pour l'interprète, elle constitue un progrès dans le sens d'une compréhension plus complète de phénomènes intérieurs ; le ton inquiet de la confession autobiographique exposant l'attachement compulsif à un respect maniaque de l'ordre fait place, dans le roman, à une explication très maîtrisée de cet attachement : Roth créateur domine ses pulsions, la création est comme le lieu de la mise en ordre des fantasmes du roman

¹⁰⁷ Cf. Soma Morgenstern : *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. Lüneburg : Zu Klampen 1994. p.173.

original ; elle procède à une sériation et à une domiciliation de ces fantasmes ; dans le roman, Roth localise son besoin pathologique d'ordre dans le monde militaire qu'il fonde par l'écriture, et par là-même apaise à la fois le besoin et le désordre intérieur engendré par ce besoin.

Cette stratégie-là de la création littéraire s'illustre tout particulièrement dans *La Marche de Radetzky*,¹⁰⁸ roman très abouti où Roth parvient à la mise en place parfaitement réussie d'une véritable géographie fantasmatique, répartition dans le temps, l'espace et les personnages des grands chapitres de son roman original. Nous renouerons avec cette problématique lorsque nous récapitulerons l'ensemble des objectifs, conscients ou inconscients, poursuivis par Roth dans son entreprise littéraire.

Il importe maintenant de se pencher sur le personnage très riche en enseignements du Heimkehrer.

¹⁰⁸ Le premier tiers de ce roman est consacré au tableau idéalisé de la vie militaire et du monde de l'administration dont la Marche de Radetzky est l'armature et l'emblème : cette Marche est le symbole de la bonne marche de la Monarchie, de l'ordre et de l'organisation infallible qui la sous-tendent.

Chapitre 4

Traitement et signification du thème du "Heimkehrer" dans le roman original.

4.1. Autoportrait . Le sens de la représentation "après-coup".

Comment dans ses récits Roth se représente-t-il lui-même en tant que "Heimkehrer" ? D. Bronsen cite deux interviews de deux personnages proches de Roth (p.185-186), Hedi Davis, sa future belle-sœur, et Andrea Manga Bell, sa compagne rencontrée en 1929 : les deux témoignages, dans le détail, sont différents : Roth invente, à l'une et à l'autre, un récit particulier de son retour du front, mais les deux versions ont en commun la même signification essentielle : elles expriment le sentiment de dénuement et de vulnérabilité d'un être abandonné de tous, sans plus aucun repère ni attache. Il est intéressant d'examiner ces deux récits dans le détail car ils permettent de mettre en évidence un mécanisme de l'affabulation qui sera aussi à l'œuvre dans la création littéraire.

Il faut noter avant tout que Roth s'est exprimé à profusion sur le thème du retour de la guerre, aussi bien dans les compte-rendus qu'il distillait à ses proches que dans les restitutions écrites qu'il en fit dans des articles de *Der Neue Tag* (journal viennois auquel il travaille depuis 1919) et dans ses six premiers romans. Cette abondance d'expression, cette richesse du roman original sur ce thème-là peuvent être interprétées de multiples façons. On peut cependant dès maintenant émettre l'hypothèse suivante : en multipliant les déclarations à ce sujet, en échafaudant mille récits tous différents mais qui tournent toujours autour des mêmes points

forts, en mettant en scène dans ses romans avec une récurrence inlassable le personnage du "Heimkehrer", Roth peut être à la recherche d'un noyau de vérité : c'est en répétant - comme on l'a déjà vu -, en réécrivant indéfiniment la situation douloureuse avec d'infinies variations qu'il croit peut-être pouvoir parvenir à en discerner l'essence, et de cette manière à l'encercler, la circonscrire pour mieux la vaincre. Voyons à partir d'exemples concrets comment s'illustrent ces tentatives.

Du récit que lui fait Roth à son retour du front, Hedi Davis a retenu l'anecdote suivante : Roth raconta être revenu de guerre avec de l'argent caché sous sa casquette ; alors que le train s'approchait de Vienne, il aurait passé la tête par la fenêtre pour contempler la ville et aurait ainsi reçu de plein fouet le vent contraire ; sa casquette se serait alors envolée, emportant avec lui toute sa fortune.

A Andrea Manga Bell, il décrit son manque absolu de ressources qui l'oblige à accepter l'invitation d'une gardienne de vespasiennes compatissante à passer la nuit dans son modeste établissement dont il devient, par la force des choses, un pensionnaire régulier. De ces deux témoignages ressort la volonté de Roth de mettre en avant la pauvreté la plus radicale à laquelle il ait eu à faire face depuis qu'il existe. A aucun confident il ne mentionne ce qui a été la réalité de sa situation : qu'il a en fait trouvé refuge chez un beau-frère de son oncle, lequel lui offrit pendant quelques temps le gîte et le couvert. Encore une fois, nous nous trouvons confrontés à un mensonge de Roth, mais à un mensonge "parlant", qui contient une réalité psychique précieuse : Roth ment sur les données réelles de sa situation matérielle, mais c'est pour mieux dire l'état de son âme ; il aurait pu conter son retour ainsi : "j'ai été hébergé par Leopold Weiß mais j'étais dans un état de détresse extrême", ce qui serait revenu à confier ce qu'on appelle la "réalité sans fard" ; mais Roth a un besoin vital de ce "fard" qui est sans doute aux toutes premières origines de l'activité

romanesque ; l'utilisation systématique du "fard" provient en premier lieu de la conviction qu'a Roth de l'inaptitude des mots existants à traduire la gravité d'un sentiment d'abandon. On a vu le même processus à l'œuvre lorsque Roth "brodait" autour du traumatisme déclenché par la guerre ; le mensonge - et la création - découlent donc de l'insuffisance des mots courants à exprimer et à transmettre la totalité d'une expérience extrême.

En second lieu, le fard sert à la séduction ; on sait que c'est une des fonctions principales du roman original dans la cure que de "séduire" l'analyste afin d'en faire son allié dans la guerre de conquête de l'autre et de déguisement de soi qui va être menée. Roth, face à un interlocuteur ou un lecteur, est à peu près constamment dans cette disposition d'esprit : il s'agit de se faire adopter, de se faire aimer, Roth étant à chaque instant de sa vie en demande d'amour ou en demande d'argent, ce qui revient au même dans le langage codé des affects¹⁰⁹. La séduction de l'autre ne peut s'accomplir, aux yeux de Roth, que par une mise en scène, ou si l'on préfère, la mise en parole de ce qui a réellement eu lieu. Cette mise en fable passe par le transfert de l'intensité de l'affect sur la description d'un événement à caractère traumatique : ainsi dans le deuxième récit cité, Roth préfère inventer un séjour misérable et sordide dans les latrines, sublimé cependant par la générosité de la bonne âme qui lui ouvre les lieux, plutôt que de confesser sans fioritures qu'il était sans argent, sans appui et sans espoir à son retour du front. Le mensonge chez Roth consiste donc à faire porter par un événement décrit comme réel le contenu d'un état d'âme, indicible par essence, comme si la fable,

¹⁰⁹ Dans *Abschied vom Hotel*, un article paru dans la FZ le 24.2.1929, Roth fait une allusion rapide au besoin qu'il éprouve de trouver de la bonté chez les autres : "Wenn ich heute schon dem Portier meine Abreise ankündige, so geschieht es, weil ich so maßlos viel Güte brauche..." (In : *Werke* 3. p.29.). Dans ses lettres, il exprime souvent une reconnaissance éperdue à ceux qui lui font la grâce de lui témoigner et de lui prouver leur amitié, comme à Blanche Gidon, sa traductrice, ou à Félix Bertaux qu'il remercie régulièrement de sa bonté et de sa présence fidèle.

inventée, se chargeait de façon plus satisfaisante de transcrire et de faire percevoir par autrui la tragédie du vécu.

La volonté de séduire se retrouve dans la tentation, irréprouvable semble-t-il, de raconter des histoires ou de décrire des scènes qui donnent l'impression d'être filmées : ainsi de celle où Roth, dans une séquence digne des œuvres de Charlie Chaplin, voit et son couvre-chef et toutes ses ressources soufflées par le courant contraire. Roth disait aimer les films de Chaplin pour la représentation de "*l'homme raté*" qu'ils contenaient¹¹⁰. Comme Roth dans la scène de son arrivée en train à Vienne, l'homme raté de Chaplin prend en plein visage les souffles opposés, il se heurte de plein fouet à l'adversité du monde, il est à contre-courant, il ne sait pas aller dans le sens de la marche et se laisser porter par le mouvement général ; ramant pour remonter le fleuve, il perd tous les combats et échoue, dépouillé de tout bien et aussi de lui-même, devant l'autel de l'impitoyable réalité. Comme lui, Roth arrive à Vienne, heureux sans doute autant qu'il puisse l'être lorsqu'il embrasse du regard sa ville-mère, mais le mouvement qui l'y attire est opposé à celui qui l'accueille. Ainsi, en adviendra-t-il, d'une façon générale, du personnage du "Heimkehrer" : il s'approche et il est repoussé ; il croit retrouver la chaleur de la terre-mère, il va devoir affronter l'épreuve d'être étranger dans son pays. Le souffle adverse qui le reçoit va même le spolier de sa dernière richesse : à sa descente du train, il est tête nue et sans un sou, en d'autres termes : vulnérable, exposé, pauvre, avec tout le sens dont on sait qu'est porteur le mot "pauvreté" . Le regard de Roth s'est ici fait semblable à la caméra du cinéaste qui filme le monde non pas tel qu'il est, mais en le réagencant d'après les données d'un plan préalable, d'une intention ordonnatrice. Ici, il s'agit de constituer une image qui donne à voir une réalité interprétée,

¹¹⁰ Cf. Bro p.62.

déjà passée au crible d'un certain désir : celui, peut-être, de dominer *après-coup* l'intense désarroi né du sentiment de ne plus avoir aucune identité. Ce remaniement de la réalité qui est au cœur de l'affabulation orale aussi bien que de l'élaboration d'une fiction écrite se rapproche effectivement beaucoup du phénomène d'"après-coup" auquel Freud fait fréquemment allusion dans ses analyses et dont Lacan a souligné l'importance ; pour Freud et la psychanalyse en général, le passé ne motive et n'explique pas le présent sur le mode d'un simple déterminisme linéaire ; *"le sujet remanie après-coup les événements passés (...) c'est ce remaniement qui leur confère un sens et même une efficacité ou un pouvoir pathogène"*¹¹¹. Dans une lettre du 6 décembre 1896 à W. Fließ, Freud écrit un phrase qui peut nous éclairer beaucoup sur ce qui a lieu à l'origine de l'acte d'écriture : *"... je travaille sur l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnésiques subissent de temps en temps, en fonction de nouvelles conditions, une réorganisation, une réinscription"*¹¹².

Il semble que chez Roth, et peut-être chez beaucoup d'autres écrivains, l'écriture procède, comme le psychisme humain, à ce travail de "stratification" qui consiste à effacer la première écriture -c'est-à-dire le fait réel lors de sa toute première perception- afin de pouvoir écrire un nouveau texte. C'est la définition même du palimpseste et chacun des grands thèmes du roman original de Roth pourrait être considéré comme un palimpseste¹¹³, le "parchemin" de départ étant constitué non pas par

¹¹¹ Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*. P.34.

¹¹² In : *La naissance de la psychanalyse*, lettres à Wilhelm Fließ, notes et plans, Paris : P.U.F. 1956. p.129.

¹¹³ Karl Wagner, dans une communication lors du symposium de Vienne de 1994 consacré à Joseph Roth, (*Heimat der Heimatlosen. J.Roth als Advokat kultureller*

l'ensemble du vécu, mais d'une façon élective par certains événements qui n'ont pu "pleinement s'intégrer dans un contexte significatif"(Freud), le modèle de ce type d'événement étant le traumatisme.¹¹⁴

En ce sens, l'affabulation orale (le premier niveau du roman original) est à concevoir comme une strate intermédiaire dans le processus de réorganisation de certains chapitres du vécu, et le second niveau du roman original, l'œuvre littéraire, permettrait l'accès à une strate d'élaboration encore supérieure de ces mêmes chapitres. Mentir, puis écrire, seraient donc pour Roth deux façons de créer ces "nouvelles conditions" dont parle Freud (cf. lettre à Fließ citée précédemment) dans lesquelles peut se produire la "réinscription"(ibid.) des traces mnésiques, c'est-à-dire la constitution d'un nouveau texte susceptible de dévoiler le sens du passé, de permettre de le remplacer. Nous allons voir, à partir de la représentation du Heimkehrer dans quelques articles journalistiques et dans un texte de l'œuvre romanesque, *La fuite sans fin*, comment Roth remanie le personnage du "Heimkehrer" et ce que peut donc apporter, qui lui soit parfaitement spécifique, la représentation littéraire d'un chapitre sensible du roman original.

Vielfalt.) parla du "paysage galicien comme palimpseste"("galizische Landschaft als Palimpsest". In : Karl Wagner : *J.Roths Galizienbeschreibung im Kontext*. Publié in : *Joseph Roth : Der Sieg über die Zeit*. Londoner Symposium. Hrsg. Alexander Stillmark. Stuttgart 1996.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce thème, car le pays natal est un des points sensibles du roman original de Roth et se trouve donc effectivement très sollicité dans l'entreprise de réécriture du passé.

¹¹⁴ Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*. p.34.

4.2. Représentation du "Heimkehrer" dans le feuilleton journalistique : mythification du personnage.

Le 15 juin 1919 paraît dans *Der Neue Tag* un article de Roth appartenant à la série des "symptômes viennois", consacrée en particulier à des portraits d'individus caractéristiques de cette époque. Cet article brosse en ces termes le portrait d'un général "Heimkehrer" : *"Il s'efforce de voir dans l'avenir et il voit le passé ... Il était général de brigade. Il était "complet" lorsque les autres le saluaient. Il n'était jamais un individu. Toujours un élément du tout. Comme une tête, une crosse de fusil, un sac, une veste imperméable. Il trouvait son complément dans l'obéissance des autres. Maintenant il est un reste, un fragment, général de brigade sans brigade. Stratège sans règlement de service, seigneur sans serviteur. Mais seigneur encore avec la gloriole d'une ironie tragique autour de sa calotte de général, conscient de son rang mais l'ayant perdu, respectable mais le code n'existe pas..."*¹¹⁵. Roth dépeint là un personnage auquel la guerre et le rôle qu'il y jouait avait conféré son identité, son intégrité ; entier dans le seul exercice de sa fonction, c'est-à-dire lorsque le regard des autres, dans le salut ou l'obéissance, lui octroyait une existence à part entière, il retrouve, une fois déchu de ses fonctions, la nature brute de son identité incomplète : il se définit par un manque ; son être est mutilé, tout ce qui lui donnait consistance n'a plus

¹¹⁵ "Wiener Symptome". In : *Der Neue Tag*, 15.6.1919. Cité par Bro 193 et in *Werke*. p.39 (*Der Galgenfrist*) : " Bemüht, in die Zukunft zu sehen, sieht er Vergangenheit... Er war General, im Gefüge der Brigade. Er war "komplett", als ihn die anderen grüßten. Er war *nie* Individuum. Immer ein Bestandteil. Wie ein Kopf, ein Kolbenhals, ein Tornister, eine Wasserjacke. Er fand seine Ergänzung im Gehorsam der anderen. Jetzt ist er Überrest, Fragment, Brigadier ohne Brigade. Stratege ohne Dienstreglement, Herr ohne Diener. Aber Herr noch immer, mit der Gloriole einer tragischen Ironie um die Generalskappe, standesbewußt ohne Stand und ehrenhaft ohne Kodex..."

cours dans le monde où il revient. Il garde les attributs extérieurs de son ancien personnage, mais ils ne correspondent plus à ce qu'il est désormais et n'ont plus de signification dans le nouveau cadre où il doit vivre. Ainsi n'a-t-il pas d'avenir et la seule direction vers laquelle peut se tourner son regard éperdu est le passé ... Ce général déchu, à la démarche décalée, au costume désuet, apparaît comme l'emblème d'une classe d'hommes dont Roth, dans les esquisses répétitives qu'il en livre, grossit toujours plus les traits ; le Heimkehrer se fige peu à peu dans une allure et un comportement invariants, il acquiert sous la plume de Roth la stature d'une figure fondamentale hantant le monde de l'après-guerre, la dimension mythique d'un phénomène humain central de cette époque.

Quelques jours après cet article consacré au général Heimkehrer, Roth en écrit un nouveau dans lequel les propriétés du personnage sont généralisées et la situation du Heimkehrer présentée dans sa dimension dramatique : *"Soudain, ils surgirent, deux silhouettes dans la Kärntnerstraße... robustes, lourds, sales et antédiluviens... Ils étaient partis d'Irkutsk ou de quelque autre contrée, l'été de l'année précédente, et ils avaient eu la chance -en était-ce vraiment une ?- d'arriver en l'an de grâce 1919 dans leur ville natale, Vienne, la ville de leurs rêves. Sur leurs bottes en lambeaux s'était déposée la poussière de trois longues années passées à arpenter le monde, et leurs corps brûlés par le soleil nageaient dans des sacs d'une teinte indéfinissable... Lorsqu'ils étaient partis, l'époque avait encore sa grandeur, maintenant qu'ils sont revenus, ils entrent dans une époque nouvelle. Mais nous avons laissé celle-là se terminer avec une telle lenteur que nous ne laisserons pas celle-ci faire de vieux os. [...] Pourquoi ces deux-là sont-ils rentrés ? Ils le savent aussi peu que la raison pour laquelle ils sont partis"¹¹⁶. Le*

¹¹⁶ *Wiener Symptome*. In : *Der Neue Tag*, 22.6.1919. Cité par Bro 194 et in *Werke 1*. p.41(*Heimkehrer*) : "Plötzlich tauchten sie auf, zwei Gestalten in der

regard de Roth, là encore, adopte la trajectoire d'une caméra qui se concentre sur un point précis dont elle exagère le rayonnement au point d'"éteindre" le contexte alentour : la Kärntnerstraße, en général très fréquentée, s'amenuise et disparaît presque derrière l'apparition mythique des deux "revenants" : énormes et venant d'un autre âge ("*antédiluviens*" dit Roth !), ils font converger l'intérêt sur eux et défigurent le paysage viennois de l'époque nouvelle ; exotiques, anachroniques, ils perturbent le quotidien et déstabilisent la population autochtone. Ils sont tels les fantômes d'une ère révolue qui viennent hanter un nouveau monde qu'ils empêchent, par leur surgissement fulgurant, de procéder à un enfouissement trop accommodant du passé.

Dans ses articles de l'époque, Roth campe donc le personnage du Heimkehrer en forçant le trait, en alourdissant la stature, en l'auréolant d'une enveloppe de fantastique ; le Heimkehrer est une figure incontournable, il pose un problème crucial à la société de l'époque et son envergure dépasse sans doute les limites de son seul statut ; c'est ce que Roth peut vouloir montrer à travers la mythification qu'il fait subir au personnage. Pour lui, le Heimkehrer est une résurgence du passé qui emplit tout l'horizon du présent et bouche toute perspective sur l'avenir. A ce niveau-là du roman original, à cette strate-là de la restitution du vécu, Roth utilise l'écriture journalistique comme un exorcisme : le Heimkehrer est un fantôme, un double de lui-même qu'il extirpe et présente

Kärntnerstraße... robust, schwer, schmutzig und antediluvial... Sie waren aus Irkutsk oder aus sonst einer Gegend, ...im Sommer vergangenen Jahres aufgebrochen und hatten das zweifelhafte Glück gehabt, im Jahre des Herrn 1919 in ihre Heimatstadt Wien, die Stadt ihrer Träume, zu gelangen. Auf ihren zerfetzten Stiefeln lagerte der Staub von drei langen, total zerwanderten Jahren und ihre braungebrannten Körper staken in Säcken von einer undefinierbaren Färbung... Als sie auszogen, war die Zeit noch groß, da sie zurückkamen, ist sie neu. Aber jene haben wir so lange enden lassen, daß wir diese nicht alt werden lassen... Wozu sind diese beiden heimgekehrt ? Sie wissen es ebensowenig, wie den Grund, warum sie ausgezogen sind."

compulsivement, diversifiant les éclairages et les formulations, mais revenant toujours à un petit nombre de caractéristiques invariantes : l'incongruité, l'étrangeté, l'inadaptation, les rêves détruits, le passé effacé, l'impossibilité de vivre dans le monde nouveau, en d'autres termes la détérioration du sentiment d'existence et la destruction du sentiment d'identité.

Ce fantôme n'est pas seulement celui du Heimkehrer que Roth est aussi lui-même ; c'est une composante de son être, qui coïncide certes avec un phénomène d'époque mais qui est plus radicale et plus ancienne que ce dernier ; le Heimkehrer a le même mode d'apparition et se manifeste, dans la description qu'en fait Roth, d'une façon très comparable à celle du "fantôme" au sens où l'entendent certains psychanalystes. C'est un vestige du passé (une réminiscence ?), un personnage d'un autre temps (un moi ancien ?) qui échoue dans un monde nouveau (le présent) où il est inadapté et où il dérange, par sa seule présence, les gens à l'aise dans leur temps (le moi adapté) qu'il déstabilise et hante, fidèle à son image de "revenant". Nicole Berry, définissant le "visiteur", s'interroge sur sa manière très particulière de s'imposer à l'esprit du sujet : *"Qui s'avance ? Qui supplie ? Qui reproche ? Qui rôde alentour ? [...] Il demande à entrer, insistant, il était déjà là depuis si longtemps. [...] Pudique et jamais dénudé, vêtu de capes indéfinies"*¹¹⁷. N'est-ce pas là le Heimkehrer que Roth dépeint noyé dans les plis d'un sac informe ?¹¹⁸ Plus loin, Nicole Berry explique ce qu'il peut signifier : *"Il est la représentation extérieure du drame intérieur du visité, figurant tout à coup un refoulé, une culpabilité, une angoisse auparavant sans*

¹¹⁷ Nicole Berry : *Le visiteur* in : *Anges et fantômes*, Toulouse, 1993. p.87.

¹¹⁸ Cf. article cité plus haut.

représentation, impensée. Il est figurant d'un invisible interne, parlant un indicible"¹¹⁹. Le Heimkehrer ne correspond-il pas, pour Roth, à cette partie de lui-même qui souffre de ne pas trouver dans le monde où elle vit un cadre conforme à ses rêves (pour les deux colosses de retour à Vienne, celle-ci était "*la ville de leurs rêves*" dit Roth), et de devoir pourtant s'y adapter, d'où, comme dirait Kafka, sa "difficulté à être" ? La silhouette du Heimkehrer ne sonne-t-elle pas comme le rappel d'une angoisse très ancienne, celle qui suivit la "*mise en crise*" de la "*mise au monde*"¹²⁰, et qui ressurgit dès lors que se reproduisent les conditions de sa première manifestation ? Livré en pâture à un extérieur inhospitalier, le Heimkehrer souffre de plus, comme l'être humain en général, de néoténie : il arrive de façon prématurée dans un cadre où sa fragilité est mise à rude épreuve d'autant plus qu'il ne jouira pas comme le nouveau-né de la période d'adaptation en quoi doit consister l'enfance. Cette absence d'enfance est toujours soulignée par Roth, car le Heimkehrer est l'objet d'une double privation : non seulement il n'aura pas d'enfance "post-natale" pour s'adapter au monde environnant, mais il est en plus frustré de son enfance d'avant le cataclysme. Roth le dit dans *Les villes blanches*, il a l'impression que son enfance, du fait de la guerre et de l'anéantissement du monde d'hier, a été "*effacée de sa vie*", que ses années d'enfance sont "*mortes et enterrées, et non pas évanouies*"¹²¹. Le surgissement du fantôme réactiverait donc le sentiment d'une vie tronquée et le malaise qui en découle. Il faut s'interroger sur ce sentiment et se demander si la

¹¹⁹ N.Berry. Op.cit. p.88.

¹²⁰ Cf. nos développements ch.3 : 3.3.c et l'analyse de la situation de crise par R.Kaës.

¹²¹ Sie(die Kindheit) war ausgelöscht aus dem Leben ; verstorbene und begrabene, nicht entschwundene Jahre." *Les villes blanches*, op.cit. p. 454.

sensation de "vivre un été sans avoir connu le printemps"¹²², c'est-à-dire d'être un homme adulte échoué dans un monde adulte sans avoir traversé au préalable la période préparatoire de l'enfance, ne correspond pas en fait à la nostalgie inconsolable d'un moment de la vie dont Roth n'a jamais pu surmonter l'inévitable achèvement.

Roth présente souvent cette rupture avec l'époque de son enfance et d'avec le lieu où elle s'est déroulée en insistant sur la violence, la brutalité avec laquelle elle s'est produite ; il s'est agit là à proprement parler d'un traumatisme qui s'est surajouté à la simple séparation d'avec l'enfance mais en a confirmé en même temps la nature traumatique¹²³. Roth écrit dans *Les villes blanches* : "*Car mon enfance se tenait irrémédiablement loin derrière moi, séparée par l'embrasement du monde, par un monde en feu*"¹²⁴. La séparation a eu lieu sur le mode de la destruction, et Roth a recours à l'image du feu pour exprimer la radicalité de l'anéantissement ; un paysage dévasté par le feu ne comporte plus rien de sa nature antérieure : le choix de cette image n'est pas un hasard. Roth ne fait qu'illustrer l'idée que la séparation d'avec l'enfance est génératrice de troubles graves si le lieu et le temps de l'enfance ne sont plus "là", à disposition, loin mais présents, existants, s'il n'est plus loisible de les retrouver à tout moment, d'aller y puiser l'assurance de ses origines, s'y réassurer de son passé, de la continuité de son existence¹²⁵. Roth exprime

¹²² . "Was dann kam, war wie ein Sommer ohne Frühling." p.454.

¹²³ On a déjà vu combien la guerre avait déclenché chez Roth un état de "crise" ; il s'agit ici de préciser la nature du traumatisme originel dont cette crise n'est que la répétition.

¹²⁴ "Denn unwiderbringlich weit lag die Kindheit hinter mir, durch einen weltbrand getrennt, durch eine brennende Welt." *VB* p.454.

¹²⁵ Cf. Nicole Berry : *SI Ch. 10 : La maison natale.* p.169 à 181.

la souffrance incurable qui naît de la perte inéluctable, de la disparition radicale de son enfance qui ne peut se réanimer dans les lieux où il a vécu parce que ces lieux n'existent plus.

Il l'écrit lui-même parfaitement clairement : *"Lorsque l'on me demande où je suis venu au monde, je n'ai aucune réponse à donner. Et parce que ma patrie n'existe plus, je ne suis nulle part chez moi"*¹²⁶. Nous reviendrons sur ces questions lorsque nous étudierons le thème du pays natal dans le roman original.¹²⁷ Mais ce que l'on peut dire maintenant, c'est que le fantôme du Heimkehrer porte en lui la représentation de l'irréversible effacement de la maison natale et que sa mise en scène régulière par Roth -dans le cas présent dans des articles journalistiques- correspond à la prise de conscience et à l'exorcisation d'une angoisse : en l'extirpant de soi, en la mythifiant dans un personnage qui, sous la plume du journaliste, devient phénomène d'époque, Roth circonscrit les sources du mal-être, il les "enveloppe" de littérature, et l'on peut aller jusqu'à penser que le nouveau moi qui naît de ce moment créateur sait organiser la fréquentation de ses fantômes et en tirer des enseignements propres à maintenir sa cohésion. L'évocation itérative du fantôme permet ce que Didier Anzieu nomme *"la reviviscence des ruptures"* et son *"dépassement créateur"* dans la mesure où l'apparition fantomatique est jugulée dans les cadres de l'écriture journalistique qui

¹²⁶ "Wenn man mich fragt, wo ich zur Welt gekommen wäre, weiß ich nichts zu sagen. Und weil meine Heimat nicht mehr vorhanden ist, bin ich nirgends zu Hause." In : *Heute früh kam ein Brief...* Œuvres Posthumes. Manuscrit en possession de D.Bronsen et restitué dans les toutes premières pages de la biographie.(p.1 à 20) . La "lettre de Naphtali Kroj" est suivie du commentaire de Roth qui est une somme de réflexions sur le pays natal. Une version différente de cette lettre se trouve dans *Werke 4 : Heute früh kam ein Brief...* p.1037.

¹²⁷ Cf 4ème partie : Le roman familial. 1.2.c.

emprunter l'expression de Didier Anzieu, de "*conteneur des sensations-affects-images angoissants*".(Corps 21-23)

Voyons maintenant ce que le traitement de ce même thème dans le roman permet de réaliser.

4.3. Représentation du "Heimkehrer" dans *La fuite sans fin* : les visées de l'alchimie romanesque.

a. Tunda et les étapes successives de la reconquête d'une identité.

Franz Tunda, héros de *La fuite sans fin*,¹²⁸ apprend que la guerre est terminée au printemps de 1919 ; lieutenant de l'armée autrichienne, il a été fait prisonnier en 1916 par les Russes et s'est évadé peu après en compagnie d'un Polonais de Sibérie qui l'a ensuite accueilli dans sa ferme en bordure de la Taïga. Durant ces trois années, Tunda est devenu officiellement le frère de son ami polonais et a endossé une nouvelle identité : "*On lui procura de faux papiers établis au nom de Baranowicz ; maintenant, il était originaire de Lodz, il avait été réformé par l'armée russe, en 1917, en raison d'une incurable et contagieuse maladie des yeux ; il était marchand de fourrures de son métier, domicilié à Werchni Udinsk.*"¹²⁹

A l'annonce de "la paix et [de] la révolution"(p.394), Tunda quitte son ami pour regagner Vienne en passant par l'Ukraine. Roth, qui s'est présenté, dans la courte préface précédant le roman, comme "l'ami"

¹²⁸ *Die Flucht ohne Ende*. In *Werke* 4. p.389

¹²⁹ "Er bekam ein falsches Dokument auf den Namen Baranowicz, war nunmehr in Lodz geboren, im Jahre 1917 wegen eines unheilbaren und ansteckenden Augenleidens aus dem russischen Heer entlassen, von Beruf Pelzhändler, wohnhaft in Werchni Udinsk." p.394.

de Tunda dont il se propose de "raconter l'histoire"¹³⁰, décrit ainsi la situation de son héros : *"Il n'avait pas de plan défini, le chemin qui s'ouvrait devant lui était incertain, on ne voyait que des sinuosités. Il savait que ce serait long. [...] La monarchie austro-hongroise s'était disloquée. Il n'avait plus de patrie. Son père était mort colonel, sa mère s'était éteinte il y avait déjà longtemps. Il avait un frère, chef d'orchestre dans une ville allemande de taille moyenne."*¹³¹

Tunda est donc présenté comme étant seul au monde, sans lien, sans appartenace de quelque nature que ce soit ; la maison natale s'est effondrée, le passé dans son ensemble n'a plus d'existence, l'avenir ne se présente pas de façon claire ; Tunda est véritablement "un homme sans qualité" : il est aussi bien Baranowicz (son ami polonais) que Tunda, russe qu'autrichien ; *"Mais à présent, Franz Tunda était un jeune homme sans nom, sans importance, sans rang, sans titre, sans argent et sans métier, sans patrie et sans droits"*,¹³² écrit Roth. Tunda semble aussi dépourvu de sentiments intenses : aucune douleur particulière ne vient le tenailler, il va de par le monde avec une certaine légèreté car rien ne le retient nulle part et aucun attachement conséquent ne se fait jour. Le seul élément qui relie Tunda au monde est, dès le début, l'existence, concrétisée par une photographie qu'il porte cousue dans sa veste, de sa fiancée Irène : c'est à elle qu'il va, elle est le but de sa longue marche, il sait qu'elle l'attend mais

¹³⁰ Cf. Vorwort : "Im folgenden erzähle ich die Geschichte meines Freundes, Kameraden und Gesinnungsgenossen Franz Tunda."

¹³¹ "Er hatte keinen bestimmten Plan, der Weg lag unsicher vor ihm, lauter Windungen. Er wußte, daß es lange dauern würde ... Die österreichisch-ungarische Monarchie war zerfallen. Er hatte keine Heimat mehr. Sein Vater war als Oberst gestorben, seine Mutter schon lange tot. Ein Bruder war Kapellmeister in einer mittelgroßen deutschen Stadt." p.395.

¹³² "Jetzt aber war Franz Tunda ein junger Mann ohne Namen, ohne Bedeutung, ohne Rang, ohne Titel, ohne Geld und ohne Beruf, heimatlos und rechtlos." p.396.

il sait aussi en même temps qu'il l'a déjà perdue : *"Il la pleurait déjà, avant même de l'avoir vue. Il l'aimait doublement : parce qu'elle était un but et parce qu'elle était perdue. Il aimait l'héroïsme de sa longue et dangereuse marche. Il aimait les sacrifices qui lui étaient nécessaires pour atteindre sa fiancée ainsi que la vanité de ces sacrifices. Tout l'héroïsme de ses années de guerre lui semblait enfantin en comparaison de l'entreprise qu'il osait à présent. A côté de sa désolation grandissait l'espoir qu'il redevenait un homme désirable par le simple fait d'avoir accompli ce retour risqué. Tout le long du chemin il fut heureux. Lui eût-on demandé si c'était l'espoir ou la mélancolie qui le rendaient heureux, il n'aurait su que dire. Dans les âmes de nombreux êtres, le deuil suscite une plus grande allégresse que la joie. De toutes les larmes que l'on réprime, les plus délicieuses sont celles que l'on aurait versées sur soi-même."*¹³³ L'amour que Tunda croit éprouver pour Irène est d'une nature très particulière : c'est un amour déconnecté de son objet, qui s'investit dans une entreprise de rapprochement d'un objet qu'il a dès le départ posé comme absent ou perdu. C'est un amour qui ne vaut que par sa seule existence et par le processus qu'il permet de mettre en branle : Tunda cherche à revenir à Vienne parce qu'il pense qu'Irène l'y attend mais il sait aussi qu'elle ne l'aimera plus dès qu'elle le verra. L'amour d'Irène n'est donc qu'un alibi, mais un alibi nécessaire car sans lui Tunda n'aurait

¹³³ "Er betrauerte sie schon, noch ehe er sie gesehen hatte. Er liebte sie doppelt : als ein Ziel und als eine Verlorene. Er liebte das Heldentum seiner weiten und gefährlichen Wanderung. Er liebte die Opfer, die nötig waren, die Braut zu erreichen, und die Vergeblichkeit dieser Opfer. Der ganze Heroismus seiner Kriegsjahre erschien ihm kindisch im Vergleich zu dem Unternehmen, das er jetzt wagte. Neben seiner Trostlosigkeit wuchs die Hoffnung, daß er allein durch diese gefährliche Rückkehr wieder ein begehrenswerter Mann wurde. Er war den ganzen Weg über glücklich. Hätte man ihn gefragt, ob ihn die Hoffnung oder die Wehmut glücklich machten, er hätte es nicht gewußt. In den Seelen mancher Menschen richtet die Trauer einen größeren Jubel an als die Freude. Von allen Tränen, die man verschluckt, sind jene die köstlichsten, die man über sich selbst geweint hätte." p.396.

aucune raison d'aller dans cette direction plutôt que dans une autre. Une démarche aussi hasardeuse permet de souligner l'absurdité de l'existence du "Heimkehrer" que plus rien ne vient justifier si ce n'est la vénération insensée d'une idole au regard absent et lointain. L'amour d'Irène offre cependant à la vie de Tunda l'équivalent d'une "religion" au sens premier du terme : elle le *relie*, non pas à un au-delà mais au monde d'avant la déflagration, c'est-à-dire au passé et à un univers ordonné et soutenu par un réseau serré de valeurs reconnues. Evoquant l'époque où Irène et Tunda formaient un couple d'heureux fiancés, Roth recourt à l'image de l'officier dont on a vu qu'elle surgissait immanquablement dès qu'il s'agissait de représenter le monde regretté de l'ordre et de l'omnipotence et de fournir une image de virilité.. En uniforme de fringant officier, Tunda avait la pleine maîtrise de son identité ; promis à un avenir dont la Marche de Radetzky reflétait la gloire assurée, il jouissait de l'amour d'Irène et de bien d'autres qualités encore.

La photographie d'Irène que Tunda conserve "religieusement" est l'emblème d'un monde et d'une vie perdus, et c'est le lien avec eux qui seul subsiste. Ce lien perdure à travers toutes les errances de Tunda et survit à toutes les liaisons "contingentes" qui occupent passagèrement quelques moments de son existence distraite. C'est lui qui restitue à Tunda une complétude provisoire et qui permet d'expliquer l'étrange bonheur qui l'accompagne tout au long de son périple. Le paradoxe contenu dans la phrase "il l'aimait [...] parce qu'elle était un but et parce qu'elle était perdue" peut alors s'éclaircir de la manière suivante : parce que le personnage d'Irène n'a plus de réalité tangible, il s'efface derrière la réalité du lien qui unissait Irène à Tunda, lequel se charge d'un surcroît d'intensité et d'une haute teneur symbolique. Comme dans toute religion, c'est la relation à l'entité vénérée qui est l'objet du culte peut-être davantage que la divinité en personne. La préservation de ce lien est ce

qui permet à Tunda de retrouver foi en lui-même et de se reconstituer à ses propres yeux en personnage estimable ("désirable" écrit Roth) voire héroïque : c'est l'amour de lui-même qu'il reconquiert en se fixant illusoirement le but de revenir à Irène. Il sait que ses sacrifices sont vains s'ils visent aux retrouvailles avec la bien-aimée, mais il les "aime" malgré tout, justement parce que ce n'est pas à cela qu'ils visent. Le retour et les dangers encourus lui redonnent une identité perdue et c'est pour cela qu'il se sent passagèrement heureux. Les raisons avancées par Roth dans les dernières lignes du passage cité pour expliquer la joie surprenante de Tunda ne contribuent pas à clarifier la nature de ses motivations. Bien au contraire, elles confirment la contradiction en suggérant que le bonheur peut naître de la tristesse et éludent l'interrogation sur le paradoxe par le biais d'un procédé dont Roth a la spécialité : la généralisation et ce qu'on pourrait appeler la "proverbalisation" ; l'état d'âme de Tunda, dans sa singularité, est laissé dans l'obscurité et noyé dans la masse des "Seelen mancher Menschen" : "ainsi sont les hommes, ils aiment à pleurer sur eux-mêmes", nous dit Roth. Le proverbe est une vérité d'ordre général qui vient supplanter la vérité individuelle et permet d'esquiver sa complexité. Comme l'indique l'origine étymologique du mot, le pro-verbe remplace une autre parole et c'est justement cette dernière qu'il nous semble intéressant de connaître dans le cas de Tunda et aussi celui de Roth. Il semble évident, dans ce passage et dans ce roman en général, que Roth refuse d'entrer dans les sinuosités psychologiques de son personnage ; il veut "montrer " Tunda et non pas l'étudier, ce qu'il annonce explicitement dans la préface au roman : "Le plus important est ce qui est observé".¹³⁴ Ainsi représenté, Tunda apparaît au lecteur comme un être peu au fait de ce qui se passe en lui-même (*"Hätte man ihn gefragt [...], er hätte es*

¹³⁴ "Das Wichtigste ist das Beobachtete." Vorwort p.392.

nicht gewußt". Cf. passage cité), se laissant guider par ses impulsions et peu enclin à résoudre ses contradictions intérieures ; Roth lui-même, éludant la "dissection" psychologique de son héros et se posant en marionnettiste tout-puissant armé des grands principes de la sagesse populaire, s'interdit d'examiner plus avant les profondeurs de son personnage. C'est à nous de reconstituer la cohérence psychique de Tunda et , dans un second temps, de déceler ce qui peut pousser Roth à adopter une telle "technique de distanciation".¹³⁵

Etudions d'abord la personnalité de Tunda à travers ce qu'en dit et n'en dit pas Roth. Il semble à première vue très étrange que ce soit, comme le suggère Roth, la tristesse de sa situation qui provoque l'état de bonheur de Tunda. La réelle origine de son allégresse est peut-être cependant bel et bien dans ce "deuil" ("Trauer") que Roth mentionne. Car Tunda, en ayant renoncé à Irène et à la possibilité de poursuivre leur histoire d'amour mais en n'ayant pas enterré le lien qui l'unissait à elle et à sa vie antérieure, pose les premiers jalons de ce "travail de deuil" au terme duquel il devrait recouvrer une identité que les événements - la guerre et l'écroulement de la Monarchie- ont désintégrée. En entreprenant ce retour à Vienne, Tunda connaît un état de jubilation ("Jubel") qui ressemble à la résurgence d'un sentiment d'existence et même d'un sentiment d'identité. On pourrait retracer comme suit les premières phases du travail intrapsychique du deuil que Tunda a accompli jusqu'à maintenant. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud décrit les différentes étapes du processus intérieur, impliquant une importante activité du sujet, qui

¹³⁵ Le terme de "Distanzierungstechnik" est utilisé par Fritz Hackert pour caractériser la façon dont Roth crée les personnages de Tunda et de Zipper . Cf. *Joseph Roth* par Fritz Hackert in : *Deutsche Dichter des Jahrhunderts*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin, 1994. p.370.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de la Neue Sachlichkeit auquel Roth souscrit pendant un temps.

visé à atténuer la douleur provoquée par la mort d'un être cher. Après le désintéret pour le monde extérieur qu'a entraîné la perte de l'objet, "...le moi, pour ainsi dire, obligé de décider s'il veut partager ce destin, [de l'objet perdu], considérant l'ensemble des satisfactions narcissiques qu'il y a à rester en vie, se décide à rompre son lien avec l'objet anéanti"¹³⁶. Mais avant qu'ait lieu la rupture du lien, il faut que la libido "présentifie" et "surinvestisse" les souvenirs et les attentes par lesquels elle était liée à l'objet afin de pouvoir ultérieurement s'en détacher (Freud écrit "*pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement*"¹³⁷). C'est ce que fait Tunda en gardant toujours près de lui la photographie d'Irène¹³⁸ ; il a déjà intériorisé la perte de l'objet "Irène", mais il le présente sur le mode symbolique en s'investissant dans un retour à cet objet qui est comme un premier pas vers le détachement et donc, vers la reconstitution de soi. Il est étonnant que Roth, subrepticement, glisse dans ce passage une opposition entre l'état d'enfance et l'âge d'homme : Tunda trouve "enfantin" son héroïsme pendant la guerre en comparaison du retour qu'il entreprend et qui fait de lui un "*homme désirable*". Tout se passe comme si Tunda, en posant un acte libre et courageux, entérinait mieux que jamais sa reconnaissance de la perte d'un objet aimé et sa désormais possible accession à un âge d'homme, autonome et responsable. Le travail du deuil ne serait-il pas aussi le nécessaire travail de détachement d'un principe maternel étouffant ? Dans ce "parcours émancipateur" qu'est en quelque sorte son retour à Vienne, Tunda accomplit cette "traversée" dont parle N. Berry : "*La traversée d'un*

¹³⁶ *Deuil et mélancolie*. In *Métapsychologie*, Paris : Gallimard 1968. p.144 à 171.

¹³⁷ *Ibid.* p.148.

¹³⁸ "Den Ausschnitt mit dem Bild konnte Tunda bequem der Rocktasche entnehmen, sooft ihm die Lust befahl, seine Braut zu betrachten". p.396.

espace, plein et animé ou vide et désert, réalise une prise de possession du désir par le moi" (SI p.216). Tunda recrée son moi en s'investissant dans une "traversée" qui a ceci de particulier qu'elle est un retour à l'objet perdu, mais elle est un acte de liberté et préfigure déjà ce à quoi doit mener le travail de deuil ("*...le moi après avoir achevé le travail de deuil redevient libre et sans inhibition*" dit Freud¹³⁹). Freud, confrontant le processus à l'œuvre dans le deuil à celui qui détermine la mélancolie, montre bien que le moi sort triomphant du travail de deuil alors que le mélancolique subit une perte de son moi. Tunda, et avec lui la figure du "Heimkehrer" telle que la représente Roth dans le deuxième niveau du roman original, n'est pas un mélancolique. L'intuition, confuse mais juste, de Roth à ce propos ressort dans le passage qu'on vient d'étudier : "*les larmes les plus douces sont celles qu'on verse sur soi-même*" ne peut être la réflexion d'un mélancolique car ce dernier, si l'on se fonde sur le tableau clinique qu'en esquisse Freud, est à mille lieues de pleurer sur lui-même : "*La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente déchirante du châtime*"¹⁴⁰C'est ce dernier trait dont Freud constate l'absence dans le phénomène du deuil et qui va par là-même lui permettre de cerner l'essence de la mélancolie ; si l'être en proie au deuil souffre du monde devenu "*pauvre et vide*", le mélancolique ou la personne dont le deuil devient pathologique retourne "*ce délire de petitesse*" contre lui-même et

¹³⁹ Op. cit. p.148.

¹⁴⁰ Ibid. p.147.

c'est son propre moi qu'il dévalorise, condamne ou finit par tuer. Freud explique bien comment ce processus peut se développer : lorsque l'objet aimé se trouve perdu (Freud indique plus haut que cet objet n'est pas nécessairement mort mais qu'*"il a été perdu en tant qu'objet d'amour"*, ce qui correspond exactement à la situation du "Heimkehrer" qui a tout perdu : son passé, son pays natal, sa bien-aimée, sans que ceux-ci soient "morts" à proprement parler), la libido ne suit pas un itinéraire normal, à savoir son retrait de l'objet perdu et son déplacement sur un nouvel objet, mais certaines conditions se trouvent remplies (par exemple un investissement d'objet peu résistant)¹⁴¹ pour qu'elle *"se retire dans le moi"*. A lieu alors une *"identification du moi avec l'objet abandonné"* et *"de cette façon la perte de l'objet [s'est] transformée en une perte du moi [...]"*.

On comprend bien maintenant à quel point Tunda ne correspond pas à ce portrait du mélancolique ; Roth ne le décrit pas anéantissant son moi dans une entreprise d'autodestruction qui correspondrait à une identification narcissique au monde perdu de la Monarchie. Bien au contraire, il le montre affirmant sa volonté de retrouver une identité ; la suite du récit confirme cette caractérisation très particulière du personnage du "Heimkehrer".

Ayant atteint Shmerinka, en Ukraine, Tunda continue sa marche et il est arrêté par des troupes révolutionnaires qui voient en lui un espion bolchevique. Il ne tarde pas à se joindre aux "Rouges" et à devenir, en apparence, un des leurs, tout en tombant simultanément amoureux de la responsable du groupe. Roth, narrateur de l'aventure révolutionnaire de

¹⁴¹ Freud, plus loin, précise la nature de ces conditions : elles sont caractérisées par "une forte fixation à l'objet d'amour" en même temps que par "une faible résistance de l'investissement d'objet". Cette résistance est faible si le choix d'objet s'est produit sur "une base narcissique", l'investissement d'objet peut alors aisément régresser jusqu'au narcissisme et faire place à une identification narcissique avec l'objet.

Tunda, intervient régulièrement pour noter et commenter l'évolution qui se produit chez son héros ; on peut lire ainsi au début du chapitre IV : *"J'ai raconté comment Tunda commença à combattre pour la Révolution. C'était un hasard. Il n'oubliait pas sa fiancée mais il ne se trouvait plus sur le chemin qui conduisait à elle : il était à proximité de Kiev et en marche vers le Caucase. Il portait une étoile rouge, ses bottes étaient déchirées. Il ne savait pas encore s'il était amoureux de sa camarade. Mais conformément à la coutume ancienne, il lui jura un jour fidélité. Il se heurta à sa résistance à toute poésie et ressentit l'effondrement de lois éternelles."*¹⁴² Tunda joue le jeu. Il est parti pour "être" à nouveau et enfile, au hasard de ses pérégrinations, des identités de passage. Peu à peu, il se confond avec son nouveau personnage et parvient à se délester de son passé et de ses souvenirs ; c'est la vivacité de son sentiment amoureux à l'égard de Natascha qui l'entraîne à coller au présent et à s'identifier au rôle qu'au départ il ne faisait que jouer complaisamment. (p.19) Natascha le séduit par un aspect très précis de sa personnalité : elle est en rupture totale avec l'être féminin traditionnel et le sentiment amoureux qui l'anime et qu'elle inspire n'a pas d'équivalent dans le passé de Tunda. Natascha inscrit l'amour au nombre des multiples tâches d'un programme révolutionnaire dont il faut s'acquitter au mieux et refuse avec véhémence tout ce que la tradition sentimentale avait instauré dans les rapports de séduction entre un homme et une femme ; comme l'écrit Roth, Tunda n'est pas "habitué" à cette *"renonciation bourrue aux douceurs de*

¹⁴² "Ich habe erzählt, wie Tunda für die Revolution zu kämpfen begann. Es war ein Zufall.

Er vergaß seine Braut nicht, aber er befand sich nicht mehr auf dem Wege zu ihr, sondern schon in der Nähe von Kiew und auf dem Marsch nach dem Kaukasus. Er trug einen roten Stern, seine Stiefel waren zerrissen. Noch wußte er nicht, ob er in seine Kameradin verliebt war. Aber nach althergebrachter Sitte schwor er ihr einmal Treue. Er begegnete ihrem Widerstand gegen jede Poesie und fühlte den Zusammenbruch ewiger Gesetze." p.401-402.

la séduction masculine"¹⁴³ et c'est justement cela qui le rend amoureux "pour la première fois de sa vie" ("zum ersten Mal in seinem Leben"). Il n'est pourtant pas aveugle à ce que peut avoir de faux et d'artificiel une telle conception de l'amour, mais il se laisse totalement *séduire*, c'est-à-dire, au sens premier du terme, "conduire sur une voie qui sépare", qui le détache de son passé et l'amène sur un terrain vierge propice à une reconstruction de soi : "Son passé était tel un pays définitivement abandonné, dans lequel on a passé des années indifférentes."¹⁴⁴

Tunda est captivé par une autre facette du personnage de Natascha qui, sous la plume de Roth, revêt une signification hautement symbolique : "Cette femme était comme sortie des livres ; à cette existence confirmée par la littérature, Tunda se vouait avec admiration et l'humble fidélité d'un homme qui, influencé par de fausses traditions, voit une exception et non une règle dans une femme déterminée".¹⁴⁵ Roth nous livre ici peut-être l'un des secrets de sa création : Tunda réussit à sortir de l'ornière dans laquelle tout "Heimkehrer" risque de s'enliser en s'assujettissant à une existence parfaitement aboutie dont le parangon est, à ses yeux, la créature littéraire. Indirectement, Tunda attribue donc à la littérature une vertu rédemptrice dans la mesure où c'est en scellant son existence à une de ses œuvres qu'il parvient à lui fabriquer de nouvelles fondations. Comme Tunda, Roth crée, en écrivant, le "double" littéraire en lequel se trouvent résolus les déchirements qui affectent son état

¹⁴³ "Ihr [...] ihm so ungewohnt schroffer Verzicht auf alle Süßigkeiten männlicher Verführung". p.403.

¹⁴⁴ "Seine Vergangenheit war wie ein endgültig verlassenes Land, in dem man gleichgültige Jahre verbracht hat." p.403.

¹⁴⁵ "Diese Frau war wie aus Büchern gestiegen, ihrer literarisch bekräftigten Existenz ergab er sich mit Bewunderung und der demütigen Treue eines Mannes, der nach falschen Überlieferungen in einer entschlossenen Frau eine Ausnahme sieht und nicht die Regel." p.404.

réel.¹⁴⁶ Tunda représente une possibilité de solution aux troubles ressentis par le Heimkehrer Roth : la solution est pressentie, mise en scène, sans doute avec l'irrationnel espoir que le souffle de la littérature vienne aussi illuminer la vie. Tunda réussit à transmuier sa mélancolie en un deuil qui, comme on l'a vu précédemment, ouvre la voie à la guérison, mais Roth, lui, peut-il recevoir en retour la grâce dont il habille ses personnages ? La création littéraire peut-elle être une stratégie efficace pour passer de la mélancolie au deuil ? Se trouve ainsi posée la question du succès des stratégies de la création que nous aborderons plus précisément dans la dernière partie, récapitulative, de ce travail.

Poursuivons l'étude de la façon dont Tunda "négocie" sa reconquête du sentiment d'existence. Tunda se lasse bientôt de sa liaison avec Natascha et semble n'avoir aucune peine à clore ce nouveau chapitre de sa vie pour se tourner vers autre chose. Roth le fait se mouvoir dans une atmosphère ouatée où les actes se succèdent avec une sorte d'évidence et où les chocs rendent un son mat, comme si Tunda avait enrobé son être d'une cuirasse anti-douleur contre laquelle le monde vient frapper sans grand effet ; c'est encore une femme qui attire Tunda sur cette "voie latérale", comme dit Roth ("*auf einem abseitigen Weg*" p.416.). Alja est une jeune femme singulière, proprement irréelle, dont le portrait semble être en parfaite correspondance avec le mode de vie que s'est choisi Tunda. Elle semble venir d'un autre monde ("*die Abgesandte einer anderen Welt*" p.416.), elle est "la représentante d'une puissance inconnue" ("*Vertreterin einer unbekanntten Macht*" Ibd.), "elle ne trahi[ssai]t aucune espèce d'émotion, de joie, d'irritation, de

¹⁴⁶ On a déjà vu un tel procédé s'illustrer chez Paul Bernheim et surtout chez Brandeis dans *Rechts und Links*, dans lequel on a pu voir l'accomplissement littéraire d'aspirations et de contradictions inconciliables dans la réalité. Voir 1ère partie, ch.4. 4.2.

tristesse."(*"Sie verriet keinerlei Art von Erregung, von Freude, Ärger, Trauer"* Ibid.). Son silence habite et isole l'univers où elle vit avec Tunda. Alja, comme son prénom paraît l'indiquer, est "l'autre" (cf. le latin *alia*), non pas l'étrangère, mais l'autre moi de Tunda, un autre lui-même tout au moins dont il réalise l'existence en se liant à cette jeune femme ; c'est un moi qui s'est protégé du monde ambiant en se réfugiant dans une coquille où sont modifiées les lois de l'espace et du temps et où s'abolit la rumeur du dehors. Alja a valeur une fois encore de double à partir duquel Tunda reconstruit une des potentialités de son être. Sa rencontre avec elle était inévitable, dit Roth : *"De tous les actes et de toutes les expériences de Tunda, qui me semble parfois étrange, sa liaison avec Alja me paraît être la chose la plus compréhensible"*¹⁴⁷, et plus loin : *"Alja le reçut comme l'eût reçu une chambre silencieuse"*¹⁴⁸. Tunda traverse là une phase de renoncement à l'agitation du monde et à la crispation habituellement nécessaire pour s'y intégrer : il s'est *"fermé à tout désir d'effort, de combat, d'enthousiasme ou même seulement d'énervement"*¹⁴⁹. Il a réduit ses dépenses en énergie, s'est retiré dans un cocon molletonné d'où il adopte une nouvelle stratégie pour appréhender le monde : il rêve, il contemple et entreprend d'écrire son journal intime. Ce repli sur soi, obtenu par la liaison avec Alja, correspond à ce mouvement de systole dont Goethe expose, dans *Werther* par exemple, la régulière nécessité au cours du développement de l'être humain. Alternant avec des phases de dilatation de l'être qui sont telles les diastoles du cœur,

¹⁴⁷ "Von allen Handlungen und Erlebnissen Tundas, der mir manchmal merkwürdig erscheint, ist mir sein Verhältnis zu Alja am verständlichsten." p.415.

¹⁴⁸ "Alja empfing ihn wie ein stilles Zimmer." p.416.

¹⁴⁹ "Abgeschlossen von jeder Lust, sich anzustrengen, zu kämpfen, sich zu ereifern, oder auch nur sich zu ärgern." Ibid.

ces moments de limitation librement consentie¹⁵⁰ sont des instants de recueillement qui conditionnent l'expansion ultérieure de l'individu. Roth fait donc accomplir à Tunda de véritables rites d'initiation à l'existence, comme si, à son retour de la guerre, il avait vécu une renaissance (et non pas une résurrection comme Roth l'affirme dans l'introduction aux *Villes blanches*, qui est à considérer comme le premier niveau du roman original). Roth présente ce retour en soi de Tunda comme une phase de méditation au cours de laquelle va lui être révélé qui il est désormais et ce qu'il doit faire pour coïncider avec la vérité de son être. Ainsi, dans la contemplation des bateaux qui accostent au port de Bakou, Tunda reconnaît le noyau authentique d'un élan qui l'habite : il vient au port exclusivement lorsqu'un bateau arrive, tout en sachant que n'abordent pas à Bakou des vapeurs étrangers mais seulement des bateaux russes en provenance d'Astrakau ; mais "*il s'imaginait cependant toujours que les bateaux venaient de quelque mer étrangère*"¹⁵¹. Tunda réalise ainsi son aspiration au lointain, à l'"étranger" ; chaque bateau est porteur de l'éventualité d'un départ, du mirage de l'aventure¹⁵² et rencontre en Tunda une pulsion essentielle. Le processus à l'œuvre à ce moment-là est mieux décrit encore dans une nouvelle plus tardive de Roth, *Der Leviathan*¹⁵³ ;

¹⁵⁰ Pour Goethe, la "Hüttchen" est le lieu de la limitation, un terme aux pérégrinations du voyageur ; la hutte est un endroit protégé où la limitation est acceptée et où le désir d'infini s'apaise. Cf. *Les souffrances du jeune Werther* et *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

¹⁵¹ "stellte er sich doch immer wieder vor, die Schiffe kämen von irgendwelchen fremden Meeren" p.417.

¹⁵² "Schiffe sind die einzigen Fahrzeuge, denen man jede abenteuerliche Fahrt zutraut." Ibid.

¹⁵³ Ecrite par Roth pendant son exil parisien, la nouvelle est parue partiellement en 1934 sous le titre *Der Korallenhändler* dans *Das neue Tagebuch*. Les passages cités ici sont tirés de : *Der Leviathan, Werke 6*. p.544.

Nissen Piczenik, le marchand de corail, héros de l'histoire, est irrésistiblement attiré par l'océan et ses profondeurs ; mais il faut du temps à sa nature continentale pour comprendre ce qui se fait jour en elle. Roth décrit l'affleurement de sa vérité à la conscience de Nissen Piczenik comme une mise à nu et une exhumation laborieuse d'éléments obscurs très profondément dissimulés : *"Lui qui n'était nullement accoutumé à penser en images, connut pendant cette heure-là la représentation suivante : sa secrète nostalgie de l'eau et de tout ce qui vit sur elle ou à l'intérieur, parvenait soudain à la surface de sa propre vie, semblable à un animal, précieux et étrange, habitué à fréquenter, en hôte familier, les fonds marins, qui, pour un raison inconnue, surgit à la surface"*¹⁵⁴. Roth montre ici comment N. Piczenik, à la faveur de quelques gouttes d'hydromel, voit la montée à la surface de sa conscience de son véritable moi dont il reconnaît le prix ("kostbar") et "l'inquiétante étrangeté" ("seltsam") au sens propre du terme : c'est un autre lui-même qui lui apparaît, mais qui ne lui est pas familier et en lequel il est pourtant forcé d'identifier le noyau de son être, son "secret désir" ("geheimne Sehnsucht"). Ce trajet vers la reconnaissance de soi prend la forme d'une identification symbolique à l'objet désiré : Nissen Piczenik se compare lui-même à un océan et établit une analogie entre son être profond et un animal marin à l'attitude déconcertante. Il annonce par là de quelle manière aura lieu l'accomplissement de sa véritable identité : il s'agira pour lui de se mêler à l'élément marin, de ne faire plus qu'un avec lui. Il s'embarquera donc à Hambourg, en direction du Canada, cherchant à

¹⁵⁴ "Er, der keineswegs gewohnt war, in Bildern zu denken, erlebte in dieser Stunde die Vorstellung, daß seine geheime Sehnsucht nach den Wassern und allem, was auf und unter ihnen lebte und geschah, auf einmal an die Oberfläche seines eigenen Lebens gelangte, wie zuweilen ein kostbares und seltsames Tier, gewohnt und heimisch auf dem Grunde des Meeres, aus unbekanntem Grunde an die Oberfläche emporschießt." Op.cit.p.554.

vivre sa fascination en naviguant sur un grand navire à la destination lointaine. Mais le "Phönix" sombrera dans l'océan et Nissen Piczenik retournera ainsi à son élément car *"le fond de l'océan était sa seule patrie"*¹⁵⁵. Tunda a ceci en commun avec N.Piczenik que la contemplation des bateaux entraîne chez lui aussi le surgissement d'un "animal" tapi au fond de lui-même, lequel va désormais être le moteur de ses actes. L'émotion qui le saisit au port de Bakou est d'une nature obscure : on ne sait s'il s'agit d'un appel du large, d'une invitation au voyage ou d'une fascination exercée par l'étranger. Ce qui est sûr, c'est que Tunda va chercher là ce qui va le révéler à lui-même, par une sorte d'intuition souveraine qui est comme la phase initiale d'une reconnaissance de soi toujours en devenir¹⁵⁶.

L'entreprise de rédaction de son journal est contemporaine de la visite que Tunda effectue quotidiennement au port de Bakou. Le passage à l'acte d'écriture est présenté ici par Roth de la façon suivante : il s'agit en premier lieu de conférer aux événements une "certaine importance"¹⁵⁷. Ne pas laisser les choses s'évanouir dans le passé et l'oubli témoigne de la volonté de s'ancrer plus nettement dans l'existence, et l'on pourrait dire avec N. Berry que c'est là une manifestation claire d'un sentiment d'existence renaissant, car en écrivant Tunda établit un lien entre les

¹⁵⁵ "Daß der Grund des Ozeans seine einzige Heimat war" p.574.

¹⁵⁶ On ne peut s'empêcher de penser ici à la formule de Freud : "Wo es war, soll ich werden" qui illustre bien les itinéraires poursuivis par Tunda et N.Piczenik. Freud signifie par là que l'évolution de l'individu doit équivaloir à une conquête par le moi des territoires inconscients et refoulés qui sont un obstacle à son plein épanouissement.

¹⁵⁷ "In diesen Tagen begann Tunda, alle unbedeutenden Ereignisse niederzuschreiben, es war, als bekämen sie dadurch eine gewisse Bedeutung. *Flucht* p. 417.

événements qu'il vit et assure par là une "*continuité d'être*" qui fonde la force de son moi¹⁵⁸.

Dans un second temps, et Roth le fait dire exactement par Tunda, l'écriture permet à un élan diffus et encore peu conscient de s'organiser et d'accéder à une strate supérieure de la conscience, laquelle pourra alors déterminer un acte : "*Depuis que j'écris ce journal, les étrangers m'intéressent particulièrement. Autrefois je ne les remarquais même pas*"¹⁵⁹. En plaçant Tunda dans la situation d'écrire, Roth lui-même met en scène l'alchimie de l'écriture ; c'est depuis qu'il a pris la plume que Tunda sait que son attraction pour les ports et les navires est plus précisément une fascination pour les gens venus d'ailleurs et ce qu'ils transportent avec eux d'inconnu et de nouveau. Roth semble donc bien assigner à l'écriture le rôle de révélateur des couches profondes de l'individu. Tunda fait lui-même part au narrateur, (= Roth, qui se met ainsi en scène dans le roman) dans une lettre qu'il lui adresse, de la découverte que l'arrivée des étrangers l'a amené à faire sur lui-même : "*[...] l'arrivée de ces étrangers m'a fait tout à coup comprendre que je n'avais plus qu'à commencer ma vie, bien que j'eusse déjà pas mal vécu*"¹⁶⁰. Notons que parmi "ces étrangers", c'est encore une femme, française, qui déclenche chez Tunda un nouveau déclic. Elle est à elle seule un miroir de l'occident (son évocation des vitrines de la rue de la Paix à Paris envoûte Tunda) mais aussi un rappel de la première femme, Irène, pour laquelle, comme

¹⁵⁸ Cf. SI p.86-87. Cf.aussi D.W.Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot 1969.

¹⁵⁹ "Seitdem ich dieses Tagebuch schreibe, interessieren mich die Ausländer besonders. Früher habe ich sie gar nicht beachtet. *Flucht* p. 418.

¹⁶⁰ "... daß die Ankunft dieser Fremden mir plötzlich klarmachte, daß ich mein Leben erst zu beginnen hätte, obwohl ich schon ziemlich viel erlebt hatte." p.431.

on l'a vu, Tunda a entrepris son long voyage¹⁶¹. Tunda décrit ainsi l'évidence avec laquelle s'impose à lui la nécessité de prendre un nouveau départ : *"Je vécus les derniers mois dans un état qui n'a pas de nom, ni en russe, ni en allemand, ni vraisemblablement dans aucune langue du monde, dans un état situé entre la résignation et l'attente. J'imagine que les morts sont un instant dans cette situation lorsqu'ils ont abandonné la vie terrestre et que l'autre vie n'a pas encore commencé. J'avais la sensation d'avoir accompli une tâche, de façon si complète et si parfaite que je n'avais pas le droit de rester dans la contemplation de son irrévocable achèvement. J'avais l'impression que Baranowicz était mort et que Tunda n'était pas encore né"*¹⁶². On voit bien ici que Tunda est arrivé à ce point de mûrissement où son identité d'autrefois peut se détacher et laisser la place libre à un nouvel être et à de multiples potentialités d'existence.

Enfin, l'écriture remplit pour Tunda une troisième fonction : elle assure la cohérence du roman original que Tunda se construit lorsque, sorti du cocon, il lui faut affronter les réalités du monde extérieur. Reprenons la succession des événements : Tunda, obéissant à sa voie intérieure, a quitté Bakou et sa femme Alja et se trouve maintenant à Vienne, au terme donc de son voyage initiatique qui doit coïncider avec le commencement d'une nouvelle vie. Il est cependant tout à fait inadapté à

¹⁶¹ "Merkwürdig war, daß mir sofort, als ich die Dame sah, der Name meiner Braut einfiel : Irene. Ich sehne mich nach ihr."p.431.

¹⁶² "Ich lebte in den letzten Monaten in einem Zustand, für den es keinen Namen gibt, weder im Russischen noch im Deutschen, wahrscheinlich in keiner Sprache der Welt, in einem Zustand zwischen Resignation und Erwartung. Ich stelle mir vor, daß die Toten einen Augenblick lang in dieser Situation sind, wenn sie das irdische Leben aufgegeben und das andere noch nicht begonnen haben. Es kam mir vor, als hätte ich eine Aufgabe vollendet, so ganz, so rund vollendet, daß ich kein Recht mehr hatte, im Anblick ihrer unerbittlichen Fertigkeit zu verharren. Es war mir, als wäre Baranowicz gestorben und Tunda noch nicht geboren."p. 429.

son nouvel environnement ; avec sa *"rubaschka bleue"* et *"sa toque grise"*, il se fait remarquer (p.428). Il se sent aujourd'hui *"très étranger dans ce monde"*¹⁶³, dans lequel il était pourtant chez lui dix ans plus tôt. Il rencontre d'anciennes connaissances et ne comprend qu'avec difficulté ce qu'elles lui demandent ; *"Je passe à côté des hommes avec des yeux étrangers, des oreilles étrangères, un entendement étranger"*¹⁶⁴. Tunda se trouve donc forcé de se fabriquer un personnage afin d'être perceptible et compris par les autres, en d'autres termes, afin de pouvoir s'intégrer dans sa nouvelle communauté humaine : *"Je continue de jouer mon rôle de "Heimkehrer" sibérien. On m'interroge sur les événements que j'ai vécus, et je mens aussi bien que je peux. Pour ne pas me contredire, j'ai commencé de mettre par écrit tout ce que j'ai inventé en l'espace de quelques semaines ; j'ai rempli cinquante pages grand format, cela m'amuse, je suis impatient de savoir ce que je vais encore écrire"*¹⁶⁵.

Tunda, "s'écrit" donc une identité de Heimkehrer qu'il dit n'être pas la sienne mais qui lui est indispensable pour se faire adopter dans le nouveau monde. On voit bien s'illustrer ici la thèse qu'on a soutenue plus haut : l'affabulation chez Roth et chez ses personnages est un procédé qui vise à se faire accepter par autrui. Une fois ce préalable assuré, l'affabulateur peut se prendre au jeu et s'inventer une histoire complète qui finit par prendre la valeur d'une identité possible. Tunda a conscience de cette dimension ludique de l'invention de soi-même dans un récit ; il est à

¹⁶³ "Ich glaube, daß ich sehr fremd in dieser Welt geworden bin" p.429.

¹⁶⁴ "Ich gehe mit fremden Augen, fremden Ohren, fremdem Verstand an den Menschen vorbei." p. 431.

¹⁶⁵ "Ich spiele meine Rolle als eben heimgekehrter "Sibiriak" weiter. Man fragt mich nach meinen Erlebnissen, und ich lüge, so gut ich kann. Um nicht in Widersprüche zu geraten, habe ich angefangen, alles aufzuschreiben, was ich im Laufe einiger Wochen erfunden habe ; es sind fünfzig große Quartseiten geworden, ich amüsiere mich dabei, ich bin gespannt darauf, was ich weiter schreiben werde." p. 431.

ce moment-là le double parfait de Roth qui trahit sans doute ici bon nombre de motivations qui participent de son propre métier d'écrivain.

Toute la suite du roman consiste en une sorte d'exposition des divers aspects du nouvel être que Tunda parvient peu à peu à se forger. L'activité d'écriture accompagne et soutient de façon constante les travaux de construction d'une nouvelle identité qui, comme le dit Tunda, n'est pas à proprement parler *l'identité du "Heimkehrer"*, mais celle du "Heimkehrer qui a surmonté le drame de sa condition." "La fuite sans fin" est effectivement constitutive de cette nouvelle identité, mais elle n'est pas présentée par Roth ni ressentie par Tunda comme un travers regrettable ou une déficience grave de la personnalité ; elle est vécue de façon responsable et consciente, et rendue en quelque sorte positive par **l'écriture** de ses manifestations.

Tunda, dans sa lettre à Roth, donne la définition suivante de ce que d'aucuns nomment sa "fuite" (il est à noter que Roth à l'intérieur du roman, n'utilise jamais ce mot, sauf au début où le mot "Flucht" désigne l'évasion de Tunda et Baranovicz du camp russe d'Irkutsk, p.393.) : *"Tu me demandes naturellement pourquoi j'ai quitté la Russie. Je ne sais que répondre. Je n'ai pas honte non plus. Je ne crois pas que quiconque au monde pourrait te dire, la conscience plus pure, pourquoi il a fait ceci ou cela ou au contraire ne l'a pas fait. Je ne sais pas si je n'irais pas demain en Australie, en Amérique, en Chine ou si je ne retournerais pas en Sibérie chez mon frère Baranowicz, si je le pouvais. Je sais seulement que ce n'est pas ce qu'on appelle une "inquiétude" qui m'a poussé, mais au contraire une parfaite quiétude. Je n'ai rien à perdre. Je ne suis ni courageux ni aventureux. Un vent me pousse, et je ne crains pas la fin"*¹⁶⁶. On voit bien ici comment Tunda a surmonté, en la détournant, la

¹⁶⁶ "Du fragst natürlich, warum ich Rußland verlassen habe. Ich weiß keine Antwort.

misère de la condition du Heimkehrer. Son impassibilité n'est pas de l'indifférence, sa légèreté, qui le rend si aisément mobile sous le souffle du vent, n'est pas semblable à la malléabilité et l'insignifiance d'un fétu de paille ballotté de-ci de-là par les caprices du destin¹⁶⁷. Il serait erroné, à notre avis, de voir dans cette sérénité à toute épreuve, dans cette espèce de grandeur imperturbable du haut de laquelle Tunda contemple le monde et sa propre personne y évoluant, une "fatigue de la vie", comme Bronsen, en particulier, semble le penser¹⁶⁸.

Dans le chapitre suivant (XII), Roth prend la parole et nous livre une analyse de son personnage : *"On pourrait dire de Tunda qu'il était immoral et sans caractère. [...] Mais mon ami était le modèle d'un caractère sur lequel on ne peut faire fond. [...] S'il était absolument nécessaire de le caractériser à l'aide de quelque attribut, alors je dirais que sa qualité la plus nettement visible était son désir de liberté. [...] Il possédait plus de forces vives que la Révolution n'en nécessitait pour l'instant. Il possédait plus d'autonomie que n'en exige une théorie qui*

Ich schäme mich auch nicht. Ich glaube nicht, daß es einen Menschen in der Welt gibt, der dir mit reinerem Gewissen sagen könnte, weshalb er das oder jenes getan oder unterlassen hat. Ich weiß nicht, ob ich nicht morgen nach Australien, nach Amerika, nach China oder zurück nach Sibirien zu meinem Bruder Baranowicz ginge, wenn ich gerade könnte. Ich weiß nur, daß nicht eine sogenannte "Unruhe" mich getrieben hat, sondern im Gegenteil - eine vollkommene Ruhe. Ich habe nichts zu verlieren. Ich bin weder mutig noch abenteuerlustig. Ein Wind treibt mich, und ich fürchte nicht den Untergang." p.428.

¹⁶⁷ Le terme de "Strohalm" (fétu de paille) revient régulièrement sous la plume de Roth pour désigner ces passages à vide que traversent certains de ses héros qui perdent alors le sentiment de leur identité. On se souvient en particulier que Paul Bernheim, partant au front, a la sensation d'être ainsi manipulé par un destin aveugle. Cf *Rechts und Links* p.635.

¹⁶⁸ p. 293, Bronsen parle de "Lebensmüdigkeit, die eine Neigung zur Schwermut verrät". p. 296 : "Die zerfließende Identität, die Unfähigkeit zur Bindung und Gestaltung des eigenen Lebens" seraient des caractéristiques que Tunda partagerait avec "l'homme sans qualité" de Musil.

cherche à adapter la vie à ses besoins. Au fond, c'était un Européen, un "individualiste" [...]"¹⁶⁹.

L'appréciation que Roth formule sur Tunda n'est à nul moment négative ; seul le mot de "Unzuverlässigkeit" pourrait laisser penser que Roth voit en Tunda un personnage auquel on ne peut se fier, mais ce n'est pas exactement là le sens qu'il attribue à ce mot. La phrase qu'il écrit immédiatement après permet de comprendre ce qu'il signifie : "*On pouvait si peu se fier à lui qu'on ne pouvait même pas lui attribuer de l'égoïsme*". Autrement dit : Tunda échappe à toute définition, il n'est pas "fiable" parce qu'il ne se laisse enfermer par aucun qualificatif sur lequel on puisse se reposer. Il est d'une certaine façon "fuyant", mais c'est parce que les termes usuels ne lui correspondent plus, parce qu'il a inventé une autre façon d'être, inédite, dont la définition rendrait nécessaires de nouvelles ressources lexicales. Le seul mot existant qui lui convienne est celui de "liberté" : Tunda s'est détaché de toutes les contingences, de tous les jugements extérieurs, de tous les liens traditionnels (Roth dit plus loin que les hommes de l'espèce de Tunda sont "*des ennemis nés de la société*" ("*die geborenen Feinde des Gesellschaft.*") parce qu'ils ont en eux une "*dureté*" ("*Hartherzigkeit*") qui les rend insensibles à la misère des autres. Il "*est*", au mépris de tout ce qu'on entend d'habitude par ce mot d'"être", c'est-à-dire qu'il réconcilie en lui des tendances très contradictoires. Il aime les atmosphères troubles, les lieux étranges, il aime voir les choses se dédoubler en leur contraire : sous l'habituel apparaît l'inattendu, sous le

¹⁶⁹ "Man könnte Tunda unsittlich nennen und charakterlos.[...] Mein Freund aber war das Muster eines unzuverlässigen Charakters.[...] Wenn es unbedingt nötig wäre, ihn durch irgendein Attribut zu kennzeichnen, so würde ich sagen, daß seine deutlichste Eigenschaft der Wunsch nach Freiheit war. [...] Er besaß mehr Lebenskraft, als die Revolution augenblicklich nötig hatte. Er besaß mehr Selbständigkeit, als eine Theorie, die sich das Leben anzupassen sucht, brauchen kann. Im Grund war er ein Europäer, ein "Individualist". p.432.

familier l'inquiétante étrangeté, sous l'apparente solidité les germes de la défaillance¹⁷⁰. Tunda est un homme moderne, dit Roth, c'est-à-dire qu'il représente pour lui le prototype de l'individu tel qu'il devra être pour pouvoir vivre dans le monde qui s'annonce. Roth joue le rôle du "passeur" : il reçoit les lettres de Tunda, il est chargé de l'aider, et, ici en l'occurrence, de lui fournir un "costume d'époque" afin qu'il puisse mieux se fondre dans la société viennoise.

Si l'on s'en tient à ce que Tunda dit de lui même et au commentaire qu'en donne Roth, on ne peut souscrire à l'analyse de Claudio Magris qui, dans *Weit von wo*, voit en Tunda un "*picaro moderne, sans volonté et passif*" (Roth dit le contraire . Cf.p.415-416 : "*Tunda ne faisait pas partie de ce qu'on nomme les "natures actives"(Il serait assurément tout aussi faux de parler de sa "passivité")*") qui "*ne sait que se laisser pousser et emporter*", qui est "*attaqué et détruit par les nouvelles réalités collectives*" et qui "*perd tout critère de mesure et de jugement*"¹⁷¹. D'après Magris, Roth aurait voulu qu'une atmosphère d'indifférence généralisée dominât tout le roman et aurait, pour ce faire, dévidé une succession d'événements sans rapport les uns avec les autres et interchangeable : "*tout cela se suit et s'ajoute dans une banalité indifférenciée, dans laquelle on ne trouve aucune expérience réellement significative, aucune gradation de la réalité, et surtout aucune continuité ni aucun devenir*"¹⁷². On voit que cette interprétation va à l'encontre de

¹⁷⁰ "Er brauchte die Atmosphäre verworrener Lügen, falscher Ideale, scheinbarer Gesundheit... die Atmosphäre der Friedhöfe, die wie Ballsäle aussehen, oder wie Fabriken, oder wie Schlösser... Er brauchte die Nähe der Wolkenkratzer, deren Bauauffälligkeit man ahnt und deren Bestand für Jahrzehnte trotzdem gesichert ist."p.432.

¹⁷¹ Claudio Magris : *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*. Europa Verlag. AG Wien 1974. p.66-67.

¹⁷² *Ibd.*p.68.

notre démonstration, laquelle tend à prouver qu'au contraire, Tunda est en devenir, qu'un processus de reconnaissance de soi est à l'œuvre tout au long de son parcours et qu'il aboutit, comme Brandeis dans *Rechts und Links*¹⁷³ à mettre en pratique une vision de l'existence, singulière, mais cohérente et réfléchie. Magris met sur le même plan toutes les figures de "Heimkehrer" évoquées par Roth. Or Tunda, et dans une moindre mesure Gabriel Dan dans *Hotel Savoy* sont des cas particuliers dans lesquels Roth, comme nous avons essayé de le montrer depuis le début de cette étude, crée un personnage qui reflète les déchirements du Heimkehrer mais qui contient en même temps le dépassement - ou des suggestions de solutions - de ces déchirements. Au chapitre XXII (p.462), Roth rend compte de sa rencontre avec Tunda car un ami lui a rapporté qu'il avait croisé Irène à Berlin. Roth veut en aviser Tunda et pour la première fois le découvre en chair et en os. Il éprouve une sympathie immédiate à son égard et constate que Tunda a le visage achevé de quelqu'un qui en a terminé avec ses années de formation. Tunda a trouvé qui il était, son visage le prouve, Roth insiste sur l'impression d'intelligence hautaine, sans impatience, sans aménité, et qui confine, dit Roth, à une sorte d'indifférence, laquelle n'a cependant rien à voir avec une absence de curiosité. Ce type d'indifférence correspondrait plutôt à une insensibilité voulue à ce qui est susceptible de mettre en péril l'identité du sujet, à une stratégie visant à se placer en deçà ou au delà du monde afin de ne pas en subir les attaques destructrices¹⁷⁴. Tunda est en effet séparé du monde par un "mur" ("Wand") que Roth matérialise à partir du chapitre XXVIII (p.480.), donc dans les dernières pages du roman, lorsque Tunda, se

¹⁷³ Voir 1ère partie, ch.4, 2. Naissance d'une philosophie de l'existence.

¹⁷⁴ On a vu ce même processus s'élaborer chez Paul Bernheim. Cf. 1ère partie. Ch.3.5. Quelques exemples de mécanisme de défense du moi.

trouvant à Paris, commence à souffrir du manque d'argent. Ce que Roth désigne sous le nom de "*Welt*" devient synonyme de monde riche et luxueux et Tunda se sent exclu de ce monde-là dont il est séparé par une vitre symbolique ("*Fensterscheibe*" p.482) ; cette cloison peut prendre l'aspect d'une vitrine de musée derrière laquelle sont exposés des objets précieux ("*Die Welt lag hinter Glas*" p.482), d'une "*paroi dorée, transparente*" qui devient un voile mouvant dont s'enveloppe le riche président auquel Tunda demande de l'aide, ou ce mur de froide bêtise auquel on finit par se heurter si l'on plonge dans le regard de la jeune Pauline, fille de bonne famille dont Tunda est devenu le précepteur. Enfin, c'est contre ce même mur que Tunda, tel un insecte ébloui, vient s'étourdir lorsque Irène lui réapparaît dans sa splendeur de "*dame*" mariée à un homme riche, et qu'elle ne le reconnaît pas.

Claudio Magris interprète ce thème récurrent du mur comme un symbole de l'absence de liberté de conscience et de communication qui caractérise les relations inter-humaines dans le monde bourgeois de l'après-guerre¹⁷⁵. Or Roth montre bien que cette cloison n'est pas un obstacle entre les habitants de ce monde, mais bien seulement entre Tunda et eux. Il y a défaut de communication non pas entre les bourgeois fortunés - on les voit au contraire évoluer à l'unisson à l'intérieur de leur coquille protégée - mais entre Tunda et cette engeance-là qui lui est si étrangère. Et Roth affirme que c'est Tunda qui a raison, que c'est lui qui détient une connaissance réelle de ce qu'est l'existence, même s'il doit en souffrir et risquer le naufrage : "*Il est une misère à laquelle on doit mille connaissances et la vie, et une richesse qui rend mort, mort et beau, mort et fabuleux, mort, heureux et parfait*"¹⁷⁶. Roth fait ici allusion à la

¹⁷⁵ *Weit von wo*. p.70-71.

¹⁷⁶ "Aber es gibt eine Not, der man tausend Erkenntnisse und das Leben verdankt,

pauvreté pleine de science et d'existence de Tunda, en regard de l'insolent train de vie des bourgeois parisiens qui étalent, dans leur univers-sous-verre, la beauté et le bonheur que leur confère leur aisance matérielle, mais qui ignorent le sens de la vie. Roth se demande qui est le grand ordonnateur qui fait agir ces êtres, qui est le chef de ce pitoyable orchestre. Ces marionnettes ne sont pas manipulées par le hasard, dit-il, mais par des lois. Et Tunda se distingue de ces "mannequins"-là en se déroband à leurs lois et en s'astreignant au difficile exercice d'une liberté totale¹⁷⁷.

La supériorité de Tunda, que Roth ne cesse de souligner, est cependant régulièrement battue en brèche par quelques allusions furtives aux doutes qui assaillent Tunda quant au bien-fondé de son choix de vie. Sa pauvreté le place face à des réalités qui raniment des remords cuisants (n'aurait-il pas mieux fait de rentrer plus vite auprès d'Irène qui l'avait attendu pendant quatre ans ?) et une sorte de mal-être fondamental dont on sent bien qu'il dépasse la simple condition du Heimkehrer.

und einen Reichtum, der tot macht, tot und schön, tot und zauberhaft, tot, glücklich und vollkommen." p. 481.

¹⁷⁷ Plus loin, Roth compare les bourgeois parisiens à des vers enfermés dans le cercueil, vide de tout cadavre, du monde, et occupés à creuser des trous et des galeries à travers le bois ; cette activité aboutit à la dévoration complète du cercueil et à l'obtention d'un trou unique. L'image des vers attaquant les corps morts est fréquente chez Roth ; elle traduit, à la manière des auteurs baroques, une sorte de douleur rageuse mais impuissante à voir ainsi traitée, une fois la mort intervenue, l'œuvre d'une vie : espoirs, projets, entreprises, tout s'anéantit derrière l'activité grouillante des monstrueux vermisseeux. Ici, l'image est légèrement différente et s'apparente à une vision fantastique du fonctionnement du monde. L'acharnement destructeur des vers est rendu absurde et risible du fait de l'absence de corps dans le cercueil. Leur action dévastatrice est tournée contre leur propre monde, cercueil hermétiquement fermé qu'il ne sauront transformer qu'en une béance supplémentaire. Roth montre ainsi l'absence de liberté dans la vie de ces êtres, la vacuité de leur pantomime mais aussi la cruauté anthropophage de leurs agissements. Il va de soi que Tunda, lui, n'est pas de ce monde ; il faut aussi comprendre de cette façon les propos de Tunda sur sa non-appartenance à ce monde. (cf. p120 : "In dieser Welt war er nicht zu Hause"), qui n'est donc pas à interpréter de façon seulement négative.

Deux maux principaux affectent Tunda durant son exil -volontaire- à Paris. Le *"grand vide dans le cœur"* qu'il ressent lors de ses déambulations dans la capitale parisienne est dû en premier lieu au sentiment de *"ne pas être chez soi dans ce monde"* (p.486 *"In dieser Welt war er nicht zu Hause"*). A la question qu'il se pose de savoir où se trouve l'endroit où il se sent chez lui, il répond : *"Dans les fosses communes"* (p.486 *"in den Massengräbern"*). La moitié du chapitre XXX est consacré à la description de deux sensations imbriquées l'une dans l'autre : celle de ne pas avoir le droit de vivre alors que tant d'autres n'ont pas survécu aux mêmes circonstances, et celle d'être de retour, mais de retour nulle part puisque le pays natal est à jamais perdu.

Roth laisse ici s'exprimer ce que les psychanalystes appellent traditionnellement le "syndrome de culpabilité du survivant". Le spectacle de la tombe du Soldat Inconnu et de ce père, noyé au milieu des touristes, qui se dédouane, dans le recueillement, de la mort de son fils, est odieux à Tunda. La petite flamme bleue sous l'Arc de Triomphe ne ravive pas son désir d'exister et son bonheur d'avoir survécu, elle fait naître au contraire une aspiration à l'auto-anéantissement : Tunda a la sensation d'être sous terre comme le Soldat Inconnu ; il dénie sa survivance ; il veut mourir comme sont morts ses compagnons de combat, il s'interdit tout séjour parmi les vivants parce que la culpabilité est invivable : seul le statut de mort-vivant peut permettre de la contourner. Ainsi peut-on comprendre les mots de Tunda et ceux de Roth qui parle ici certainement pour lui-même¹⁷⁸ : *"Nous sommes étrangers en ce monde, nous venons du royaume des ombres"*¹⁷⁹. Le sentiment d'être étranger apparaît alors comme un mécanisme de défense. L'amnésie volontaire, qui aurait permis

¹⁷⁸ Voir dans cette même partie chapitre 3. 3. c. La guerre comme révélateur de crise.

¹⁷⁹ "Wir sind fremd in dieser Welt, wir kommen aus dem Schattenreich." p.486.

à Tunda de s'intégrer dans le nouveau monde des vivants, est empêchée par le rappel inlassable, dans la société d'après-guerre, des événements de cette même guerre. La tombe du Soldat Inconnu replonge Tunda dans le vif du traumatisme alors qu'elle contribue à l'apaisement de la conscience des survivants qui n'ont pas combattu. Le Heimkehrer est donc forcé de mettre au point un nouveau dispositif de refoulement du conflit intérieur : il s'agit pour lui de se rendre étranger à ce qu'il nie¹⁸⁰. S'abstrayant du monde des vivants, il rend justice à sa souffrance personnelle, à la dureté de son passé, à l'origine de sa personne (das "Schattenreich") ; il enracine son identité dans le terreau d'une expérience singulière et peut espérer "survivre" de manière satisfaisante dans une extériorité au monde environnant¹⁸¹. Dans les dernières pages du roman (p.492), Roth continue d'apprécier positivement une telle option : il n'y a pas à hésiter, dit-il, entre les deux choix d'existence qui s'offrent à Tunda ; il faut préférer "*le désir de vivre dans une irréalité qui se reconnaît elle-même*" plutôt que de pactiser avec les "*catégories mensongères*" et les "*schémas creux*"¹⁸²

¹⁸⁰ C'est ainsi que Bruno Bettelheim analyse le mode de survie des prisonniers des camps de concentration : "En refusant, en niant, on se rend étranger à ce que l'on nie." p.284 in *Le poids d'une vie*. Paris : Robert Laffont 1991.

¹⁸¹ Le même thème est abordé de façon peut-être encore plus lucide dans *Zipper und sein Vater* où Roth décrit nettement l'impossibilité d'une amnésie salvatrice et montre que le seul recours contre le sentiment désespérant "d'être revenu à tort" ("zu Unrecht zurückgekommen sind" Zipper, p.548. Roth dit aussi : "par erreur") est la pratique de l'indifférence : "*Wir vergessen nicht, wir sehen gar nicht, wir geben nicht acht. Es ist uns gleichgültig. [...] Wir empören uns nicht, [...] erwarten gar nichts, fürchten gar nichts. - Daß wir nicht freiwillig sterben, ist alles.*" p.604. Le Heimkehrer est comme anesthésié : il se rend insensible au monde extérieur, s'en marginalise, s'en désintéresse. Il vit en état de sommeil ("dormir, c'est se désintéresser", dit Bergson.), un état qui se distingue de la mort par le seul fait qu'il n'y a pas eu acte volontaire d'autodestruction ("*freiwillig sterben*"). C'est ainsi que "vit" le Heimkehrer, en âme et conscience, et Roth s'attache à défendre la cohérence de ce mode de vie.

¹⁸² "Es scheint mir, daß zwischen der Qual, diese Wirklichkeit, diese unwahren Kategorien, seelenlosen Begriffe, ausgehöhlten Schemata zu ertragen, und der Lust,

caractéristiques de la société parisienne fortunée. Cependant, les dernières lignes du roman (souvent citées par les critiques pour appuyer leur démonstration de la négativité du héros Tunda) brossent un portrait ambivalent de Tunda ; il y est d'abord dit que Tunda n'a aucune velléité de repartir là d'où il vient (dans la Taïga ou en Ukraine), que sa place est là et qu'il continue de porter sur lui la photographie d'Irène, dont on sait qu'elle est garante de son lien au monde et du maintien de son sentiment d'existence. Puis, immédiatement après, Roth met en scène une rencontre de lui-même avec son héros sur la place de la Madeleine. Tunda est alors détaillé, de l'extérieur, comme par l'objectif d'une caméra : c'est un homme fort et jeune, aux talents multiples, qui *"ne sait pas ce qu'il doit faire"*, qui n'a *"pas de métier, pas d'amour, pas de désir, pas d'ambition et pas même d'égoïsme"*, et Roth de conclure : *"Il n'y avait personne au monde qui fût aussi superflu que lui"*¹⁸³.

On sent bien ici que Roth, dans ce dernier coup d'œil "extérieur" qu'il jette sur son héros, le fait apparaître tel que le voit le monde qui l'entoure, c'est-à-dire privé de sens et d'importance, en dehors de tous les cadres, spatiaux et temporels, qui définissent les coordonnées d'un individu et valident sa présence au monde. Mais où se situe Roth lui-même ? Est-il membre à part entière du monde ambiant qui porte ce regard-là sur Tunda ? Est-il à mi-chemin entre Tunda et le monde, s'exerçant à une vision à la fois intérieure et extérieure de son héros ?

Cette ultime énigme du roman pose la question des rapports réels de Roth à son héros. Etudions-les maintenant, afin de définir très exactement

in einer Unwirklichkeit zu leben, die sich selbst bekennt, keine Wahl mehr sein kann." p.492.

¹⁸³ "...da stand mein Freund Tunda [...] und wußte nicht, was er machen sollte. Er hatte keinen Beruf, keine Liebe, keine Lust, keine Hoffnung, keinen Ehrgeiz und nicht einmal Egoismus. So überflüssig wie er war niemand in der Welt." p.496.

ce que la création littéraire du personnage de Tunda permet au romancier de réaliser sur le plan personnel.

b. Le narrateur et son héros : une relation ambiguë mais constructive.

L'attitude narrative de Roth dans ce roman est caractérisée par des mouvements contradictoires ; dans sa complexité, elle est révélatrice du lien très particulier qu'entretient Roth avec l'écriture.

On a vu s'illustrer plusieurs fois au cours du roman un effort de distanciation du narrateur par rapport à son héros. Déjà dans la courte préface au roman, Roth annonce la nature de son travail : il va raconter l'histoire de son ami Franz Tunda, d'après les cahiers et les récits de ce dernier. *"Je n'ai rien inventé, rien composé. Il ne s'agit plus d'"imaginer". Le plus important est ce qui est observé"*¹⁸⁴. Il s'agit là d'une déclaration d'intention comparable à celle qui a accompagné la genèse du roman *Rechts und Links* (cf. première partie). Elle satisfait aux exigences de la *Neue Sachlichkeit* ("*l'ordre froid*" comme le traduisit en son temps Félix Bertaux) dont Roth se veut alors un adepte. Le manuscrit de la première version du roman est écrit à la première personne mais se présente déjà sous la forme d'un "rapport" (Bericht). La deuxième version constitue un pas de plus dans le sens de la distanciation¹⁸⁵ dans la mesure où le "je" n'apparaît plus que dans les lettres ou les carnets intimes de

¹⁸⁴ *Flucht ohne Ende*. Vorwort : "Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum, zu "dichten". Das wichtigste ist das Beobachtete."

¹⁸⁵ Cf. Fritz Hackert in : Werke 4, p.1059. Et : *Joseph Roth* in : *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hrg. H von Steinecke, Berlin : Erich Schmidt Verlag 1994.

Tunda. Roth s'efforce de mettre en scène son héros de façon "documentaire" ; il s'abstient de toute investigation psychologique, les faits et gestes de Tunda sont présentés de façon succincte, le narrateur suspend son jugement¹⁸⁶. Cette froideur dans la description des événements est cependant tout à fait adaptée à la nature du personnage du Heimkehrer telle que Roth tient à la représenter : le lecteur ressent Tunda (et l'impression est la même dans *Hotel Savoy* avec Gabriel Dan) comme un individu léger, presque aérien, que n'alourdit aucun état d'âme encombrant, à l'écoute de ses pulsions lointaines et s'offrant au vent qui veut bien le pousser là où il l'entend. La plupart du temps, dans chacune de ses stations, Tunda ne s'attarde pas : l'exposé concis de ses motivations et de ses décisions permet au personnage d'échapper à toute pesanteur : il est sans passé et sans bagages, il n'a pas de domicile fixe ; comme lui, Gabriel Dan vit pour un temps à l'hôtel Savoy, prend régulièrement la résolution de partir, mais reste, car rien de très précis ne l'appelle au loin, et l'hôtel Savoy convient bien à sa lévitation temporaire. Roth pose sur ses personnages le "regard extérieur" dont on a parlé lors de l'étude de *Rechts und Links* parce que c'est justement ce regard-là qui est le plus apte à rendre compte de la particularité de leur identité : ces êtres sont tout "d'extériorité", leur substance spécifique s'en est allée durant la guerre, et il leur est désormais urgent de reconquérir une intériorité, de rechercher une identité.

Nous avons décrit, dans notre étude de *La fuite sans fin*, un processus de réintériorisation de soi s'élaborant dans le personnage de Tunda. Or, nous semble-t-il, à mesure que Tunda se réapproprie une intériorité, le regard extérieur du narrateur cède du terrain. Roth ne

¹⁸⁶ Félix Bertaux écrit à propos de *Flucht ohne Ende* : "[son auteur] se garde de juger". Cité par Bro p.293.

préserve plus tant la distance entre lui et son héros, et ce rapprochement se concrétise dans le texte même : après la phase de mûrissement intense qui a coïncidé avec son séjour en Russie, Tunda revient à Vienne et écrit à Roth deux mois après son retour. On a vu aussi combien ses actes, réfléchis cette fois, avaient été préparés et déclenchés par des travaux personnels d'écriture. Ecrivain, Tunda rejoint son créateur sur le terrain commun de leur possible émancipation.

Au fur et à mesure que le roman progresse, Roth abandonne de plus en plus nettement le style documentaire¹⁸⁷ : Tunda prend de l'épaisseur ; on le sent régulièrement souffrir, ployer sous de tenaces remords, analyser ses indignations, s'interroger sur son singulier rapport au monde. Les deux hommes, le narrateur et son héros, confirment leur ressemblance.

La naissance chez Tunda d'une philosophie de l'existence (telle qu'on l'a analysée chez Brandeis dans *Rechts und Links*) apparaît comme le résultat d'une réflexion conjointe du narrateur et de son héros ; après réception de la lettre de Tunda (ch. XI), Roth consacre un chapitre entier (XII) à une analyse du caractère de son ami. Le ton de cette analyse est celui d'une compréhension très aigüe et en même temps très prévenante de son personnage. Roth manie avec prudence le vocabulaire de la caractérologie ; il relativise les termes qui servent usuellement à la formation d'un jugement. On ressent sa volonté de comprendre -et même de justifier, mais à cette volonté se mêlent une grande délicatesse, une sorte de retenue dans l'effort de définition du personnage de Tunda : "*S'il était absolument nécessaire de le caractériser à l'aide de quelque*

¹⁸⁷ P.W.Jansen analyse bien cette incapacité notoire de Roth à s'en tenir au style du "rapport" initialement annoncé. In : *Weltbezug und Erzählhaltung. Eine Untersuchung zum Erzählwerk und zur dichterischen Existenz J.Roths*. Dissertation, Freiburg i.B., 1958. p.89 et suivantes.

qualificatif, alors je dirais ..."¹⁸⁸ écrit Roth. L'appréhension à l'idée de ne pas toucher à la vérité de son personnage, la crainte de commettre une erreur sur lui, de ne pas rendre justice à sa spécificité transparaissent à travers ces lignes. Roth est à la recherche du terme juste : "*Il agissait la plupart du temps sous l'impulsion d'une humeur, parfois par conviction, c'est-à-dire : toujours par nécessité*"¹⁸⁹. Voulant coller au plus près à l'intégrité de sa créature, il en exprime la diversité bigarrée dans une succession de traits contradictoires et parfois obscurs : "*Il lui fallait une atmosphère de mensonges enchevêtrés, de faux idéaux, d'apparente santé, de décomposition tenace, de fantômes peints en rouge, l'atmosphère des cimetières semblables à des salles de bal, ou à des usines, ou à des châteaux, ou à des écoles, ou à des salons*"¹⁹⁰. Il devient patent à ce moment-là que c'est bien son propre foisonnement intérieur que Roth traduit en ces termes. Tunda est alors nettement le double de son créateur, et l'on peut bien dès lors comprendre que le regard de ce dernier ait été si affiné, si soucieux d'exactitude tout en restant si bienveillant¹⁹¹.

C'est dans ces passages de proximité avec son personnage (qui devient alors, au sens propre du terme allemand "Doppelgänger", celui

¹⁸⁸ "Wenn es unbedingt nötig wäre, ihn durch irgendein Attribut zu kennzeichnen..." p.432.

¹⁸⁹ "Er tat das meiste aus Laune, manches aus Überzeugung, und das heißt : alles aus Notwendigkeit." p.432.

¹⁹⁰ "Er brauchte die Atmosphäre verworrener Lügen, falscher Ideale, scheinbarer Gesundheit, haltbaren Moders, rotbemalter Gespenster, die Atmosphäre der Friedhöfe, die wie Ballsäle aussehen, oder wie Fabriken, oder wie Schlösser, oder wie Schulen, oder wie Salons." p.432.

¹⁹¹ Roth considère ouvertement que Tunda est un autre lui-même. Dans une lettre de 1932 à Otto Forst-Battaglia, il assure : "*Die Flucht ohne Ende* enthält meine Autobiographie zum großen Teil". Briefe, p.240.

"qui marche à côté de lui"), que Roth parvient à lui conférer une cohérence maximale, c'est-à-dire que le discours littéraire accomplit le prodige de faire assumer ses contradictions au héros et de transmuier les potentiels déchirements qu'elles recèlent en un tout, certes divers et mouvementé, mais harmonieusement intégré au moi. Ainsi pourrait-on tenter l'interprétation suivante : lorsque Roth renonce à la distance entre lui et son héros (par exemple lorsqu'il l'amène à écrire sur lui-même) il se donne toute liberté de se dire et de procéder sur cet autre soi-même à la résolution de ses conflits. Le double est alors un soi corrigé et harmonisé. Lorsque Roth est tout près derrière Tunda pour éclairer ses choix d'existence, Tunda devient le représentant d'une vision cohérente et aboutie de l'existence du Heimkehrer. Mais régulièrement, Roth se dissocie de son héros, soit qu'il porte sur lui le "regard extérieur" qui est aussi, comme on l'a vu, utile à l'aspect qu'il veut lui donner, soit qu'il opte là pour une autre modalité de la mise en scène du double : en réinstaurant passagèrement l'éloignement entre eux, Roth réaffirme l'altérité du double et s'aménage pour lui-même une position de puissance.

Dans le roman, Roth intervient ainsi d'abord au début sous la forme d'un "je" et toujours lorsqu'il pourrait y avoir erreur d'interprétation sur le sens réel des actes de Tunda. "Je" remet les choses en place et explique même certains comportements sur le ton supérieur de quelqu'un qui aurait une très ancienne expérience des mœurs de l'humanité. Maniant, comme on l'a vu, régulièrement la généralisation et le proverbe, "je" réinvestit la position traditionnelle du narrateur omniscient et omnipotent. Roth se réserve ensuite, dans les rapports concrets qu'il se crée avec Tunda, une autre position de supériorité. Dans la lettre qu'il lui adresse, Tunda lui demande de l'aide et ce sous la forme "*d'un vieux costume et d'un chapeau neuf*" (p.50). On sait la fonction du costume dans l'œuvre de Roth : le costume adéquat est un premier pas vers la (re)trouvaille d'une

identité consistante. En d'autres termes, donc, Roth s'attribue ici le rôle de celui qui est assez assuré de lui-même pour fournir à un autre le matériau propre à sa reconstruction. Enfin, Roth joue les "passeurs" : c'est lui, de loin, qui aide Tunda à franchir le pont entre la Russie et la société occidentale. La rencontre finale sur la place de la Madeleine est symbolique¹⁹² : Roth est là, campé en habitué des lieux, apparemment fort de son appartenance au nouveau monde et de sa complète intégration, matérielle et mentale, à un pays qui, pour lui comme pour Tunda, reste malgré tout une terre d'exil. Face à lui, Tunda est montré dans sa solitude et son errance. Ce dernier bref chapitre du roman est la confrontation entre le narrateur et son alter ego ; il permet d'appréhender une fonction très particulière du processus de dédoublement dans le roman : tout se passe comme si le double était la partie négative, imparfaite et inachevée, du narrateur et que l'usage régulier de la distanciation lui permettait de l'expulser momentanément de lui-même pour se reconstituer plus vigoureusement en regard de la faiblesse de l'autre¹⁹³. Cet exorcisme n'a cependant pas le caractère d'une expulsion définitive : Roth extirpe Tunda de son propre moi, mais c'est pour mieux le regarder, le comprendre, le transformer et le "réintégrer", se le réapproprier. La rencontre finale n'a-t-elle pas la valeur d'une "réunion" qui transcende les qualités de chacun

¹⁹² et non pas "inutile et même gênante" comme le prétend H.Famira-Parcsetich ! (In *Die Erzählsituation in den Romanen J.Roths*" p.36.) Cet auteur considère que les incursions répétées du narrateur dans l'histoire participent la plupart du temps d'un "maniérisme superflu" et sont "gênantes" pour le lecteur.

¹⁹³ Nicole Berry, analysant le roman d'Alfred Kubin, *L'autre côté*, note une fonction particulière de l'écriture qui rejoint d'une certaine manière ce que nous venons de suggérer quant à la signification du dédoublement de soi dans le roman : "Ecrire est aussi expulser des parties mauvaises de soi".(In : *Anges et fantômes*, Ed.Ombres, 1993. p.50. Et aussi *Austriaca*, n°27, la littérature fantastique.) Dans *Flucht*, Roth expulse à travers Tunda la partie de son moi qui nuit à sa cohésion

des personnages pris isolément ? Roth et Tunda se rejoignent, la force dont le premier s'était investi au cours du roman pourra se communiquer au second. Ne peut-on penser que le dernier chapitre du roman fait naître l'espoir de l'avènement d'un nouvel être qui aurait résolu ses déchirements ?¹⁹⁴ Ce mouvement dialectique qui unit le créateur et son double littéraire définit une stratégie centrale dans l'œuvre de Roth : l'écriture procède à un dédoublement du moi ; le moi dissocié est introjecté dans une (ou plusieurs) figure(s) suivant un processus qui fait alterner proximité et éloignement ; chacune des parties du moi est transfigurée par la "mise en scène", la fictionalisation. Ce moi pluriel peut investir une position de puissance (ici Roth, le narrateur) ou incarner une défaillance (ici Tunda, passagèrement). La visée ultime de l'œuvre littéraire est de restaurer l'unité de ce moi scindé ; dans le cas de *La fuite sans fin*, on pourrait dire que le moi-narrateur, qui a programmé et opéré l'émancipation du moi-Tunda, vise en fin de compte à promouvoir un moi-Roth, homme et écrivain, qui devrait tirer logiquement parti des acquis de chacune de ses polarités. Ceci pourrait constituer une définition du geste autobiographique chez Roth : nulle part n'apparaît l'homme-Roth dans sa totalité ; il se dissimule et se dévoile en même temps en se distribuant sur des rôles qui se rencontrent et se construisent en faisant fructifier leur énergie respective. Roth n'était-il pas dans la vie tel qu'il est ici dans les méandres de son activité créatrice ? Jamais le même aux yeux incrédules d'autrui, faisant interférer dans ses dires diverses potentialités de lui-même qui prenaient corps et force d'autopersuasion dans leur mise en scène affabulatoire, qui donnaient pour un temps à leur "géniteur" l'illusion d'être ce qu'il inventait, l'illusion d'auto-engendrement comme

¹⁹⁴ On pourrait dire aussi que Roth réintègre son moi -Tunda comme s'il refaisait corps avec son ombre. Tunda ne dit-il pas à un moment qu'il vient du "royaume des ombres" ? (p.486 : "Wir kommen aus dem Schattenreich".)

dirait Marthe Robert. N'est-ce pas le fantasme de tout écrivain d'être "le fils de ses œuvres", et donc d'écrire la version expurgée de son roman familial, surmontant par là la souffrance fondamentale de ses premières années ?¹⁹⁵

Au terme de cette étude du thème du Heimkehrer, une constatation semble s'imposer : la figure du Heimkehrer possède dans le roman original de Roth une envergure peu commune ; elle est présente dans le vécu -Roth ayant été lui-même au retour de la guerre un Heimkehrer-, dans l'affabulation orale et la mise en scène journalistique, enfin dans le roman où elle connaît la transfiguration maximale qui correspond aux visées de la stratégie littéraire. Traversant ces multiples strates du roman original, le Heimkehrer subit une "refiguration" générale ; il est d'abord représenté objectivement, circonscrit et organisé, puis rapidement "défiguré" car auréolé d'éléments fictifs qui contribuent à sa mythification, et finalement "configuré" à nouveau dans le roman : là, la détresse du personnage est surmontée, un nouveau souffle -celui réservé exclusivement à la création littéraire- opère la métamorphose : dans le roman, Tunda continue son chemin, porteur d'une identité propre : celle du Heimkehrer qui surmonte sa condition. On pourrait conclure ainsi : le roman écrit permet que la blessure, qui désorganise et désintègre, se mue en composante identitaire librement acceptée et courageusement assumée¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Cf. Marthe Robert : *Roman des origines et origines du roman*. p.52-53.

¹⁹⁶ Dans la critique sur le roman, les avis sont partagés quant à cette dernière affirmation. Que Tunda assume son identité et mène une existence qui est en accord avec le noyau de lui-même préalablement reconnu, n'est pas toujours relevé. Frank Trommler cependant, dans son article *Roth und die neue Sachlichkeit* (in *J.Roth und die Tradition*, D.Bronsen Hrsg. Darmstadt, Agora 1975), parle de "l'émancipation intérieure" de Tunda (p.288), comparant le processus à l'œuvre dans *la fuite sans fin* avec ce que H.Hesse décrit dans *Der Steppenwolf* paru la même année. De même, P.W.Jansen apprécie positivement, au terme de sa réflexion, ce qui s'est réalisé chez

Si l'on essaie maintenant de se demander si l'image littérairement réussie trouve sa correspondance dans la vie, si elle lui est consécutive ou si c'est la littérature qui insuffle une force à la vie, il faut examiner à partir de la biographie de Roth les années qui pour lui ont suivi son retour de la guerre.

c. Circonstances de l'écriture du roman : l'écriture ratifie les acquis de l'existence.

Pour Roth, le sentiment d'appartenir à une "génération perdue" -la "lost generation" telle que la nomme Gertrude Stein dans les années 20- ne dure pas davantage que les quelques mois de l'immédiat après guerre. Il a renoncé à poursuivre ses études mais a entrepris une activité journalistique qui ira s'intensifiant : en 1918, Roth avait écrit cinq feuillets pour la revue "Der Friede" (Bro. p.188) ; en mars 1919, à son retour de Brody, il entre à la rédaction du "Neue Tag" qui a succédé à "Der Friede" ; c'est là que paraîtra la série d'articles intitulés "Wiener Symptome" ; son premier voyage journalistique a lieu en Hongrie occidentale allemande (devenue en 1920 le Burgenland) ; c'est pour Roth une expérience heureuse qu'il réitérera plus tard toujours avec le même bonheur avec la "Frankfurter Zeitung". A cette époque, comme l'écrit

Tunda ; car ce qu'il a analysé au départ comme étant la "vanité" du personnage, "l'absence d'issue" de sa situation, est réexaminé dans sa conclusion et interprété comme un nouveau rapport à la réalité, rapport placé sous le signe de l'ironie. ("ein ironisches Verhältnis zur Wirklichkeit" cf.op.cit. p. 101)La fuite de Tunda est une fuite pour notre monde à nous, dit Jansen, mais pas pour son "irréalité" à lui, qui est un univers qui lui est propre, qu'il s'est créé lui-même à sa façon pour survivre dans une réalité invivable pour lui. Ces désaccords dans la critique rejoignent peut-être les difficultés que Roth a dû éprouver pour donner consistance et vraisemblance à son personnage. Cette vision qu'a Tunda de l'existence est fragile, elle n'est pas loin de ce qu'elle tente de surmonter, à savoir le désespoir radical. Un an plus tard, le personnage de Zipper ne connaîtra aucune possibilité de lui échapper.

Bronsen, Roth est "un jeune homme de gauche, sceptique mais confiant en l'avenir"¹⁹⁷ qui prend nettement position contre le cléricisme et le monarchisme. Sa situation financière s'améliore, il fait la connaissance de sa future femme, Friedl. En 1920, la parution de "Der Neue Tag" est suspendue et Roth décide de partir pour Berlin. Les deux premières années berlinoises sont placées sous le signe du succès professionnel (Bro. p.210 : "*Er machte Karriere*") mais Roth traverse des phases noires de dépression dues pour beaucoup à son rapport complexe à la ville de Berlin. Dans les feuilletons, qu'il écrit pour le "Berliner Börsen-Courier", il se dépeint en solitaire, étranger au monde dans lequel il vit : "*C'est certain : je suis un homme seul dans cette ville étrangère et le matin, lorsque je traverse la rue, un frisson me saisit, celui de l'homme sans patrie noyé au milieu de ceux qui en ont une*"¹⁹⁸. Mais la souffrance qui naît de ce sentiment ne semble pas accablante. A la fin du même article, Roth conclut : "*Je suis de plus en plus familier dans cette ville étrangère*"¹⁹⁹. En 1923, Roth est de retour à Vienne, c'est le début d'une période faste, il écrit son premier feuilleton pour la "Frankfurter Zeitung", puis collabore au "Prager Tagblatt" et entreprend à la fin de l'été un premier voyage à Prague. Les amis de Roth, écrivains et journalistes qui l'ont à cette époque rencontré, en particulier au café Rebhuhn où il écrit tous les après-midi, sont frappés par sa bonne humeur, son insouciance,

¹⁹⁷ "...ein skeptischer und dennoch zukunftsfreudiger linksorientierter junger Mann" Bro 198.

¹⁹⁸ "Das ist gewiß : daß ich ein Einsamer bin in dieser fremden Stadt und daß mich des Morgens, wenn ich durch die Straße gehe, ein Schauer der Heimatlosigkeit überfällt inmitten so vieler Heimatlichkeit." *Die fremde Stadt*. Berliner Börsen-Courier, 21-8-1921. In : *Werke I*. p.636.

¹⁹⁹ "Immer heimischer werde ich in der fremden Stadt". *Ibd.*

son naturel (cf. Bro 228-229). En 1923 paraît le premier roman de Roth, *Das Spinnennetz*, en 1924 ses contributions journalistiques se multiplient et deux romans voient le jour, *Hotel Savoy* et *Die Rebellion*. La publication de ces romans et le retentissement qu'ils trouvent auprès du public donnent confiance à Roth, lui inspirent le désir d'être romancier à plein temps²⁰⁰. De 1925 à 1927, Roth fait une double expérience : celle de la France et celle de la Russie, et ces deux voyages sont pour lui des épiphanies ; en France il fait l'expérience de la liberté et de la plénitude de l'être, la Russie l'amène à une connaissance accrue de lui-même.

Le roman *Die Flucht ohne Ende* a été écrit en partie à Paris, en un lieu et à un moment donc où Roth est enthousiasmé par sa découverte de la France ("*Je suis ivre de Paris*", dit-il à un journaliste polonais²⁰¹), qui endort et semble comme résoudre ses conflits internes. Paris est une ville où il se sent chez lui, l'éternelle question de son appartenance n'y est plus d'actualité ; il exprime bien ces sentiments dans *Les villes blanches* : "*Derrière la clôture, j'ai réussi la reconquête de moi-même. [...] Je suis dans les rues et dans la société comme chez moi.*"²⁰². En France, Roth fait l'expérience de la liberté d'être comme il l'entend, d'aller où il veut, de ne rien avoir à représenter d'autre que ce qu'il est ; Roth dit retrouver là un état d'enfance dont le traumatisme de la guerre était allé jusqu'à gommer le souvenir. Quiconque a vécu la guerre de près est frappé de mutisme, de

²⁰⁰ Roth voudrait à ce moment-là rompre avec la FZ et s'installer à Paris pour se consacrer exclusivement à son activité de romancier. Il sent que l'écriture journalistique lui prend le meilleur de son énergie et que son véritable désir est celui d'écrire des romans. Cf. Bro 264.

²⁰¹ "Ich bin berauscht von Paris". Cité par Bro 270.

²⁰² "Hinter dem Zaun gewann ich mich wieder... Ich sehe in den Straßen und in der Gesellschaft genauso aus wie zu Hause." *VB*.p. 453.

La "clôture" est pour Roth ce qui enclôt le monde allemand et à l'intérieur de quoi il dit ne pouvoir respirer ni être lui-même. A Paris et dans les villes du Sud, il est derrière la "clôture", ce qui explique qu'il peut alors "revivre".

scepticisme, d'une absence radicale de foi en l'avenir et en une possible reconstruction du monde, dit Roth. Ces trois "mutilations" sont la conséquence "d'une vie sans enfance", elles affectent la génération de Roth, celle des fils²⁰³. En France, Roth se déleste du poids étouffant du trauma* et de ses retombées, mais aussi de l'oppression de blessures profondes et plus anciennes que la guerre a réactualisées. La France rétablit le sentiment d'une existence continue²⁰⁴ ; en restituant l'enfance, elle abolit les ruptures, les conflits, les blessures qui avaient si fort endommagé le sentiment de son identité. Les lettres de Roth qui datent du début de son séjour parisien témoignent de l'extraordinaire résurgence de son goût à la vie, de l'ineffable exultation qui résulte de la redécouverte de soi-même et de la possibilité de concilier harmonieusement en un seul être une multiplicité de tendances contradictoires. En reportage à Odessa en octobre 1926, Roth écrit à Benno Reifenberg sa nostalgie intense de Paris et récapitule en une série de termes apparemment disparates les diverses facettes de son identité : *"Je suis un Français de l'Est, un humaniste, un rationaliste religieux, un catholique au cerveau juif, un véritable révolutionnaire"*²⁰⁵. Pour Roth, il n'y a qu'à Paris qu'il est possible d'être ainsi sans "se faire remarquer", c'est-à-dire de ne renoncer à aucune composante de soi-même afin de se couler dans un monde pré-formé.

²⁰³ Dans ce passage des *Villes blanches*, comme on l'a déjà vu précédemment, Roth oppose nettement *"die älteren"* et *"meine Generation"*. *"Wir sind die Söhne"*, dit-il, et les pères nous ont rendus muets ; nous ne pouvons plus croire en rien, *"alle Menschen meiner Generation sind in diesem Sinne skeptisch"*. Nous reviendrons plus loin sur ces questions lorsque nous verrons que cette problématique de la situation historique de "fils" rejoint une problématique plus personnelle, celle du fils par rapport à son père. (Cf. 4ème partie : Le roman familial).

²⁰⁴ Voir chapitre suivant : 5.2. Le sentiment d'une rupture existentielle.

²⁰⁵ *"Ich bin ein Franzose aus dem Osten, ein Humanist, ein Rationalist mit Religion, ein Katholik mit jüdischem Gehirn, ein wirklicher Revolutionär."* Briefe, p.98.

L'enthousiasme parisien de Roth ne masque cependant jamais totalement la persistance d'une mélancolie incurable, et le ton jubilatoire des lettres alterne régulièrement avec la remontée du fond tourmenté de l'être : des villes blanches (Avignon, Marseille) Roth écrit des lettres illuminées par la clarté méridionale, mais à une brève allusion à sa femme alitée succèdent immédiatement des lignes laconiques sur un besoin impérieux d'évasion dans le port de Marseille : *"Ma femme est au lit avec de la fièvre. Apparemment, une conséquence du climat. Je vais aujourd'hui au vieux port pour la nuit. C'est là qu'est le monde où je suis véritablement chez moi. C'est là que vivent mes ancêtres du côté de ma mère. Tous apparentés. Tout vendeur d'oignons est un oncle à moi"*²⁰⁶ Une lettre à Bernard von Brentano, datant de la même époque contient un descriptif très pessimiste du caractère de Roth ; outre sa solitude grandissante (*"Ich werde immer einsamer"* Briefe p.75), Roth déplore un état alarmant d'hypersensibilité (*"mich erregt jetzt Alles"* Ibid.), une instabilité *"anormale"* (*"Es ist wirklich nicht normal"*) une lucidité qui *"saigne"* le monde et les hommes et les dénude impitoyablement de tous leurs faux-semblants. Roth n'est pas loin de dire sa vie *"invivable"* (*"Das ist ein schauderhaftes Leben"* Ibid.), il annonce là l'exaspération d'un mal-être qui trouvera toujours plus gravement son expression dans les années à venir.

A son retour du Midi, en avril 1926, Roth reçoit la nouvelle de la décision de son journal : il doit abandonner son poste de correspondant à Paris et le céder à Friedrich Sieburg. La déception est grande, Roth dit préférer démissionner de la *"Frankfurter Zeitung"* plutôt que de quitter

²⁰⁶ *"Meine Frau liegt im Bett mit Fieber. Offenbar Folge des Klimas. Ich gehe heute in den alten Hafen für die Nacht. Da ist die Welt, in der ich eigentlich zu Hause bin. Meine Urväter mütterlicherseits leben dort. Alle verwandt. Jeder Zwiebelhändler mein Onkel."* Briefe.p.57. On voit ici s'esquisser le rôle que jouera la maladie de sa femme dans l'aggravation constante de l'état psychique de Roth.

Paris. Ce nouveau revers se traduit dans ses lettres par des considérations très sombres : *"Je suis terriblement triste [...] Vous n'imaginez pas combien cela me détruit, sur le plan personnel et sur celui de ma carrière, si je dois quitter Paris"*²⁰⁷ écrit-il à Benno Reifenberg.

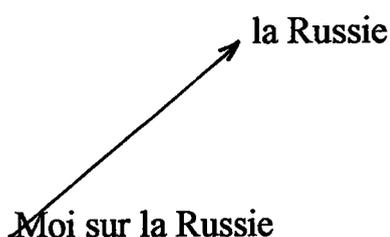
Refusant de partir en Italie comme la direction de la *Frankfurter Zeitung* le lui propose, Roth accepte par contre la mission d'un reportage à Moscou, mais ceci pas avant l'été 1926. Ainsi, de juillet à septembre, va-t-il rédiger son essai sur les Juifs de l'Est, *Juden auf Wanderschaft*, comme s'il éprouvait à ce moment-là, alors que les événements le malmènent, le besoin d'affirmer un enracinement dans une terre et une identité, de démontrer au monde hostile -l'Europe occidentale- l'existence et la nature profonde de son appartenance²⁰⁸.

En décembre 1926, il est de retour d'un séjour de quatre mois en Russie. Il y a conçu le projet de son roman *La fuite sans fin*, il en a commencé la rédaction ; il a vécu un mûrissement intérieur qui l'amène à écrire à Benno Reifenberg: *"c'est une chance que je sois allé en Russie. Je ne me serais jamais connu moi-même"*²⁰⁹ et il assortit cette remarque d'un schéma :

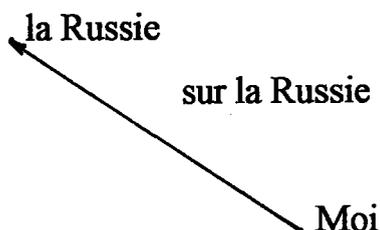
²⁰⁷ "Ich bin furchtbar traurig ... Sie ahnen nicht, wieviel privat und die *literarische* Carriere betreffend, mir zerstört wird, wenn ich Paris verlasse." Briefe. p.86.

²⁰⁸ C'est à cette époque que Roth signe plusieurs de ses lettres "Mojsche Joseph Roth". (A ce sujet, voir plus haut § "ein armer kleiner Jude" : Pauvreté et judaïsme.) Ce retour à son identité juive est consécutif au sentiment d'être persécuté et manipulé par des événements extérieurs qui entraîne la perte de tout repère et une situation d'errance désespérée. A ce moment-là, Roth éprouve la nécessité de signifier un ancrage local et identitaire, et c'est vers son judaïsme qu'il se tourne alors.

²⁰⁹ "Es ist ein Glück, daß ich nach Rußland gefahren bin. Ich hätte mich niemals kennengelernt." Briefe.p.95.



C'est en ces termes que je
m'exprimais avant.



C'est ainsi que je
m'exprimerais aujourd'hui.

Roth peut vouloir signifier là que son séjour et son travail journalistique en Russie lui ont permis de désengager sa propre personne des propos qu'il tenait sur ce pays, donc de dépassionner et d'objectiver ses dires, et en même temps d'aboutir à lui-même à travers cette dissociation entre l'expression de son opinion et sa propre personne. Roth a fait vivre à Tunda, comme on l'a vu, une expérience très similaire : après son expérience de la révolution, Tunda a franchi une étape cruciale vers une meilleure connaissance de soi et vers la reconquête d'une identité assumée. Durant son séjour à Moscou, il a exercé une activité journalistique (*Flucht ohne Ende* p.407.) qui l'a entraîné à faire des mots un usage très singulier : non pas à la manière d'un écrivain qui a besoin du langage pour vivre des événements ("*Les écrivains vivent tout par le moyen de la langue, ils ne vivent aucun événement sans formulation*"), mais en recourant aux formules déjà existantes, "*maintes fois éprouvées et fiables*" afin de "*ne pas sombrer dans l'événement*".²¹⁰ C'est-à-dire que

²¹⁰ "Schriftsteller erleben alles durch das Mittel der Sprache, sie haben kein Erlebnis ohne Formulierung. Tunda aber suchte nach bestehenden, oft erprobten und zuverlässigen Formulierungen, um nicht im Erlebnis unterzugehen." p.407.

pour préserver son moi, Tunda a été forcé, comme mû par un instinct de conservation, de se désinvestir de la langue qu'il utilisait, de disjoindre sa personne des mots employés pour relater l'événement afin de se préserver de la puissance destructrice de ce dernier. Roth définit là sans doute le principe de l'écriture journalistique et rejoint le sens du schéma qu'il avait tracé à Benno Reifenberg: le danger est toujours présent pour un journaliste de voir son identité vaciller ou toute sa personne se démanteler sous l'impact de l'événement ou du phénomène à relater. Le "style journalistique" devient alors une arme pour se protéger. L'alcool, comme on le verra, jouera dans ce processus un rôle similaire²¹¹.

Ainsi, Roth et Tunda ont vécu en Russie une évolution parallèle : ils ont fait la connaissance et l'expérience de leur être profond au moment où il leur a fallu mobiliser toutes leurs forces pour le sauvegarder. Et Roth, dans ce passage même, nous donne à comprendre quelles ont été ses stratégies d'écriture dans *La fuite sans fin*. A la fois journaliste et écrivain, il a eu recours à un langage extérieur à lui-même pour ne pas se laisser happer et anéantir par ce qu'il "rapportait" (cf. l'intention initiale de constituer un "rapport") mais il a en même temps fait acte d'écrivain en ne vivant réellement les événements racontés qu'au moment où il les formulait et les faisait revivre par son double.

Si l'on veut maintenant répondre très exactement à la question de départ, à savoir : la création du personnage de Tunda contribue-t-elle à la constitution, dans la vie réelle, d'un nouveau personnage-Roth ? - il est possible de faire les constatations suivantes : Roth fait revivre à Tunda des expériences vécues par lui-même : le retour de guerre, le sentiment de

²¹¹ "L'alcoolisme du journaliste", tel qu'on pourrait le nommer, est une façon d'échapper à la puissance mortifère de l'événement ; en se rendant insensible, donc résistant, le journaliste alcoolique tient tête et se protège de l'événement.

ne plus être de nulle part, la lente progression vers la reconstruction d'un nouvel être (pour Roth, à travers ses succès professionnels et la révélation apportée par la France, pour Tunda, à travers les stations de son "voyage initiatique"), le sentiment d'identité renaissant mais alternant avec des interrogations torturées sur la tactique adoptée (Est-il bien de se laisser guider par le hasard et son intuition ?), l'importance de l'épisode russe, la vie parisienne. Mais si l'on en croit les propos de Roth sur le métier d'écrivain, c'est le passage du vécu à sa formulation écrite, à sa mise en scène dans le roman, qui donne à la vie sa véritable signification, ou peut-être, en d'autres termes, qui donne à l'homme qui écrit l'assurance d'avoir "vécu" au plein sens du mot. **La création littéraire est donc pour Roth génératrice de sentiment d'existence** : il n'est vraiment que s'il transpose en écriture les expériences de sa vie et les expressions de son être. Ainsi peut-on répondre affirmativement à l'hypothèse initiale : il y a rétroaction de la créature de mot à la créature de chair. Roth n'est ce qu'il est en 1927 à mesure qu'il écrit *La fuite sans fin* que parce qu'en donnant vie à un double de lui-même, il confère à sa vie son accomplissement maximal. Il comprend avec clarté que son itinéraire depuis 1918 a consisté en une réaccession progressive et laborieuse à un sentiment d'identité, mais sans doute, à la dernière page, si ambivalente, du roman, il sait que le statut précaire de Tunda est aussi le sien et annonce la faille qui va miner les années de sa vie à venir.

La position de supériorité qu'il tire du statut de passeur et d'initiateur qu'il s'est attribué face à Tunda ne résiste pas aux épreuves du réel. A partir de 1927, Roth entre dans une période critique de son existence où s'exaspèrent sa solitude, sa haine de l'Allemagne, son insatisfaction permanente. L'alcool devient un compagnon régulier qui permet à Roth d'amortir les coups infligés par la réalité. La maladie de Friedl, son épouse, en est un particulièrement douloureux et qui va déclencher chez

lui un déséquilibre généralisé. Il importe, pour clore ce chapitre sur le mal-être, d'en examiner deux derniers aspects particulièrement prégnants. On verra comment s'élabore et à quoi contribue leur configuration dans l'œuvre. Ces deux aspects correspondent à des traits propres à la psychologie du Heimkehrer, car comme on l'a vu déjà à maintes reprises, Roth concentre sur cette figure des blessures plus générales et plus anciennes. Cette réflexion nous a déjà été suggérée par l'assimilation du revenant-Heimkehrer à un fantôme qui hante le sujet et réveille les ruptures originaires de son être. D. Bronsen l'exprime ainsi : *"Cette problématique [celle du Heimkehrer] est chez Roth davantage qu'un simple phénomène d'époque bien qu'elle ait été suscitée par l'époque. Le thème du sentiment d'abandon est présent du début à la fin dans l'œuvre de Roth comme dans la solitude intérieure de celui qui donnait pourtant l'impression d'être un individu sociable"*²¹².

²¹² "Bei Roth ist diese Problematik mehr als bloße Zeiterscheinung, obwohl sie durch die Zeit hervorgehoben wurde. Das Motiv der Verlorenheit läßt sich in seinem Œuvre wie auch in der inneren Einsamkeit des gesellig wirkenden Roth von Anfang bis zu Ende verfolgen." Bro p.297.

Chapitre 5

Elargissement de la problématique du Heimkehrer : la généralisation du mal-être.

5.1. Le scepticisme

Roth présente le scepticisme comme une des caractéristiques principales de la psychologie du Heimkehrer ; revenant sur son projet de voyage dans les villes blanches, il précise qu'il ne pouvait l'aborder qu'avec "scepticisme" car c'est la marque de sa génération : *"Je suis parti dans ce pays avec le scepticisme qui est la conséquence d'une vie sans enfance. Tous les gens de ma génération sont "sceptiques" dans ce sens-là. Et tandis que jour après jour nos aînés nous rebattent les oreilles avec leurs exhortations à "construire" et à être "positif", nous sourions du sourire entendu de ceux qui ont été la cause, l'instrument et les victimes d'une gigantesque destruction"*²¹³. Dans ses déclarations d'après-guerre, et elles rejoignent sans doute son intime conviction, Roth attribue à la guerre la responsabilité de son mal-être : l'absence d'enthousiasme, de foi en l'avenir, l'incapacité de s'exprimer sur l'horreur vécue et de définir la nature particulière de son désespoir sont des maux qui oppriment la personnalité des *"fils"*, la génération de ceux qui ont

²¹³ "Ich fuhr mit der Skepsis in dieses Land, welche die Folge eines Lebens ohne Kindheit ist. Alle Menschen meiner Generation sind in diesem Sinne "skeptisch". Und während uns die Älteren Tag für Tag mit ihrer Mahnung zu "Aufbau" und "Positivsein" in den Ohren liegen, lächeln wir das wissende Lächeln derjenigen, die Ursache, Werkzeug und Opfer einer großartigen Zerstörung gewesen sind. " VB p. 454.

"éprouvé la guerre dans leur propre corps" ("am eigenen Leibe erlebt" Ibid.) et qui en sont revenus à jamais transformés.

Cependant, Roth présente par ailleurs et de façon constante le scepticisme comme une composante essentielle de son personnage. Ainsi dans une lettre de juin 1926 à la Frankfurter Zeitung se définit-il comme : *"parfaitement incapable de faire en [moi] lui davantage de place à un quelconque enthousiasme qu'à [mon] son scepticisme"*²¹⁴ et de faire allusion à son *"attitude négative"* ("negative Einstellung" Ibid.) comme s'il s'agissait là d'un trait distinctif et réputé de son style journalistique. Dans une notice autobiographique conservée par D. Bronsen, Roth confie cette tendance de son être qui consiste à ne jamais adhérer aux choses, à s'en tenir loin et à leur rester comme étranger, ce qui lui interdit de s'enthousiasmer réellement pour quoi que ce soit, d'accueillir le monde avec chaleur. C'est là l'essence de ce que Roth nomme sa *"défiance"* et qui ira s'accroissant avec les années. Voici ce qu'il écrit concernant la forme que peut prendre chez lui une opinion personnelle : *"Quelqu'un de ma famille se maria. Sa jeune femme ne me plaisait pas. Elle était laide. Mais il me fallait pourtant croire à sa beauté que chacun vantait. Elle ne me plaisait pas, elle me plaisait. Un cousin qui passait pour être doué en fit un mauvais portrait et l'offrit à notre famille. Je méprisais ce portrait, mais je pouvais aussi l'admirer. Mon ralliement à l'opinion générale n'était pas une faiblesse, c'était la force de me convaincre moi-même tout en sachant le contraire. Je n'avais pas de conscience morale et malgré toute ma fidélité à moi-même je n'avais pas confiance en ma légitimité. Je me défiais de tout le monde, mais aussi de moi-même"*²¹⁵.

²¹⁴ "Ich bin [...] vollkommen unfähig, irgendeinem Enthusiasmus mehr Raum in mir zu gewähren, als meiner Skepsis." Briefe. p.91.

²¹⁵ "Ein Verwandter heiratete. Seine junge Frau gefiel mir nicht. Sie war häßlich.

Roth semble exprimer ici l'apparente malléabilité de son être : il est capable de feindre une conviction qu'il n'a pas, de finir par l'adopter et se l'approprier tout en sachant qu'elle n'est pas la sienne. Mais cette apparente fragilité de ses convictions n'est pas due à un défaut de constitution de la personnalité ; il s'agit d'autre chose : Roth ne comprend pas l'utilité de défendre activement ses idées et de revendiquer leur vérité parce qu'à ses yeux elle ne sont pas davantage légitimées ni justifiées que celles des autres ; c'est ainsi qu'il en arrive à parler de son absence de conscience morale : il peut dire tout et son contraire, il n'a, ni en lui ni à l'extérieur de lui, ce référent en fonction duquel tout individu socialisé détermine son comportement et son adhésion à une idéologie. Roth vit dans l'absence de relation à une vérité, à un centre ; une attitude de confiance, en soi aussi bien qu'en les autres et en le monde, suppose l'existence d'un attachement à un point de référence, fixe et stable, qui a valeur de vérité. Pour Roth, ce point-là, à l'époque où il écrit les lignes citées précédemment, n'a pas de réalité. Tout est possible, toutes les thèses, même les plus contradictoires, peuvent être soutenues par un même individu ; plusieurs êtres coexistent à l'intérieur d'une même personne et il n'en est pas un qui soit "plus vrai" que les autres. Il subsistera toujours chez Roth, et jusque dans son inaptitude à se reconnaître durablement dans une religion bien définie²¹⁶, une sorte de destin délié, une désillusion quant à l'existence d'une vérité à laquelle se

Aber ich mußte doch an ihre allgemein gerühmte Schönheit glauben. Sie gefiel mir nicht, sie gefiel mir. Ein Vetter, der für begabt galt, malte ein schlechtes Bild und schenkte es unserer Familie. Ich verachtete das Bild, aber ich konnte es auch bewundern. Es war keine Schwäche, meine Zustimmung, es war die Stärke, mich selbst zu überzeugen gegen mein besseres Wissen. Ich hatte kein Gewissen und bei aller Treue zu mir selbst kein Vertrauen zu meiner Gerechtigkeit. Ich mißtraute Allen, aber auch mir." Bro 100.

²¹⁶ Car la religion, au sens premier du terme, est bien une mise en relation à un élément reconnu comme stable et inaltérable.

raccrocher dans le chaos des représentations diverses. Ainsi livré au monde à la manière d'un véritable "Luftmensch"²¹⁷, Roth adopte un style de vie tout entier placé sous l'égide de la défiance : parce que rien n'est fiable en ce monde, aucun endroit ne mérite qu'on s'y fixe, aucun lien ne vaut d'être instauré ; ce fameux "Mißtrauen" de Roth explique peut-être sa vie d'errance et son désespoir radical, la distance qu'il installe toujours entre lui et le monde, l'œil particulier qu'il porte sur les choses, sa solitude, sa difficulté à fonder quelque lien que ce soit - amoureux, amical-, son sentiment d'être à part dans le monde.

Dans une lettre des années 1925 à B.von Brentano, Roth fait l'analyse de ce qu'il appelle sa "folie"²¹⁸. Une des composantes de cet état extrême est l'impossibilité qu'il éprouve d'accorder foi à quoi que ce soit : *"Je ne crois plus rien. Je vois à travers des loupes. J'épluche la peau des choses et des êtres, je mets leurs secrets à nu --A ce degré-là, on ne peut certainement plus croire."*²¹⁹ Croire, pour Roth, cela semble donc être se fier à la surface des choses et à l'aspect visible des êtres, c'est limiter sa vision dans une sorte de confiance heureuse (béate ?) et légère qui rend possible la vie en société et des rapports harmonieux entre les êtres. Roth dit qu'une telle vie lui est interdite. Celle qu'il est condamné à vivre, *"c'est une vie qui fait frémir, elle exclut l'amour et presque l'amitié. Ma défiance met à mort toute chaleur, comme un désinfectant*

²¹⁷ On sait la sympathie de Roth pour cette figure du "Luftmensch" issue de la littérature yiddish ; le "Luftmensch" est un "homme d'air", c'est-à-dire que rien de fixe ne l'attache nulle part : ni métier, ni domicile ni famille et sans doute ni croyance ni conviction particulière non plus.

²¹⁸ Briefe, p.75. "Ich bin, was man verrückt nennen muß."

²¹⁹ Ibid. "Ich glaube gar nichts mehr. Ich sehe durch Lupen. Ich schäle die Häute von den Dingen und Menschen, lege ihre Geheimnisse bloß -- dann kann man freilich nicht mehr glauben."

*qui détruit les bacilles.*²²⁰. Parce qu'il n'a pas en lui, comme tout être "normal"²²¹, ce minimum de confiance aveugle qui permet d'accueillir le monde et de s'inscrire naturellement en lui, Roth est en perpétuel conflit avec ce monde. Il ne cesse d'entrer en collision avec lui car aucun espace intermédiaire, propre à assouplir le contact, n'a été aménagé entre eux. C'est la définition même de l'inadaptation : ne pas prendre le monde comme il est mais n'entrer en relation avec lui que sur un mode agressif et conflictuel, c'est être mal intégré en lui, c'est se condamner à être rudoyé à chaque instant. Roth le sait qui ressent la nécessité imminente pour lui d'"abandonner toute société, de rompre toute relation"²²².

Le "*Mißtrauen*" traduit chez Roth une faille profonde, est la marque d'un rapport difficile à la réalité extérieure et donc sans doute la conséquence d'un affrontement initial du monde qui fut problématique. Pour emprunter un terme à Mélanie Klein, on peut certainement conjecturer qu'un "*préjudice*" a été porté à un certain moment du développement²²³ et que le "*Mißtrauen*" en est le souvenir, la conséquence ou bien la reproduction. Penser que l'on peut déterminer avec certitude la nature de ce premier "*préjudice*" en se fondant sur les propos et les écrits de Roth est sans aucun doute illusoire. Il est cependant possible d'émettre certaines hypothèses qui ne nous éclaireront peut-être pas de façon décisive sur la psyché de Roth, mais qui permettront de découvrir une nouvelle prérogative, particulière et

²²⁰ Ibid. "Das ist ein schauderhaftes Leben, es schließt Liebe ganz aus und beinahe Freundschaft. Mein Mißtrauen ertötet, wie eine Desinfektion Bazillen, jede Wärme."

²²¹ Ibid. "Es ist wirklich nicht "normal"."

²²² Ibid. "Ich fürchte, ich werde jede Gesellschaft aufgeben, alle Verbindungen abbrechen müssen."

²²³ Cf. Melanie Klein : *Le développement d'un enfant*. In : *Essais de Psychanalyse. 1921-1945*. Payot 1968. p.30 à 89.

originale, de la création littéraire dans le fonctionnement psychique de l'écrivain.

Il y a, dans l'attitude que Roth s'efforce d'avoir face au monde extérieur, une tendance systématique qui consiste à détruire tout ce qui pourrait faire l'objet d'un lien, de quelque nature qu'il soit. Destruction de toute croyance, de toute confiance, de tout attachement ; sabotage progressif du lien à son épouse²²⁴, rupture du lien avec le pays natal, refus de s'associer au monde moderne, déclarations ambiguës sur sa relation à la judéité, abandon de tout ancrage territorial, et, dans l'écriture, distanciation concertée d'avec l'écrit, comme s'il fallait là aussi professer un sacro-saint détachement pour s'en tenir à jamais à ce que le psychanalyste W.R. Bion a nommé "les attaques contre les liens"²²⁵.

Ce type de symptômes que Bion a observé dans la psychose borderline * consiste en une attaque destructrice de tous les objets servant de lien, le prototype d'un tel comportement étant les phantasmes d'attaque sadique contre le sein maternel²²⁶. Pourquoi, selon Melanie Klein, le petit enfant s'attaque-t-il contre ce "bon objet" qu'est le sein de sa mère, prodigue de

²²⁴ Roth écrit dans sa lettre à B.von Brentano, citée plus haut, combien sa solitude devient plus radicale, s'étendant à tous les domaines de son existence et perturbant même ses rapports avec sa femme qui au début de leur union avaient été particulièrement intenses. "Selbst meine Frau entfernt sich von mir, trotz ihrer Liebe." écrit Roth. Briefe. p.75.

²²⁵ Bion s'appuie sur la théorie de Melanie Klein concernant les fantasmes archaïques de l'enfant qui, à chaque objet partiel (le sein par exemple), attribue les qualités de "bon" ou de "mauvais" selon qu'il lui apporte un plaisir ou une frustration et qu'il projette sur eux sa propre agressivité. Contre les aspects "mauvais" de cet objet, qu'il a intériorisés, ("introjectés", dit M.Klein) aussi bien que les "bons", l'enfant mobilise des pulsions agressives et destructrices qu'il regrettera plus tard lorsqu'il aura perdu l'objet et qu'il sera la proie de sentiments de culpabilité. (C'est un des aspects de ce que M.Klein appelle "la position dépressive infantile") Cf. Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs. Op.cit. p.311.

²²⁶ Wilfred R.Bion : *Attaques contre les liens*. In : Nouvelle Revue de Psychanalyse. N°25, 1982, p.285 à 298.

sécurité, de bonté, d'amour ? D'abord parce que, privé de lui, il le ressent alors comme une source de frustration, ensuite parce qu'il projette sur lui ses propres pulsions destructrices. Ces dernières sont présentes et virulentes dès l'origine de l'existence, pense Mélanie Klein, elles correspondent aux pulsions de mort et c'est le jeu entre pulsion de vie et pulsion de mort qui se retrouve dans le clivage de l'objet en "bon" et "mauvais" objet.

Les attaques contre les liens rejoindraient donc l'action de cette pulsion de mort dont Freud tenta de démontrer qu'elle s'exprimait aussi bien sous forme d'autodestruction que sous la forme de la pulsion d'agression. Mais les attaques contre les liens peuvent être l'expression d'une autre tentative intérieure. Comme D. Anzieu l'a montré dans le cas de S. Beckett²²⁷, elles traduisent un effort d'émancipation, une volonté de prise de liberté. Beckett sentant imminente la mort de sa mère, entreprend de détruire méthodiquement tout ce qui le rattache à son passé. Cette rupture de tous les liens qui faisaient encore obstacle à son indépendance coïncide avec l'installation définitive de Beckett à Paris et avec son "*décollage créateur*"²²⁸ auquel feront suite quatre ans d'une production remarquable. En fait, Beckett a rompu là avec sa mère et avec l'interdiction de pensée et d'action autonomes que celle-ci avait prononcée de son vivant.

Pour Roth, il s'agit bien aussi de rompre avec ce qui est générateur d'une souffrance inhibitrice. La mère de Beckett rappelle à beaucoup d'égards celle de Roth. Tous deux ont éprouvé pour elle un amour qu'elles

²²⁷ Didier Anzieu : *Un soi disjoint, une voix liante. L'écriture narrative de Samuel Beckett*. In : Nouvelle Revue de Psychanalyse. N°28, 1983, p.71 à 85.

²²⁸ Ibid.p.76. Ce terme est repris et développé par D.Anzieu dans *Le corps de l'œuvre*, op.cit.

ont tant déçu qu'il s'est mué en haine. C'est peut-être le dépit qui est à l'origine d'une attaque généralisée contre les liens. Parce que le "bon" objet n'a pas suffisamment fait ses preuves, parce que la mère n'a pas été suffisamment bonne, pour parler comme Winnicott, parce qu'elle a mal répondu aux attentes du petit enfant, ce ne sont que ses qualités de "*mauvais objet persécuteur*", pour reprendre les termes de Mélanie Klein, que l'enfant a introjectées, puis projetées sur le monde extérieur, faisant subir à tous les liens extérieurs les retombées de sa déconvenue avec le tout premier lien. La hantise de devoir vivre à nouveau la même expérience de déception dévastatrice empêche la construction de nouveaux liens.

N'y a-t-il pas aussi dans cette attaque généralisée contre les liens le résultat de l'angoisse de perdre un objet trop aimé ? Puisqu'aucun lien ne peut être éternel, puisqu'aussi bien la mère que le pays natal meurent et disparaissent à jamais, ne vaut-il pas mieux refuser de s'engager à nouveau dans tout investissement qui serait tôt ou tard condamné à connaître le même destin ? On sait le poids de la nostalgie chez Roth : la douleur née de la perte du passé compromet la vie dans le présent. Le lien à la mère, à la maison natale, n'a pas été générateur de lien avec le monde extérieur. Il a au contraire engendré un désespoir radical quant à la possibilité d'ouvrir la vie sur le dehors et d'aboutir à "*l'intégration de soi*". (Winnicott). La mère seule n'a sans doute pas su donner confiance en le monde, un élément a manqué dans l'entourage de l'enfant Roth pour lui insuffler l'espoir en l'existence et la force de fonder des liens²²⁹. Ainsi

²²⁹ Nous essaierons de rechercher plus précisément, dans ce que l'on sait des rapports intimes de Roth à sa mère, ce qui a pu provoquer une telle attitude devant l'existence. Cf. 4ème partie: chapitre 1 : Le roman de la mère.

Roth n'a-t-il pas vécu sa vie comme un accomplissement, mais comme un anéantissement de soi.

Qu'apporte à Roth, dans une telle situation, l'entreprise d'écriture ? Roth a présenté, dans plusieurs de ses romans, des personnages aussi radicalement "sceptiques" que lui-même. La cohorte des "Heimkehrer" en fournit des exemples clairs, mais cette mise en scène du problème de l'anéantissement des liens à travers ce personnage est en soi révélatrice : le problème est montré associé à sa cause ; l'existence du Heimkehrer est en rupture avec tous ses liens anciens, mais c'est la conséquence de la guerre et de l'effondrement de la Monarchie. Ainsi, dans sa création, Roth circonscrit le trouble : il lui trouve une cause bien réelle et légitime et amoindrit ainsi le chaos intérieur que peut provoquer le sentiment d'une blessure dont on méconnaît l'origine.

En second lieu, Roth ne représente pas toujours le Heimkehrer dans l'état de délitescence qu'on sait. On l'a vu par exemple dans le cas de F. Tunda dans *La fuite sans fin*. Tunda sort de son marasme en créant symboliquement un lien : la photographie de sa fiancée le rattache à la vie et le fait suivre la voie émancipatrice qui est comme un regain de confiance en l'existence, en le monde ; Tunda recouvre un sentiment d'existence dans la réinstauration des liens. On a vu combien cette reconquête était précaire, mais elle n'en est pas moins une tentative dont Roth connaît la valeur pour sa propre vie.

Enfin, par la mise en scène romanesque, Roth légitime et sublime la blessure désintégrante. L'étude du personnage de Brandeis, qu'on a intitulée dans la première partie de ce travail, "naissance d'une philosophie de l'existence", est un exemple de cette stratégie de la création. Brandeis est un homme qui attaque les liens : "*Comme il n'était en mesure d'indiquer ni famille, ni parents, ni amis, comme il ne s'était fait aucun ami durant sa présence à Berlin, qu'il ne fréquentait ni les*

*étrangers ni les gens du pays mais se contentait de faire des affaires par-ci par-là, et des affaires de toute nature, les gens commencèrent à faire attention à lui et à le soupçonner de quelques vices*²³⁰.

Sa solitude est radicale ; la seule relation qu'il instaure entre lui-même et les autres est de nature marchande, elle n'a pas de valeur humaine, Brandeis n'engage pas son individualité. Il ne se lie à aucun lieu ; il part lorsque son séjour dans un endroit précis lui semble avoir trop duré. Il ne possède rien. Devient-il propriétaire, il n'a qu'une hâte : se déposséder, se délester de tout objet qui l'enchaîne. Sa devise est : "*Ne s'attacher à rien et ne pas être soi-même attaché à quelque chose*"²³¹. Brandeis obéit à sa voix intérieure, "*aux forces obscures*" qui le dominent (Cf. p.744 : "*Fremde Kräfte überwältigen mich*"). N'est-ce pas la voix du ça, la même que Tunda entendait lui dire de poursuivre son chemin ? Pour Nicole Berry, le sentiment d'exister se situe probablement dans le ça. Le ça est une instance de vie, il contient une "*pulsion à vivre*"²³². Brandeis réalise son sentiment d'existence dans l'écoute scrupuleuse de cette voix lointaine. Il accomplit le choix de son identité dans cette existence errante, déliée ; il ne croit en rien, n'a aucune conviction sauf celle de vivre conformément à ce qu'il est²³³. C'est de cette façon qu'il conquiert

²³⁰ "Da er keine Familie, keine Verwandten, keine Freunde aufzuweisen vermochte, da er während seiner Anwesenheit in Berlin keine Freunde gewonnen hatte, weder mit Fremden noch mit Einheimischen verkehrte, sondern nur mit dem und jenem Geschäfte machte, und zwar Geschäfte jeder Art, begannen die Leute, auf ihn aufmerksam zu werden und ihn unbestimmter Laster zu verdächtigen." *Rechts und Links*. p.667.

²³¹ "Gar nichts festhalten und selbst nicht gehalten werden !" p745.

²³² Nicole Berry : SI p.152. "Le ça... province éloignée ou vivier du domaine, le ça, cet étranger au moi, attise la convoitise de lait, d'amour, de conversation, de personne sexuée et met en marche pour la quête et la fête."

²³³ "Diese Art, zu beobachten und zu denken, bereitet mir Freude." R.&L. p.690.

indépendance et liberté. C'est dans "l'attaque contre les liens" que Brandeis parvient à l'intégration de soi.

Pour Roth, Brandeis est la figure réussie d'une blessure surmontée, renversée dans son contraire ; la destruction des liens devient la condition de la grandeur et non plus ce qui mine l'individu et l'entraîne à son anéantissement.

Seulement, comme on l'a déjà mentionné, Brandeis est une "vue de l'esprit", et n'appartient qu'à la littérature. Roth a adopté pour sa propre vie des schémas comparables à ceux qu'il a attribués à son double littéraire. Comme Brandeis, Roth a vécu dans les hôtels, ne tolérant aucun domicile fixe, aucune propriété, aucune liaison sentimentale durable. Sans doute a-t-il espéré fonder son identité véritable sur cette errance, sur un tel choix d'existence. Brandeis, lui, parvient à vivre ainsi, à se renouveler à chaque expérience. Le roman se termine sur une nette perspective d'avenir : *"et donc ici commence un nouveau chapitre"*. Roth, lui, arrivera bientôt au point de non retour, au seuil de l'invivable ; au-delà de cette frontière, c'est la vie qui deviendra digression par rapport à l'écriture, pour reprendre la belle formule de D. Anzieu à propos de Beckett. Roth aura trouvé "une voie liante" pour réconcilier la vie, le passé, le pays natal mais le monde littéraire ainsi créé n'aura aucune chance d'être applicable à la réalité.

Cependant, il ne faut pas dénier à la réalisation littéraire sa valeur insigne : en écrivant, Roth rétablit l'harmonie des liens. Il réassigne sa place à chaque chose ; son œuvre littéraire n'est pas fondamentalement celle d'un sceptique ; elle est animée d'une croyance forte en la littérature. C'est la conclusion qu'on peut tirer d'un roman en apparence aussi sombre que *Zipper und sein Vater* : Zipper est un Heimkehrer qui ne parvient à aucun moment dans le roman à surmonter la misère de sa condition. A la fin du récit, Roth, qui s'est mis en scène tout au long de l'histoire sous les

traits d'un ami très proche de Zipper, rencontre une connaissance commune à lui et Zipper qui lui apprend le "destin d'Arnold" : Arnold Zipper est devenu clown dans un théâtre de variétés. Il joue en duo avec un autre clown, le célèbre clown Lock²³⁴, dont il est la victime, ridicule et humiliée : à peine Arnold a-t-il tiré de son violon deux notes "*aux sonorités célestes*", que Lock le gifle et lui interdit d'aller plus avant dans son art. Dans la lettre finale que Roth adresse à son ami pour lui expliquer pourquoi il a voulu écrire "le roman de Zipper", Roth justifie et grandit leur art respectif, celui du clown et celui de l'écrivain : *"Oui, je t'avoue qu'il me semble parfois que je pourrais être toi et me tenir moi-même sur la scène du théâtre de variétés en tentant vainement de commencer à jouer sur mon violon. Ainsi, je me dis que peut-être, dans la manière propre à la mise en scène, qui consiste à empêcher la production, et qui fait rire le public, le triste rapport que j'ai à mon public apparaîtrait mieux qu'à travers les paroles laborieuses à l'aide desquelles j'essaie de me faire comprendre de façon aussi vaine que toi lorsque tu t'efforces de jouer. Ton métier possède une symbolique plus grossière, mais en revanche plus claire aussi. Il est le symbole de notre génération de "revenants" que l'on empêche de jouer : un rôle, un acte, du violon. Jamais nous ne nous ferons comprendre, mon cher Arnold, comme ton jeu le pouvait encore. Nous sommes décimés. Nous sommes trop peu nombreux. Trop peu nombreux pour ce monde dans lequel rien d'autre que le poids purement physique de la masse, et non pas l'énergie intellectuelle d'une simple unité, réussit à percer.*

²³⁴ Roth évoque ici indirectement le célèbre clown Grock auquel il a consacré un article dans la FZ lors du passage de ce dernier à Berlin. Cf. *Grock*, FZ, 10-12-1924. In *Werke* 2. p.299.

Je te félicite cependant pour ta nouvelle profession. Continue seulement d'essayer de jouer en vain, moi, comme toi, je ne cesserai pas d'écrire en vain : "en vain", c'est-à-dire, apparemment en vain. Car comme tu le sais, il est quelque part une région dans laquelle les traces de notre jeu sont consignées, illisibles, mais d'une façon curieuse, agissantes, sinon maintenant, du moins des années plus tard, et sinon des années plus tard, du moins des milliers d'années plus tard. [...] Dans la teneur spirituelle de l'atmosphère, qui est plus forte que sa teneur en électricité, subsiste un lointain écho du son de ton violon à côté du tout aussi lointain écho d'une pensée écrite un jour par mes soins. Et il est sûr que les désirs déçus de toute notre génération resteront immortels de la même façon qu'ils sont restés irréalisés²³⁵. Ce long passage contient plusieurs convictions de Roth particulièrement intéressantes. On y trouve l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de son travail d'écrivain, mais

²³⁵"Ja, ich gestehe Dir, daß es mir manchmal scheint, ich könnte du sein und selbst auf der Bühne des Varietés stehen und die vergeblichen Versuche machen, auf meiner Geige ein Spiel zu beginnen. Vielleicht, so denke ich, käme in dieser Art der regelmässig verhinderten Produktion, über die das Publikum lacht, das traurige Verhältnis, das ich zum Publikum habe, besser zum Vorschein als durch die mühseligen Worte, durch die ich mich verständlich zu machen versuche, ebenso vergeblich, wie du zu spielen. Dein Beruf hat eine gröbere, aber dafür auch eine deutlichere Symbolik. Er ist symbolisch für unsere Generation der Heimgekehrten, die man verhindert zu spielen : eine Rolle, eine Handlung, eine Geige. Wir werden uns nie verständlich machen, mein lieber Arnold, wie Dein Vater es noch konnte. Wir sind dezimiert. Wir sind zu wenige. Zu wenige für diese Welt, in der nichts anderes als das rein physische Gewicht der Masse den Durchbruch macht und nicht die geistige Energie einer Einheit. Ich beglückwünsche Dich dennoch zu Deinem neuen Beruf. Versuche du nur weiter, vergeblich zu spielen, wie ich nicht aufhören will, vergeblich zu schreiben. "Vergeblich", das heißt : scheinbar vergeblich. Denn es gibt, wie Du selbst weißt, irgendwo eine Region, in der die Spuren unseres Spiels verzeichnet bleiben, unlesbar, aber auf eine merkwürdige Weise wirkungsvoll, wenn nicht jetzt, so nach Jahren, und wenn nicht nach Jahren, so nach tausenden von Jahren. ... In dem geistigen Gehalt der Atmosphäre, der stärker ist als ihr Gehalt an Elektrizität, wird ein fernes Echo Deines Geigentons schweben, neben dem ebenso fernen Echo eines Gedankens, den ich einmal habe niederschreiben dürfen. Und sicherlich wird die verfehlte Sehnsucht unserer ganzen Generation unsterblich bleiben, wie sie unerfüllt geblieben ist." *Zipper und sein Vater*. Werke 4. p.606-607.

surtout, pour la première et unique fois, l'expression d'une croyance réelle en la valeur de la littérature mise au même niveau que toute expression d'ordre artistique. La littérature est cependant vue sous un angle très particulier : elle n'est pas moyen de communication avec un public, elle n'est pas fondatrice d'un lien entre un écrivain et ses lecteurs, car, Roth le dit, son ("triste" !) rapport au public trouve sa meilleure illustration dans la suppression de sa production : comme dans le numéro d'Arnold, le public saisit le message au moment de l'arrêt subit de celui-ci, c'est dire que le contenu n'est jamais perçu et que les efforts de l'écrivain sont vains, que les phrases qu'il tire péniblement de lui-même ne rencontrent aucun écho dans l'esprit des lecteurs de son temps.

Une telle vision du rapport écrivain-lecteur montre bien que Roth est sans illusion sur les chances qu'il a de se faire comprendre. Ce pessimisme dépasse le cadre de la seule littérature. Roth l'exprime dans le passage cité : c'est le lot du Heimkehrer, et comme on le sait, le lot de Roth dans l'ensemble de son existence, que d'être à jamais incompris. Cette pensée, profondément ancrée en Roth, d'être victime d'une incompréhension radicale de la part d'autrui, est une expression renouvelée de ce que nous avons qualifié plus haut "d'attaques contre les liens" : Roth détériore ou détruit la relation à l'autre parce qu'elle n'a pas de chance d'établir un rapport satisfaisant de compréhension. Roth n'aurait-il pas une vision trop idéale de la "compréhension" ? N'est-elle pas à ses yeux synonyme de fusion originelle, comme si la mère, dans le lien étroit qui l'unissait à son enfant, pouvait être la seule à prétendre le "comprendre" ?

Quoi qu'il en soit, Roth attribue à la littérature une autre fonction : elle ne sert pas à instaurer un lien de communication ou de compréhension avec le lecteur contemporain, mais à inscrire quelque part les marques d'une époque et d'une génération, à s'en faire le témoin éternellement

vivant. Egratignant en passant le matérialisme des temps modernes pour lesquels l'électricité est une conquête plus précieuse que la littérature, Roth fait preuve ici d'une confiance inhabituelle dans le traitement que les siècles feront subir aux œuvres de l'esprit. La littérature opère une rédemption des souffrances du Heimkehrer dans la mesure où elle les immortalise et les rend accessibles aux futures générations. Elle permet de transcender l'incompréhension présente et la "vanité apparente" des efforts qu'elle nécessite.

On voit bien ici comment Roth attribue à la littérature ce qui manque à la vie et comment va s'élaborer dès lors le glissement vers une vie confondue avec la littérature -dont Roth lui-même a été très conscient-, en d'autres termes, la totale annexion de la vie réelle par le roman original.

L'étude du scepticisme de Roth, dans sa vie puis à travers son roman original, a montré que la création littéraire contribuait à compenser et à surmonter une des racines du mal-être. La destruction des liens, directement consécutive au sentiment de défiance envers le monde extérieur, est soit évitée, soit contournée dans le roman original. Par la création romanesque, Roth crée un univers d'où la confiance n'est pas absente (Tunda), ou bien où la défiance est érigée en principe légitime d'existence qui génère liberté d'action et de pensée, autonomie souveraine dans le choix de la route à suivre (Brandeis). La création littéraire permet donc de sublimer une déficience existentielle et de rétablir en quelque sorte, comme on l'a vu, une confiance d'ordre supérieur : Roth projette son espoir dans les siècles à venir, dans un futur utopique donc dont on pourrait se demander s'il n'est pas équivalent à ce passé embelli qui nourrit la nostalgie de Roth.

Voyons comment se présente chez Roth un ultime aspect de son mal-être, le sentiment d'une vie discontinuée, et de quelle façon, dans le roman original, cet aspect-là connaît aussi sa transfiguration.

5.2. Le sentiment de rupture existentielle.

Comme on l'a vu dans l'introduction aux articles sur la France méridionale (*Les villes blanches*), tout Heimkehrer est pour Roth avant tout un être dont l'existence se caractérise par l'émergence d'une rupture grave en son sein, qui compromet à jamais son harmonie et son déroulement ultérieur. Cette rupture est pour le Heimkehrer figurée par la guerre, mais dans chaque personnage de l'œuvre romanesque de Roth, elle existe aussi, même lorsque la guerre n'a pas encore eu lieu. Souvenons-nous de Paul Bernheim et de la résurgence régulière d'un événement traumatique dans sa vie, toujours rappel clair d'un trauma* originel, qui provoque des ratés dans la constance de son sentiment d'existence et finit par miner irrémédiablement ses chances d'accéder à sa véritable identité. La vie de Nikolai Brandeis est elle aussi bouleversée par une rupture grave qui fait trembler ses fondations. (L'assassinat, ordonné par lui, du prêtre de son village natal). Citons enfin l'exemple de Nikolaus Tarabas ; dès les premières pages du roman²³⁶, Roth raconte l'événement traumatique qui provoque le séisme dans la vie de Tarabas. Celui-ci, ayant quitté sa Russie natale pour entreprendre une "nouvelle vie" à New-York, ne parvient pas à se délivrer dans "la ville de pierre" (p.481 "die steinerne Stadt") des souvenirs et de la nostalgie du pays de son enfance. Une diseuse de bonne aventure lui prédit, dans sa langue maternelle, un malheur sans précédent sur cette terre. Il sera "meurtrier et saint". Peu après, Tarabas croit accomplir le meurtre annoncé, et toute sa vie bascule ; traqué par la meute de ses poursuivants, il trouve refuge sous un escalier que Roth compare à une tombe : "Il était comme dans une tombe.

²³⁶ Tarabas, ein Gast auf dieser Erde. 1934. Werke 5. p.479

*Il était accroupi dans un cercueil*²³⁷. Il est clair que Tarabas vit dans ces instants une mort dans la vie. L'événement traumatique est mortifère, il instaure une rupture existentielle à laquelle succédera, soit une résurrection -négative, pour Roth, car elle annonce une destinée déchirée- soit une renaissance, signifiant pour Roth la recherche d'un sens, la fondation d'une identité au terme d'une mise à jour progressive et complexe de la vérité de soi, telle qu'il la met en scène dans ses romans. Dans sa fuite, Tarabas est décrit avec la mort derrière lui et la liberté devant²³⁸. Roth revient plusieurs fois sur sa force physique monumentale qui lui permet d'échapper aux puissances de mort et de surmonter la rupture. Cette force physique est chez ce personnage l'élément fondamental qui le propulse vers la reconquête d'une identité.

Quelle est l'origine de cette solution de continuité qui frappe presque sans exception l'existence des héros des romans de Roth ? Il va de soi que Roth ne fait que traduire ici le sentiment très personnel de la discontinuité de sa propre existence. On a vu qu'il attribuait celle-ci au traumatisme de la guerre, mais qu'en étudiant plus précisément ses propos, on découvrirait que se dissimulaient, derrière la sensation d'une rupture, des allusions confuses à un premier contact problématique avec le monde extérieur, puis à l'abolition, imposée par les événements historiques, du temps de l'enfance, et enfin à une attaque, organisée volontairement par son propre désir, contre les liens le rattachant à un univers du passé trop douloureusement regretté.²³⁹ Sans qu'on puisse localiser avec certitude le

²³⁷ "Er war wie in einem Grab. In einem Sarg hockte er." p.487.

²³⁸ "Er lief, als hätte er zehn Beine, eine großartige Kraft in Schenkeln und Füßen, die Freiheit vor Augen, den Tod im Rücken." p.487.

²³⁹ Voir ch.3.3.c. et 5.2. dans cette même partie.

point d'ancrage d'une telle sensation, on peut remarquer que chaque fois qu'elle est évoquée, Roth fait intervenir dans son texte soit directement des considérations sur son enfance, soit, indirectement, des descriptions de gestes ou de bruits d'enfants. Dans *Les Villes blanches*, Roth dit nettement, mais sans explications particulières, que son scepticisme est "la conséquence d'une vie sans enfance". Dans ses romans, la même idée revient mais de façon plus voilée, codée, sans doute dictée par une intuition inconsciente. Dans *Rechts und Links*, Paul Bernheim, au moment de son affrontement traumatique avec le cosaque, voit s'effondrer l'ensemble de ses représentations et ressurgir les fantômes (encore eux !) terrifiants de son enfance : le trauma a valeur de rappel d'une situation enfantine à caractère menaçant. Pour Brandeis, la scène de rupture traumatique a, elle aussi, lieu devant le petit mur bleu où il jouait étant enfant. Tarabas, à l'abri des punisseurs sous sa cage d'escalier, entend les vagissements d'un nourrisson et des cris d'enfants dans la cour, et ces voix l'apaisent.²⁴⁰ Pour celui qui renaît après une grave rupture qui l'a séparé de son passé, les signaux de l'enfance peuvent être un rappel à la vie, une neutralisation des angoisses adultes et entraîner l'afflux des souvenirs d'une chaleur sécuritaire. Dans le soir qui tombe et l'enveloppe d'anonymat, Tarabas se dirige vers une salle de cinéma. Noyé dans l'obscurité, Tarabas trouve là et le rêve, et l'enfance. L'action du film se passe en Europe, dans les Balkans, le héros lui ressemble. Tarabas s'évade dans la fiction et y cherche une solution au dilemme de son existence. Le lendemain, les journaux annoncent la guerre entre l'Autriche et la Russie. Sans hésiter, Tarabas décide de rentrer au pays et sa première étape sera sa maison natale. Tarabas pose les premiers jalons

²⁴⁰ "Ein Säugling jammerte irgendwo. Kinder schrien im Hof. Diese Stimmen beruhigten Tarabas." p.487.

d'une nouvelle existence, et ce début passe immanquablement par le lieu de son enfance²⁴¹.

On pourrait multiplier les exemples ; Roth a recours à l'image de l'enfance lorsqu'il met en scène les circonstances du trauma, soit pour le situer temporellement : le trauma originel s'est produit durant l'enfance ; soit pour suggérer que le franchissement de l'état traumatique passe par une recherche autour de l'enfance, et, en particulier, par la restauration d'une continuité entre l'enfance et l'âge adulte. C'est ce qui semble suggéré dans *Tarabas*, car le héros, entamant une nouvelle existence, repasse par les différentes stations du développement normal de l'individu : il revient sur les lieux de sa naissance, il se replonge dans le contexte de son enfance, il reconnaît les bruits et les odeurs du pays natal avant de se lancer à la découverte du monde extérieur.

C'est ce même processus que Roth dépeint dans ses articles sur les villes provençales. Il l'exprime déjà dans l'introduction : il a redécouvert, dans le sud de la France, les rêves de son enfance et partant, il est redevenu enfant pour un temps, il a donc eu le sentiment de restituer à son existence la continuité qui lui faisait défaut. D'où l'extraordinaire plénitude qu'il a connue en ces lieux. Dans un article intitulé "*Le monde ressemblera-t-il un jour à Avignon ?*", *J. Roth en Provence en 1925*, Gilbert Ravy étudie ce que Roth a découvert avec enchantement dans les

²⁴¹ Il faut noter que Tarabas, avant de paraître devant sa famille réunie autour du repas de midi, prend un chemin qui *contourne* la maison natale, escalade le mur jusqu'à la fenêtre de sa chambre et y pénètre sans bruit en répétant les gestes qu'enfant, il avait faits si souvent. (A trois reprises dans le texte réapparaissent des expressions qui soulignent la reviviscence du monde enfantin : "mit einem *seit der Kindheit* geübten Griff... wie er *in der Kindheit* getan hatte... wie er es *als Knabe* gewohnt gewesen. p.495.) Là, il endosse l'uniforme bien repassé qui l'attend dans l'armoire et c'est ainsi vêtu qu'il fait son apparition devant sa famille. On voit réapparaître ici la signification de l'uniforme qui est toujours chez Roth générateur de sentiment d'identité.

villes du Midi : *"Deux notions essentielles sous-tendent le discours de Roth dans "Les villes blanches" : l'idée de permanence (de continuité temporelle sans rupture) et l'idée d'universalité (de continuité spatiale). Pénétrer dans la France du midi, c'est pour lui pénétrer dans un monde où l'une et l'autre de ces notions ont une présence visible ..."*²⁴², écrit G. Ravy, qui montre par la suite comment Roth réussit à dédoubler chaque évocation du présent en faisant affleurer l'image correspondante d'un passé lointain . Ainsi décrit-il les lavandières lyonnaises comme les héritières directes de leurs ancêtres : *"Les femmes qui lavent le linge dans le fleuve qui coule immuablement, refont les gestes des prêtresses antiques accomplissant les rites de purification"* dit G.Ravy. (p.284) Roth donne donc du Midi une représentation dans laquelle le passé fait naître le présent, continue de vivre en lui sans qu'aucune rupture ne se produise dans la succession des époques. L'enfance de la civilisation a naturellement conduit à sa maturité et dans le visage mûr des "villes blanches", Roth reconnaît les traits des jeunes cités qu'elles furent.

Une telle continuité entre un passé et un présent qui garde intacts et vénère les vestiges du passé donne aux individus qui vivent dans ces villes une force intérieure incomparable qui les rend aptes à affronter le monde et ses cataclysmes. Longeant les grilles du lycée de Tournon, Roth se prend à rêver qu'il est un jeune homme étudiant en ces lieux. Il imagine le plaisir qu'il aurait à jouer sur les murs des fortifications qui enserrant la ville, puis à sortir de ce Moyen-âge conservé pour se replonger dans le présent : *"Comme je ressentirais la vie différemment ! "*, s'exclame-t-il, *"comme serait vive dans mon sang la conscience de l'absolue continuité"*.

²⁴² Gilbert Ravy : *"Le monde ressemblera-t-il un jour à Avignon ? "* J.Roth en Provence en 1925. In : *Austriaca. Spécial colloque. Relations franco-autrichiennes.1870-1970.* Juin 1986. p.279 à 291.

*de l'évolution humaine, comme dans mon âme chaque siècle serait relié au suivant, et combien je serais fier d'être un homme ! Les enfants de ce pays sentent que, pour ne pas nous perdre, nous devons poursuivre l'œuvre de ceux qui nous ont précédés. Toute leur jeunesse a baigné dans l'histoire. Imprégnés de la conscience de la civilisation des époques passées, ils sont armés et ont un regard critique pour faire face aux évolutions récentes. Rien ne peut les effrayer comme nous. Nous, toute nouvelle qui paraît dans les journaux nous fait perdre l'équilibre*²⁴³ On sent bien ici que Roth ne rêve pas seulement d'une réconciliation de tous les siècles de l'humanité. Dans son désir de pouvoir aller sans transition du Moyen-âge au temps présent s'exprime le désir -moins chevaleresque mais plus urgent et plus vital- de pouvoir passer sans difficulté du monde préservé de son enfance à celui de son âge d'homme. La continuité entre les siècles est aussi nécessaire au bon équilibre de l'homme que la continuité dans sa propre vie. Roth découvre dans le Midi de la France un monde qui, croit-il, permet la réalisation de ce désir. Lorsqu'il regarde Lyon du haut de Fourvière, Roth se dit à lui même : *"Oui, c'est ainsi que je l'ai rêvée"*²⁴⁴. Dans les villes blanches, Roth voit son rêve se confondre avec la réalité, et dans la relation qu'il fait de son voyage, il écrit la réalité de ce qu'il a vu en parfaite conformité avec son rêve. Comme l'écrit G.

²⁴³ "Wie anders würde ich fühlen ! ... und wie lebendig wäre in meinem Blut das Bewußtsein von der unbedingten Kontinuität der menschlichen Entwicklung und wie verknüpft in meiner Seele ein Jahrhundert mit dem nächsten, und wie stolz wäre ich, ein Mensch zu sein ! Die Kinder dieses Landes fühlen, daß wir Fortsetzung sein müssen der Vordern, um uns nicht zu verlieren. Sie haben die ganze Jugend in Geschichte getaucht. Getränkt mit dem Kulturbewußtsein vergangener Zeiten stehen sie kritisch und gewaffnet den neuen Entwicklungen gegenüber. Nichts kann sie so erschrecken wie uns. Uns wirft jede Zeitungsnachricht aus dem Gleichgewicht. " In : *VB. Tournon*. p.471.

²⁴⁴ "Ja, so habe ich sie geträumt". *VB* p. 462.

Ravy (p.283), *"il métamorphose donc le vécu, enveloppe le réel d'une lumière qui en adoucit les aspérités"*. C'est la mission que Roth assigne, dans le cas présent, au récit littéraire : il est le compagnon fidèle du regard émerveillé, l'exact transcripteur des impressions de ce regard. Il rend compte d'une réalité vue sous les effets d'une sensation ; la création littéraire offre un miroir complaisant aux enchantements de l'âme. En l'occurrence, Roth parvient ici, épaulé par son travail littéraire, à vivre, le temps d'un reportage, une vie sans discontinuité. Par le truchement de ces êtres qui vivent au plus près de leurs ancêtres, Roth entre dans la peau d'un homme à l'existence sans ruptures. De retour de Provence, Roth devra redescendre sur terre et chercher ailleurs la figure, l'époque, le lieu, le système qui abolissent les frontières et les séparations.

CONCLUSION

Au terme de cette étude des différents aspects qu'a pu prendre chez Roth l'expression du mal-être dans son roman original, nous voyons apparaître d'elle-même la nécessité d'aller explorer plus avant les territoires obscurs où ont pu s'enraciner les causes de ce mal-être. Plusieurs fois nous avons dû freiner l'élan qui poussait à examiner précisément le déroulement de l'enfance, le rapport à la mère, le rôle de l'absence du père afin de trouver des réponses à certaines interrogations suscitées par des tentatives d'explication du mal-être. Il est temps maintenant d'aborder cette partie essentielle du roman original qu'est le roman familial à proprement parler. De la même façon que dans les développements précédents, nous tenterons d'étudier les deux niveaux du roman familial : celui de la simple confession, puis celui de la confession littéraire, tous deux rapportés et confrontés au niveau de la réalité nue telle que nous la livre D. Bronsen dans la biographie. Nous chercherons là aussi à dégager ce que Roth réussit à exprimer et à clarifier par son travail littéraire, et ce que celui-ci lui permet de réaliser au plan de son existence. Permettant une compréhension plus poussée de soi, aura-t-il aussi pour résultat une meilleure intégration de soi ?

Quatrième partie

Le Roman Familial

Introduction

La réalité de la relation de Roth à sa mère et des retombées qu'a pu avoir son absence de père ne peut être établie qu'avec circonspection et toujours avec, à l'arrière-plan de telles considérations "biographiques", l'idée que l'apparence extérieure de vérité ne peut jamais rendre compte fidèlement de la réalité psychique qu'elle recouvre et dont le sujet seul est le détenteur, lui-même la plupart du temps inconscient de sa signification réelle. Que le rapport de Roth à sa mère et à son père absent ait été observé et interprété par ses proches, qu'il ait été commenté par Roth lui-même et étudié par le biographe qui synthétise les récits de chacun et s'approche au plus près du "vraisemblable", ne permet à aucun moment qu'on puisse prétendre connaître et circonscrire avec pertinence la nature de ce rapport. Il semble cependant possible d'analyser très précisément *"le roman de la mère"* ainsi que celui du père, c'est-à-dire ce qu'en dit et en écrit Roth, non pas tant afin de débusquer ce que ces récits dissimulent d'intimité secrète, mais en vue de rechercher ce que la fabulation, orale et écrite, permet de réaliser dans l'entreprise de constitution de soi.

Comme nous l'avons déjà constaté dans les analyses précédentes, l'affabulation orale est une phase intermédiaire et annonciatrice des projets de la mise en scène romanesque. Nous considérerons donc ces deux modes d'expression comme constituant le *roman de la mère* et le *roman du père* et essaierons de mettre en lumière ce que Roth tente de réaliser, au plan de sa propre vie, à travers l'écriture de son roman familial.

Afin de présenter la problématique de cette constellation familiale très particulière, nous allons analyser la lettre que Roth envoya à Gustav Kiepenheuer pour le 50ième anniversaire de ce dernier¹ car elle est révélatrice de la teneur du roman familial de Roth et de la manière dont il le met en scène.

Dans cette lettre qu'il adresse à Gustav Kiepenheuer en 1930, Roth revient brièvement sur ses origines et, en quelques phrases laconiques, résume ce que furent ses années d'enfance auprès de sa mère : *"J'aimais la liberté. Les années passées auprès de mère furent pour moi les plus heureuses de mon existence. La nuit je me levais, m'habillais et quittais la maison. Je vagabondais pendant trois, quatre jours, dormant dans des maisons dont j'ignorais l'emplacement exact et avec des femmes dont je ne voyais pas le visage bien que je fusse curieux de le voir ..."*². Suit la description détaillée d'une existence d'enfant aventureux, vivant en étroite harmonie avec la nature, s'abreuvant de ses ressources et faisant

¹ *An Gustav Kiepenheuer zum 50.Geburtstag. Briefe.* p.164. Traduction en annexes.

² *Briefe* . p.166 : "Ich liebte die Freiheit. Die Zeit, die ich bei meiner Mutter verbrachte, war meine glücklichste Zeit. In der Nacht stand ich auf, kleidete mich an und ging aus dem Haus. Ich wanderte drei, vier Tage, schlief in Häusern, deren Lage ich nicht kannte, und mit Frauen, deren Angesicht ich nicht sah und zu sehen neugierig war. "

l'apprentissage des rapports à autrui sur le mode d'affrontements tribaux et d'identifications héroïques à un chef de clan.

La lecture de ce passage éveille la suspicion quant à la véracité des faits rapportés. Il fourmille d'invraisemblances : Roth pouvait-il avoir l'âge de séduire des jeunes filles et celui, au même moment, de jouer au lance-pierre avec des garnements de sa bande³ ? Le portrait du jeune Roth en enfant sauvage est de plus totalement inédit : il est difficile d'y reconnaître le jeune garçon contemplatif et confiné dans la plus étroite proximité à sa mère que Bronsen présente dans la biographie. Enfin, le ton du passage et l'étrange accumulation de détails concernant une époque brève de la vie de Roth ne peuvent manquer de surprendre le lecteur. Roth évoque ici, avec un orgueil non dissimulé, ses exploits de jeunesse : aucune femme ne lui résistait, aucun "ennemi" n'osait risquer de s'exposer à sa vengeance⁴, il savait aussi déjouer tout étalage de force brutale par des ruses habiles qui lui permettaient immanquablement de prendre le dessus sur ses risibles adversaires : Roth fait le récit scrupuleux d'un face à face avec un ennemi qui osa l'humilier en se présentant à lui armé d'un revolver ; Roth aurait réussi à lui "acheter" le revolver en l'échangeant contre des cartouches, après l'avoir séduit et flatté pour devenir son ami.

Une telle profusion d'anecdotes et de fanfaronnades relatives à ce qui semble n'être que des détails de son existence est troublante lorsqu'on songe à la personne à laquelle elle s'adresse et lorsqu'on compare le ton très adulte et très maîtrisé de la fin de la lettre avec les accents infantiles de ce passage. Cependant, les choses s'éclairent si l'on veut bien considérer que Roth écrit ici sans nul doute une version abrégée et

³ Ibid. "Ich besaß die besten Schleudern, zielte nur gegen Köpfe und nicht nur mit Steinen, sondern auch mit Glasscherben und zerbrochenen Messerklingen."

⁴ Ibid. "Denn er fürchtete meine Rache. Sie konnte grausam sein."

condensée de son roman original. Face à Gustav Kiepenheuer, son éditeur depuis l'année précédente (pour *Rechts und Links*), il importe à Roth de se donner une identité conforme à ses désirs ; ce faisant, il trahit les manques dont il souffre. Face à un homme fort et "grand" de par sa stature dans le monde littéraire de l'époque, et auquel le rattacheront des liens très particuliers⁵, Roth n'hésite pas à attribuer à sa propre personne des dimensions héroïques ; et, tout naturellement, une telle entreprise le ramène aux premiers épisodes de la fondation de sa virilité : Roth nous en livre, à mots couverts, les possibles caractéristiques.

Examinons l'enchaînement des phrases qui est souvent, chez Roth, révélateur de son fonctionnement inconscient. Juste avant le passage cité, Roth a mentionné sa peur du vulgaire, une certaine répugnance instinctive face à la maladresse des pauvres gens, et de la culpabilité qu'engendraient de tels sentiments il s'est senti dédouané par le verdict d'une autorité supérieure, celle d'Horace chez qui il lut la formule libératrice : "*Odi profanum vulgus*". Immédiatement après l'allusion à ce père spirituel qui lui autorise la liberté de penser, Roth écrit : "*j'aimais la liberté*". Et, si l'on présuppose que ses pensées se succèdent logiquement, c'est parce que les années passées auprès de sa mère lui permettaient l'exercice de cette

⁵ Il serait fécond de s'interroger sur les rapports qui peuvent s'instaurer entre un écrivain et son éditeur. La dépendance de l'écrivain vis-à-vis de l'éditeur est d'un ordre très particulier ; il s'agit pour l'écrivain de faire ses preuves dans le but d'être accepté, en d'autres termes de "se faire aimer". On sait combien Roth était en quête d'amour, et combien la construction d'un roman original telle qu'on la retrouve dans la lettre à G.Kiepenheuer vise à conquérir autrui pour mieux se reconquérir soi-même. La demande d'amour s'accompagne d'une exigence financière : l'éditeur est celui qui traduit son amour en assurant des revenus à l'écrivain. On a vu souvent que Roth nourrissait à l'égard du don d'argent des sentiments ambivalents : qu'il le pratiquât lui-même ou en fût le bénéficiaire, il sentait confusément qu'il pouvait être une authentique marque d'amour mais aussi le déguisement d'un amour incapable de se donner de manière satisfaisante. Enfin, en reconnaissant l'œuvre d'un écrivain, un éditeur lui "prête vie" : il assure l'écrivain dans son narcissisme, lui confirme son identité, lui donne comme un certificat d'existence.

liberté qu'elles furent pour lui les plus heureuses. Liberté d'action, liberté de rompre l'intimité avec sa mère, liberté de s'envoler vers d'autres femmes, liberté de s'évader à loisir de l'huis-clos protecteur, ce sont ces libertés-là que Roth dit avoir connues lorsqu'il vivait avec sa mère.

Or, Bronsen en donne des preuves irréfutables, Roth a vécu, durant son enfance, étouffé par l'emprise maternelle, ligoté et empêché dans tous ses mouvements par la surveillance jalouse de la mère, soucieuse à tout instant d'assurer le bien-être matériel et de préserver la santé mentale et physique de son fils⁶.

Le mensonge est caractérisé et il faut se demander ce qu'il peut signifier et quelle peut être son utilité pour celui qui le formule. Le mensonge permet en premier lieu à Roth d'exprimer un désir profond qui n'a pas été satisfait au moment où il aurait dû l'être et de vivre, le temps de l'affabulation, l'illusion bienfaitrice de sa réalisation : c'est le plaisir de posséder pendant quelques instants ce qu'il sait lui avoir manqué, et, s'identifiant aussi au lecteur qui est censé le croire, il se croit lui-même et vit ainsi fragilement la réalité qu'il invente. Le mensonge produit un

⁶ Dans les développements consacrés à la mère de Roth, Bronsen insiste sur le côté autoritaire et impérieux de sa personnalité. Une photographie montre "la bouche impérieuse" et "le visage rond et vigoureux" où s'expriment "un tempérament énergique et débordant, un caractère entier et la tendance à toujours vouloir avoir le dernier mot." (Bro 56). Bronsen décrit aussi une personnalité inculte et un peu oisive dont toute l'activité est centrée sur son fils. A l'âge où Roth fréquente l'école primaire, la mère l'y accompagne et attend son fils durant les cinq heures de classe pour le ramener ensuite à la maison. Cf. Bro p.67.

Michael Grübel, le cousin de Roth (devenu "Miguel Grübel" depuis son installation à Mexico) rapporte les efforts que faisait Maria Roth pour combler son fils de prévenances, afin de le lier indissociablement à elle, de gagner son amour et sans doute de lui interdire par là d'aimer qui que ce fût d'autre. Roth, d'après quelques réflexions dont se souvient M. Grübel, aurait tenté de réagir violemment à ce chantage sentimental : "Toutes les mères sont bêtes", "il faudrait pouvoir éduquer les mères", aurait-il parfois laissé échapper dans son amertume de se voir ainsi muselé et aussi égoïstement aimé, mais en aurait conçu simultanément un fort sentiment de culpabilité.

dédoulement et c'est pour cette raison qu'il est source de plaisir : le menteur vit dans l'esprit de son interlocuteur et cède voluptueusement à la crédulité. De plus, l'illusion passagère que le mensonge favorise est formatrice : Roth semble comprendre dans le vécu indirect de ce désir exaucé la faille grave qui a miné son enfance. Le besoin exprimé d'une identification à une instance masculine forte ne peut qu'amener à une prise de conscience diffuse mais réelle de l'insuffisance de la mère et du manque de père. Le pouvoir de l'illusion a été montré par Winnicott : l'espace transitionnel où l'enfant déploie une activité de jeu est un espace d'illusion dont la maîtrise lui permet d'élargir son champ d'expériences⁷.

Roth vit par l'intermédiaire du mensonge le bonheur d'une liberté d'action qui lui a été interdite ; la simple idée de transgresser l'interdit fait ressurgir les traces d'un sentiment de culpabilité qui, lui, dut être bien réel. Evoquant les femmes que, avec le consentement fantasmé de la mère, il rencontre dans l'obscurité et dans des lieux inconnus, il fournit ce singulier détail : il ne voyait pas leur visage... Roth s'innocente ainsi du désir d'évasion que l'enfant qu'il fut avait dû se reprocher d'éprouver : trahir la femme qui misait tant sur son amour - sa mère - dans le simple besoin qu'il avait d'échapper à son étouffante tutelle. La trahison était moindre si le lieu du crime était vague, non repéré d'avance ("*schlief in Häusern, deren Lage ich nicht kannte*") et si les femmes étaient traitées uniquement en objets sexuels : non vues, donc non identifiées, donc ne pouvant provoquer le désespoir jaloux de celle qui voulait garder son fils

⁷ Cf. Winnicott in *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Gallimard 1975.

Ch. 1 : Objets transitionnels et phénomènes transitionnels.

Voir aussi J.B.Pontalis, qui explique que les psychanalystes utilisent maintenant l'illusion comme une catégorie psychique : "l'illusion tend à se voir attribuer une fonction positive : elle est envisagée comme un champ *constitutif* de l'expérience." In : *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard 1977. P.90 : l'illusion maintenue.

pour elle toute seule⁸. Ou bien, dans ce fantasme d'aveuglement, ne se peut-il pas que Roth se soit puni d'un inceste symbolique ? Son départ précipité du foyer maternel, ses agissements nocturnes, hagards et irréfléchis, n'ont-ils pas pour but de fuir un désir interdit dont il s'accuse et qu'il expie dans une errance hébétée, possédant des femmes indifférenciées à défaut de celle-là seule qu'il désire, s'aveuglant lui-même tel Œdipe après la découverte de son forfait ?

Ou bien ne faut-il voir dans ces lignes que les vantardises et les fantasmes de virilité d'un enfant qui souffrait de ne pouvoir partir à sa guise à la conquête du monde ?

Aucune interprétation ne peut être avancée avec certitude ; il y a sans aucun doute dans ce fantasme de s'emparer de femmes non vues l'expression d'un désir coupable. Mais était-ce celui de fuir la mère écrasante, ou bien celui de fuir des pulsions incestueuses culpabilisantes ? Roth écrit qu'il était cependant curieux de voir ces femmes ("*mit Frauen, deren Angesicht ich nicht sah und zu sehen neugierig war*") : le désir était donc bien celui de tromper la mère, il s'alliait à un désir plus général de connaissance, de découverte du monde, à une "*curiosité*" plus fondamentale. Mais Roth subissait un double interdit : celui de posséder la mère, aussi bien que celui de la fuir pour réaliser son désir ailleurs⁹. De

⁸ On pense ici à des légendes grecques dont Roth se souvient peut-être lui aussi dans lesquelles la faute de l'adultère se trouvait amoindrie par le simple fait que la(le) coupable n'apercevait pas lors du délit le visage de l'amant(e). Ainsi, Psyché est punie de n'avoir pas su résister à sa curiosité et d'avoir ouvert les yeux sur Eros à l'occasion d'une de ses visites nocturnes.

On pense aussi à Don Juan qui éteignait systématiquement la lumière lorsqu'il rencontrait ses conquêtes.

⁹ Freud montre que la réunion de ces deux conditions -le refoulement de l'amour pour la mère et la volonté de lui rester fidèle pour ne pas blesser son amour à elle - est présente dans le mécanisme qui conduit à l'homosexualité : une manière de refouler l'amour pour la mère est de s'identifier à elle et d'adopter le même choix d'objet qu'elle. (Cf. Freud : *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. GW. Bd.VIII p. 190.) Il ne semble pas que Roth ait franchi ce pas mais ses relations aux femmes

cette dramatique absence de liberté dut résulter un conflit intérieur dévastateur qui explique en partie l'incapacité ultérieure de Roth de garder et d'aimer durablement les femmes qu'il attirait.

D'autre part, le portrait du séducteur que Roth dresse ici rappelle beaucoup la figure de Don Juan. Comme lui, Don Juan n'aborde les femmes que dans l'obscurité, il veut leur apparaître comme un homme sans nom pour mieux les fuir après les avoir conquises. Sa quête du plaisir s'accompagne toujours presque simultanément d'une fuite, la femme séduite est toujours immédiatement abandonnée, comme si un interdit pesait sur sa possession définitive ou comme si l'expérience véritable recherchée par Don Juan n'était jamais exactement celle-ci.¹⁰

Dans l'affabulation cependant, Roth se crée la liberté d'action dont il a été privé dans son enfance. Il est intéressant de souligner l'aspect principal qu'il lui fait prendre : elle est synonyme de virilité, mais d'une virilité qui s'apparente à la bestialité de l'homme primitif : les femmes sont violées plutôt qu'aimées ; la nourriture est rôtie sur des feux de camp ; l'enfant sauvage cueille des fraises des bois et combat avec la canaille locale¹¹ ; il lui arrive d'être lynché, mais sa vengeance est redoutable et il ne recule pas devant l'exécution finale. Il dispose d'ailleurs pour ce faire d'un stock d'armes impressionnant (frondes, lames de

ont toujours été frappées d'une certaine impossibilité.

¹⁰ Cf. Monique Schneider : *Don Juan et le procès de la séduction*. Aubier, 1996. Dans cet essai, l'auteur montre que "l'effet de noir" voulu par Don Juan (Dans le texte de Tirso de Molina, Don Juan, dès qu'il arrive chez une femme, demande qu'on éteigne les flambeaux) correspond à l'impossibilité de faire la lumière sur le sens véritable de la volonté de séduire, sur la nature de la jouissance recherchée.

¹¹ Briefe. p.168 : "Ich briet Kartoffeln auf sommerlichen Wiesen und auf harten herbstlichen Äckern. Ich pflückte Erdbeeren in Wäldern, trieb mich mit viel halbwüchsigem Gesindel herum und wurde manchmal verprügelt, gewissermaßen irrträglich."

couteaux, éclats de verre) et de moyens guerriers très élaborés (pièges, chausse-trappes etc.). L'ustensile convoité n'est cependant pas encore possédé : le revolver, que le malin petit Roth parvient à conquérir grâce à d'habiles manœuvres ; symbole par excellence de la puissance phallique, le revolver clôt ce catalogue des instruments traditionnels de la virilité conventionnelle.

On sent bien ici que Roth s'identifie à un modèle masculin très éloigné de sa propre personnalité et qui frappe par sa conventionnalité. Il se peut que cette image stéréotypée de la virilité révèle et compense l'absence réelle d'image masculine que la personne du père aurait seule pu fournir. Il s'agit là d'un fantasme d'identification, d'un *"visiteur du moi"* comme le nomme Alain de Mijolla¹² que Roth élabore dans l'affabulation écrite. L'écriture crée ici le personnage masculin facteur d'émancipation qui a manqué dans l'enfance réelle. On pourrait presque dire que l'écriture fonde le *"nom du père"* * et que par elle Roth appréhende et s'approprie peut-être ce dont il a été privé : le père, cette instance d'extériorité dont la présence lui aurait seule permis de détruire la fusion avec la mère et d'échapper à son empire.

On comprend maintenant la relation qui s'instaure entre ce passage et la référence à Horace, le père spirituel, dans la phrase qui le précède immédiatement. Ici, Roth inscrit en filigrane de son texte la figure d'un autre père, non pas celui qui octroie la liberté de pensée, mais celui qui apporte la liberté d'action, la liberté de s'éloigner de la mère afin de faire connaissance avec *"l'espace au-delà"* comme le nomme Nicole Berry¹³, tel qu'aspire à le découvrir le petit enfant dans la science qu'il a d'une

¹² Alain de Mijolla : *Les visiteurs du moi : Fantômes d'identification*. Paris 1981. Nouvelle édition : 1996.

¹³ Cf. N.Berry : *Anges et fantômes*. Op.cit. Chapitre : *L'espace au-delà*. p.145.

rupture nécessaire avec sa génitrice. On peut ainsi voir ici comment s'opère et se dévoile dans l'écriture un processus inconscient. Avouer le besoin qu'on a eu d'une autorité incontestable en matière de pensée pour acquérir sa propre autonomie n'a rien d'exceptionnel. Par contre, le besoin fondamental, très ancien, initiateur de liberté, du vrai père, du premier, est indicible. L'écriture le trahit, mais à l'aide de codes et de travestissements qui compromettent sa compréhension. L'écriture a donc cette propriété très singulière de montrer tout en masquant et en cela elle traduit fidèlement la nature de ce qu'elle révèle : un fond obscur, bien existant certes, mais difficile à cerner, difficile à transmettre. Roth a raison de voir en elle l'instrument d'expression le plus respectueux de ce qu'il est intimement, car elle le dévoile et le protège en même temps, elle autorise une compréhension de lui-même sans la garantir toutefois, elle préserve son secret tout en ouvrant des brèches d'où s'échappent des pans de lumière.

Ce fantasme qu'on vient d'exposer, d'une prise de liberté par rapport à la mère et par le biais d'une identification à un modèle viril, est immédiatement suivi, dans le texte de la lettre à G. Kiepenheuer, d'une tentative pour se racheter de la faute commise, ce qui confirme l'hypothèse d'un sentiment de culpabilité engendré par ces désirs.

De quelle manière Roth présente-t-il son innocence reconquise après les égarements qu'il a décrits ? Il évoque tout d'abord un complet revirement : il a acquis un "*cœur noble*" ("*edelmütig*" p.166), il n'est plus celui qui prend des femmes dans le noir, mais celui qui, noblement et de façon désintéressée, offre son aide à une femme abandonnée, victime de l'égoïsme masculin. Roth raconte que, alors qu'il était étudiant en germanistique, il fut ému par le sort d'une jeune fille de 16 ans, devenue "*la proie*" d'un ingénieur dont elle attendait un enfant et qui cessa de s'occuper d'elle. La jeune fille aurait mis au monde un enfant mort, puis

serait partie pour Vienne afin d'y gagner sa vie, et c'est là que Roth aurait joué le magnanime, sauveteur et justicier tout à la fois, en se saignant aux quatre veines pour lui louer une chambre et en allant demander des comptes à l'indigne ingénieur. La fable fabriquée par Roth est encore une fois invraisemblable : elle contient tous les poncifs présents dans des récits maintes fois entendus.¹⁴ Cette nouvelle affabulation poursuit pourtant un but bien précis : il s'agit de se disculper du délit de virilité outrancière avoué dans la légende précédente et d'en inventer une autre dans laquelle l'éloignement de la mère est non pas voulu et librement réalisé, mais provoqué par des circonstances extérieures et légitimé par la personnalité altruiste de l'intéressé. Seulement, même dans cette nouvelle légende, la grandeur d'âme, qui apparaît comme un effort de bonne volonté, ne résiste pas à la force de la pulsion première : Roth retombe dans son ancien travers de séducteur invétéré, et ce encore une fois par l'entremise de l'identification à un autre modèle masculin : s'étant rendu auprès de l'ingénieur, Roth est littéralement séduit par lui : il voulait le confondre, mais il va se confondre avec lui. L'ingénieur est décrit comme un individu charmant, son visage est beau et légèrement diabolique : "*il me faisait penser au diable*"¹⁵ dit Roth. De Satan (Méphistophélès ?), l'homme a ce que Roth considère sans doute comme étant l'expression essentielle du mal : il traite les femmes comme des objets de plaisir et les consomme avec une absence totale de scrupules ; il est fasciné, et voit en celui qui lui fournit femmes et alcool un véritable ami : "*il avait été l'un*

¹⁴ Elle rappelle en particulier l'histoire de Faust qui avait séduit puis abandonné Gretchen, laquelle avait sacrifié l'enfant qu'elle avait eu de lui. Roth, inconsciemment peut-être, a certainement été inspiré par cette légende car elle présente un parallèle frappant avec le récit qu'il invente, comme cela va encore apparaître dans la suite de l'histoire. L'intrigue de ce récit a du reste été reprise par Roth dans une de ses nouvelles, intitulée *April*.

¹⁵ p. 167 : "Er erinnerte mich an den Teufel".

*de mes premiers amis*¹⁶. Roth semble décrire, dans cette version partielle et personnelle de la légende de Faust, sa propre oscillation entre le bien et le mal, ces deux notions se définissant chez lui en fonction de l'attitude à l'égard de la femme. Le bien consiste à secourir la femme et à l'élever au rang de sujet ; ainsi considérée, elle mettra au monde un enfant vivant (cf. Roth : "[Je] décidai de faire à cette pauvre fille un enfant vivant")¹⁷, l'enfant mort conçu avec le diable étant considéré comme la sanction d'un péché.

Le mal, au contraire, s'incarne dans le triomphe de la virilité égoïste, et Roth y succombe dans le pacte d'amitié qu'il ne peut s'empêcher de conclure avec Méphisto (l'ingénieur). Cet "ami" diabolique est en fait un double de lui-même, un autre versant de son moi, celui qui bafoue le moi-idéal maternel et qui est donc générateur de culpabilité. D'où une nouvelle tentative de rachat que Roth décrit dans la suite de sa lettre et qui constitue un chapitre récurrent du roman de la mère : Roth expie en se liant exclusivement avec *les mères* des enfants dont il est le précepteur. *"Je commençai [...] à gagner la compassion, puis plus tard l'amour des mères de mes élèves. [...] Elles m'offraient des chemises, des caleçons, des cravates, elles me prenaient avec elles dans leurs loges à l'opéra, m'emmenaient en fiacre et voyageaient avec moi jusqu'à Klagenfurt, Innsbruck, Graz. Elles étaient mes mères. Je les aimais toutes sincèrement."*¹⁸ Ainsi, Roth a-t-il réussi, dans son roman original, à réaliser un compromis : il a quitté sa mère, mais pas pour une autre

¹⁶ Ibid. "Er war einer meiner ersten Freunde gewesen."

¹⁷ Ibid. "Ich beschloß, diesem armen Mädchen ein lebendiges Kind zu zeugen."

¹⁸ Ibid. "Ich begann, ... das Mitleid, später die Liebe der Mütter meiner Schüler zu gewinnen. [...] Sie schenkten mir Hemden, Unterhosen, Krawatten, nahmen mich in die Logen der Oper, in Fiaker und verreisten mit mir nach Klagenfurt, Innsbruck, Graz. Sie waren meine Mütter. Ich liebte sie alle aufrichtig."

femme ; il est retourné à d'autres mères, symboliques, desquelles il se laisse aimer, perpétuant par là l'attitude du fils soumis qui satisfaisait sa mère et comblait son amour en se laissant habiller, distraire, emmener par elle. La culpabilité est étouffée, la faute est refoulée, mais le moi est clivé. L'homme viril, impétueux, épris de liberté, est relégué dans une zone reculée de l'inconscient. Il n'a jusque là trouvé à s'exprimer que dans des fantasmes d'identification, et l'on peut se demander, au terme de l'étude de cette lettre, pourquoi c'est à *G. Kiepenheuer* que Roth a énuméré les phases essentielles de son roman familial. En a-t-il été conscient ? Quoi qu'il en soit, sans doute peut-on confirmer l'hypothèse avancée au début : Roth voit inconsciemment en son éditeur, comme en les nombreux hommes forts auxquels il a eu à faire, un père de substitution qui est une incarnation possible du modèle d'identification recherché tout au long de son existence. Face à lui, Roth se doit de se construire une légende dans laquelle l'image virile idéalisée de lui-même fait le poids face à celle qu'il attribue fantasmatiquement à son interlocuteur. Ainsi se crée-t-il d'autres Moi, obtenus par identification à un père fascinant et donateur de liberté : celle d'être, celle d'agir, celle de se dissocier de la mère. C'est dans l'écriture que Roth invente le père, c'est par l'écriture que Roth conquiert la liberté, n'est-ce pas en fin de compte l'écriture qui lui tiendra lieu de père ?

Le problème central dans la constellation familiale de Roth est donc ainsi posé : l'amour étouffant et exclusif de la mère crée le terrain propice à l'impossibilité de se lier durablement à une autre femme et à la naissance d'un sentiment de culpabilité tenace ; le père absent empêche que soit rompue la fusion et donnée la liberté. La liberté ne sera conquise qu'au prix d'un sacrifice de la mère et de la création du "*nom du père*". Ce sont ces deux missions dont l'écriture chez Roth est, à notre avis, investie. Il s'agit maintenant de le démontrer.

Chapitre premier

Le roman de la mère

Dans les propos de Roth, on ne parvient souvent pas à faire la part entre la nostalgie d'une enfance passée dans l'étroite intimité avec la mère et le désir constant de larguer les amarres et de se détacher de l'emprise maternelle. Cette difficulté n'est que le reflet des sentiments ambivalents qui déchirent tout individu à un moment de sa vie et qu'il finit, normalement, par harmoniser et intégrer à son mode d'existence. Cependant, ce qui n'est chez d'autres qu'un épisode dans l'accession à l'âge d'homme, prend chez Roth des dimensions tragiques : le lien à la mère a été infiniment plus grave, plus intense donc plus conflictuel, que chez la majorité des individus, parce qu'il est chargé, dès le départ, de caractères exceptionnels et fortement "anormaux" : Roth fut un enfant élevé par une mère despotique et qui n'a jamais connu son père ni même su qui il était, d'où il venait et pourquoi il était absent. Ce qui lui a été donné d'apprendre sur son père ne lui est, qui plus est, pas venu de sa mère mais de rumeurs extérieures, propres à nourrir des idées fausses et des angoisses diffuses.

Le lien à la mère est ensuite marqué par l'appartenance au judaïsme et à la communauté du Shtetl, et enfin par l'ancrage dans une terre natale qui aura pour caractéristique principale celle d'être frappée par un destin tragique : après le démantèlement de l'Empire austro-hongrois, la Galicie disparaît de la carte de l'Autriche et devient ukrainienne, ce qui équivaut, aux yeux de celui qui l'a quittée, à un anéantissement symbolique, peut-être même à un vol d'une partie de lui-même. Quelles fonctions va remplir l'écriture dans de telles conditions ?

Notre hypothèse est que, par le travail de l'écriture, Roth se livre à une reconstitution très particulière de son roman familial et revit au travers de cet exercice les étapes fondamentales de son évolution psychique. Les revivant, il les révisé et les ré-écrit à sa convenance, et accomplit dans l'écriture de textes ce qui lui a fait défaut dans la réalité : non pas seulement en écrivant le roman rêvé et en réalisant dans la fiction des désirs archaïques restés sans réponses, mais en faisant produire à l'acte même d'écriture une phase nécessaire de son émancipation : il concrétise dans la prise de liberté que requiert l'écriture la fin réussie de l'union bienheureuse avec la mère, et dans l'utilisation féconde de son narcissisme, il mène à bien la consolidation de son Idéal du moi.

L'étude de ces phénomènes se présentera de la façon suivante :

Dans l'analyse d'un passage choisi de l'œuvre romanesque, on verra comment Roth met intuitivement en scène le déroulement idéal d'une relation mère-fils, celle qu'il n'a pas vécue en tant que telle mais dont il a la connaissance dans la mesure où elle correspond à ses besoins pressentis.

On étudiera ensuite dans quelle mesure le développement de l'activité créatrice reproduit chez Roth, d'une certaine manière, la trajectoire psychique qui n'a pas eu lieu dans le cours naturel de son évolution : on verra comment le travail créateur permet la réinstauration de la symbiose originelle, quels caractères il a en commun avec elle, puis on examinera comment, dans l'œuvre, s'élabore l'accession à un Idéal du Moi débarrassé des scories d'un Moi idéal trop dépendant de la personnalité maternelle.

1.1. Etude d'un morceau romanesque : Napoléon et sa mère dans *Les cent jours*.

Dans le premier livre , intitulé "le retour du grand Empereur", de ce roman historique, Roth raconte l'entrée triomphale de Napoléon aux Tuileries le 20 mars 1815 et sa progressive reprise en main du pouvoir et de son armée. Au cours des semaines qu'il consacre presque exclusivement aux préparatifs de la guerre qu'il compte mener contre l'armée coalisée, Napoléon rend une ultime visite à sa mère avant son départ en campagne. Napoléon n'a pas vu sa mère depuis longtemps, dit Roth, et ne lui a accordé que rarement une pensée¹⁹. Lorsqu'il entre dans la pièce sombre où elle se trouve, il illumine l'atmosphère et capte la lumière ; pris dans le faisceau du regard de sa mère, son visage reçoit les reflets pourpre et dorés du soleil filtré par de lourds rideaux. Sa mère, elle, est dans l'ombre et le fait asseoir à ses côtés en le nommant d'abord "mon enfant". Sous les yeux scrutateurs de la mère discrètement effacée, l'enfant apparaît aurolé ; il est son enfant mais il est aussi "son Empereur" comme elle le dira à la fin de leur entrevue. Nulle volonté cependant chez elle de s'approprier une part de sa gloire, nulle tentative pour faire rejaillir sur elle-même un peu de la grandeur de son fils, ni pour tirer profit de sa situation de mère d'un si insigne personnage. Roth décrit cette mère dans une attitude de complet effacement, d'abnégation, sans pourtant lui conférer une quelconque passivité ou soumission. Dans la réticence de son fils à s'asseoir, elle reconnaît la marque possible de son impatience - impatience de repartir, d'échapper à son emprise, à la tentation de régresser et de revenir à la fusion - mais elle ne montre aucune velléité de lui reprocher cette impatience : elle le *laisse être* tel

¹⁹ "Lange hatte der Kaiser seine Mutter nicht mehr gesehen. Sehr wenig hatte er an sie gedacht, an die alte Frau." p.712. *Die Hundert Tage*. In : *Werke* 5.p.677.

qu'il est et tel qu'il s'est fait en s'éloignant d'elle pour construire son existence, car il ne fait nul doute que cette "impatience" de Napoléon fut l'élément moteur de son émancipation, l'élément destructeur de la symbiose mère-fils. Napoléon revendique cette impatience : observant sa mère, s'alanguissant dans cette contemplation, il se reprend soudain et interrompt l'attendrissement : *"Lui aussi observait son vieux visage ...Elle avait les traits de la mère du grand Empereur qu'il était. Il trouvait son visage et presque même son destin confirmés lorsqu'il la regardait. Seulement, il n'avait maintenant ni le temps, ni la patience de la regarder. Il poussa doucement une de ses bottes en avant. La mère le remarqua."*²⁰

On sent bien ici que Napoléon, dans le geste volontaire d'avancer sa botte, symbole de la prise d'indépendance dans la carrière militaire et de la marche en avant loin de l'attache maternelle, cherche à interrompre le face à face, la contemplation mutuelle derrière laquelle il sent se profiler la menace d'une rechute dans l'idylle, d'une régression au moi-idéal. Napoléon est sur le qui-vive : se laisser aller à la "patience", ce serait se soumettre, revenir à un état de passivité (comme l'indique l'étymologie du mot patience : *patior*, je souffre, je *suis agi*), à un passé d'obéissance aux injonctions maternelles, de non dissociation d'avec le personnage de la mère. Dans cette scène du regard que chacun applique sur l'autre, se rétablit symboliquement ce que D. Anzieu définit comme *"cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface"*

²⁰ Ibid. p713. "Auch er betrachtete ihr altes Angesicht [...] Sie sah aus wie die Mutter des großen Kaisers, der er war. Er fand sein Gesicht und beinahe auch sein Geschick bestätigt, wenn er sie betrachtete. Er hatte nur jetzt keine Geduld und keine Zeit zur Betrachtung. Er schob sachte einen Stiefel vor. Die Mutter bemerkte es."

*d'inscriptions, avec son caractère paradoxal ... d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contact.*²¹

Mère et fils réunis quelques secondes dans l'atmosphère ouatée d'une pièce sombre et silencieuse, soudés l'un à l'autre par un regard qui consent à prendre et à se laisser prendre : ainsi se trouvent reconstituées les circonstances de la symbiose ; Napoléon est comme repris par cette première image que l'enfant se fait de son corps : celle, comme le dit D. Anzieu, *"d'une surface de peau commune à sa mère et à lui"*²² qui reçoit une multitude d'excitations que son psychisme naissant se charge d'organiser. Etrangement, Roth place juste à ce moment cette pensée de Napoléon qui reconnaît son visage (sa peau) dans le visage de sa mère. Il reconnaît en elle l'assise de son identité, l'origine de cette première forme du moi, le Moi-peau*, dit D. Anzieu, qui est une enveloppe à la fois protectrice et sur laquelle s'étayeront de nouvelles fonctions psychiques du Moi²³. Napoléon sait que son destin est inscrit dans le visage de sa mère parce qu'il sait que c'est en elle et par elle qu'il s'est construit. Elle lui a donné sa peau pour qu'il fonde son moi, elle lui a donné son destin parce qu'elle a su être une mère suffisamment bonne pour *"confirmer"* (*"bestätigt"*) l'identité et l'autonomie potentielles qui s'étaient créées dans la symbiose. C'est à la description d'une mère suffisamment bonne que se livre Roth dans la suite du récit. Le simple fait de *"remarquer"* (*"Die Mutter bemerkte es"*) le geste d'impatience, d'indépendance de son fils, et

²¹ Cf. Didier Anzieu : *Corps* p.72.

²² *Ibid.* p.71.

²³ Le "Moi-peau" est une notion que D.Anzieu aborde et définit déjà dans *Le corps de l'œuvre* (1981) mais qu'il développera et précisera dans un essai ultérieur : *Le Moi-peau* (1985).

Voir en annexe la définition de cette notion et son illustration dans un paragraphe suivant : 1.2.c. L'évocation de la terre-mère comme tentative de reformation d'un Moi-peau.

de dire immédiatement : *"ich weiß"* sans cependant dissimuler son tremblement et la mélancolie de sa voix, résume à lui seul tout l'itinéraire que doit suivre une mère lorsqu'elle veut le bien de son fils : *"Je sais" - dit-elle, et sa tête trembla un peu, et sa voix était mélancolique et douce - "je sais" dit-elle - "que tu n'as pas le temps. Tu n'as jamais eu le temps, mon fils - c'est par ton impatience que tu es devenu si grand. Veille à ce que cette impatience ne fasse pas ton malheur"*²⁴. La mère est celle qui détient sur son fils un savoir apte à déterminer sa conduite : elle sait ce dont il a besoin et se fait complice de la destruction du lien qui les unissait, même si c'est au prix de sa propre félicité : la mère est montrée dans sa mélancolie, mais aussi dans sa volonté indéfectible de faire le sacrifice d'elle-même. Elle a compris et favorisé "l'impatience" de son fils, elle sait que l'impatience est le moteur de sa grandeur même si elle porte le coup de grâce à la symbiose idyllique. La mère est présente mais n'obstrue pas la vie qui s'ouvre, elle est recueillie devant son fils mais saisit tout mouvement venant de lui qui cherche à rompre le recueillement. Elle s'efface lorsqu'elle perçoit qu'il n'est plus temps pour elle d'agir pour son fils, elle se retire dans l'ombre comme dans cette pièce emblématique où Roth nous la présente. La mère de Napoléon avoue son impuissance à aider son fils, à le conseiller, à jouer encore un rôle dans son existence ; *"je ne peux que prier pour toi"*, lui dit-elle, réitérant par là sa déclaration d'un amour indestructible , mais reconnaissant son incapacité à intervenir dans ses décisions, ou peut-être sa volonté de ne pas le faire : *"car c'est toi qui as la puissance ...car c'est toi qui as l'intelligence !"*²⁵. Sa

²⁴ Op.cit. p. 713. *"Ich weiß" - sagte sie, und ihr Kopf zitterte ein wenig, und ihre Stimme war wehmütig und leise - "ich weiß" - sagte sie - "daß du keine Zeit hast. Du hast niemals Zeit gehabt, mein Sohn. Aus Ungeduld bist du so groß geworden. Gib acht, daß dich die Ungeduld nicht zugrunde richtet."*

²⁵ Ibid. p.71714. *"Denn du bist ja selbst der Mächtige... denn du bist ja selbst so klug ! Ich kann nur für dich beten."*

confiance en lui est sans limites, sa parole le sanctifie, pour elle, pour lui. Napoléon peut regarder loin devant lui, sans que sa mère fasse obstacle à sa vision de son destin : *"Il releva la tête. Son regard passa devant la mère, fixant droit devant lui un but qu'il était seul à voir...son retour triomphal"*²⁶. Si cette mère idéale ne s'interpose jamais entre son fils et le monde qui l'attire au loin, elle n'en reste pas moins l'incarnation présente de la fusion passée, le pays d'origine, rappel inaltérable et évocation toujours possible de l'enveloppement initial. Napoléon refait l'expérience de cette chaleur lors de l'embrassement final : *"Elle entoura sa nuque de son bras gauche, il sentit sur son cou à travers la soie noire de sa manche la chaleur douce et maternelle de son bras généreux. A cet instant, il eut mal. C'est ainsi que j'aimerais pouvoir embrasser mon fils - pensa-t-il - et : elle est heureuse, ma mère : -elle peut embrasser son fils ! -"*²⁷

La douleur ressentie par Napoléon lorsque sa mère l'enserme dans son bras, l'enclosant à nouveau dans le cercle étroit mais inattaquable de sa protection, est due, serait-on tenté de croire, à la nostalgie d'un état de bonheur parfait liée au souvenir de sa destruction volontaire, "impatiente". Or, Roth fait accomplir à Napoléon, dans son texte, un détournement de l'origine de la douleur : il souffrirait en cet instant parce qu'il pense à son fils qui est loin et à qui il ne peut prodiguer l'affection qu'il souhaiterait. La cause de la souffrance est ainsi déplacée ; le déplacement revient à une

²⁶ Ibid. "Er hob den Kopf. Er blickte geradeaus an der Mutter vorbei, auf ein Ziel, das er allein sehen mochte... auf eine siegreiche Heimkehr."

²⁷ p.714. "Sie umschlang seinen Nacken mit dem linken Arm. Er spürte am Halse, durch die schwarze Seide ihres Ärmels, die weiche, mütterliche Wärme ihres vollen Armes. In diesem Augenblick wurde ihm weh zumut. So möchte ich meinen Sohn umarmen können - dachte er - und : glücklich ist sie, meine Mutter : - Sie darf ihren Sohn umarmen ! -"

négligence de l'état fusionnel avec la mère, à une sorte de refus du passé qui est un mécanisme de défense, un réflexe d'auto-conservation : "je ne souffre pas de mon passé et de mon enfance trop heureuse", se dit Napoléon, "mais des revers du présent, des difficultés engendrées par mes choix d'adulte ; je ne suis plus un fils, mais un père, et si je souffre, c'est en tant que père et non en tant que fils". Ce refus de souffrir pour sa mère est l'expression d'une résistance à la tentation de faire retour au bonheur de l'enfance, d'une résistance à l'emprise du bras maternel qui ne peut sans doute, dans sa tendresse, masquer son désir lointain de recoller le fils à la mère. Mais Napoléon est un homme de l'avenir, tendu vers le monde à explorer et à conquérir, jamais il ne se laissera rattraper par son passé. Sa mère passe ses jours dans un lieu sombre qui est comme une préfiguration de sa sépulture, elle est morte pour son fils et elle-même se veut telle pour lui. Les larmes que Roth lui fait verser au départ de Napoléon ne sont pas celles d'une femme éplorée, déchirée par la séparation d'avec son fils, cherchant à le retenir ou à lui rendre douloureux les adieux. "Je pleure de fierté" dit-elle, et ni sa voix ni sa bouche ne sont déformées par les larmes ; elle laisse partir son enfant : "Va, mon enfant ! - Dieu te bénisse, mon enfant, Dieu te bénisse, mon Empereur ! " , lui dit-elle. Elle a peur pour lui mais rien ne peut empêcher qu'elle souhaite et permette sa liberté. Sa fierté vient de ce qu'il a su grandir et s'émanciper, s'extraire de la fusion, partir, et, d'enfant, devenir empereur, comme elle l'exprime dans ses dernières paroles.

Napoléon a tôt fait d'oublier son passage chez sa mère. A deux reprises dans le chapitre qui suit, Roth souligne cette prise de distance rapide par rapport à la mère, cet ensevelissement automatique et comme devenu naturel des minutes commémoratives de l'attachement maternel. Inspectant les troupes de la garnison parisienne, Napoléon a l'impression qu'un laps de temps important s'est déjà écoulé depuis sa visite à sa mère,

et au soir du même jour, ce n'est pas de sa mère qu'il se souvient, mais de la jeune servante Angelina Pietri découverte bien auparavant dans le parc du château de l'Elysée.

Ainsi se termine le portrait, par Roth, d'une "mère suffisamment bonne" : mère aimante, stimulante, adoratrice, sans doute, dans l'enfance, et assez avisée pour avoir su consentir à la séparation, à l'envol vers l'indépendance de son enfant, pour avoir su permettre que d'autres femmes viennent remplir sa vie. Roth crée donc ici la figure de la mère qu'il n'a pas eue et qu'il aurait souhaité avoir ; il écrit son roman familial comme le fait l'enfant pré-œdipien insatisfait de ses origines réelles.²⁸ Ce faisant il se coule dans la peau de son personnage-héros dont il investit ici, dans l'exemple de Napoléon, la position de toute-puissance. L'omnipotence est là, dans l'identification à l'Empereur, dans la création d'une mère idéale.²⁹ Roth accomplit en écrivant son désir de refonte du personnage maternel tel qu'il l'exprimait dans une boutade à son cousin Michael Grübel : "il faudrait pouvoir éduquer les mères".³⁰ C'est la visée

²⁸ Voir 2ème partie, ch.2.1. Le roman familial des névrosés.

²⁹ Dans l'exemple choisi, la toute-puissance du créateur s'illustre aussi dans la prise de possession et le traitement du sujet historique. L'histoire est visitée par Roth jusque dans ses recoins ignorés (qui a étudié les relations de Napoléon à sa mère ?) ; elle est alors "romancée" et c'est dans ce geste-là que le romancier affirme sa puissance : il revoit et corrige la réalité, invente ce qui lui fait défaut, ajoute et retire à sa guise. On sait que Roth s'est haï d'avoir fait ainsi subir à l'histoire un remaniement despotique. Il faudrait analyser cette haine de soi qui naît dans l'affirmation de puissance à travers l'écriture, cette insupportable présomption à oser vouloir égaler ainsi, dans l'acte de création, un potentat qu'on aurait peut-être voulu intouchable. L'omnipotence n'est dès lors peut-être plus celle qui caractérise la relation fusionnelle des débuts de l'existence avec la mère, mais celle qui résulte d'une identification héroïque avec le père. Or, se faire l'égal de Dieu ne peut laisser indemne. La haine de soi qui en résulte, produite par le surmoi, peut venir d'une volonté de rétractation pour se faire oublier à soi-même sa propre témérité. En se haïssant, on se refait tout petit, on tente de se faire pardonner l'intolérable faux-pas. Roth n'échappe pas à cette rancœur contre lui-même qui le saisit régulièrement après ses actes créateurs.

³⁰ Cité par Bronsen p. 68 : "Die Mütter muß man erziehen können".

essentielle du roman familial : corriger la famille réelle, la remodeler selon son désir. On se souvient de Paul Bernheim distillant à son entourage dans les cercles étudiants d'Oxford la légende d'une "lady", femme élégante issue d'une noble lignée et dont il faisait sa mère.³¹ Roth ne cessera pas dans ses déclarations concernant sa mère de la transformer, tâtonnant toujours à la recherche des contours idéaux de la figure désirée. Que sa mère n'ait pas été telle qu'il aurait aimé qu'elle fût, est un fait certain. Mais cette insatisfaction est commune à nombre de fils et constitue une des conditions qui peuvent conduire à la création puisqu'elle est déjà décisive dans la construction du roman familial. Cependant la mère est présente à d'autres titres dans le processus créateur ; c'est ce que nous allons étudier maintenant à travers les rapports que, chez Roth, le Moi idéal a entretenus avec l'écriture.

1.2. La participation du Moi idéal au travail créateur.

1.2.a. Sollicitude maternelle et création littéraire.

On l'a vu dans l'étude de la lettre à G.Kiepenheuer, Roth a souffert du huis-clos étouffant dans lequel sa mère le tenait prisonnier, mais, d'après certaines de ses allégations, on pourrait croire qu'il a pourtant su que dans le cocon très protégé que celle-ci avait construit autour de lui, se trouvait le lieu d'épanouissement de son narcissisme : même s'il s'est ultérieurement défié de l'amour trop grand et mal adapté qui lui coupait les ailes, il se souvient de lui cependant comme d'un incomparable révélateur et créateur de puissance. Maria Roth révérait son fils et, à sa manière, elle lui a insufflé la croyance narcissique en lui-même dont elle-

³¹ Voir 1ère partie, ch.3.

même était pénétrée à son égard. Il semble que cette femme ait entretenu en son fils l'illusion de l'omnipotence qui caractérise la relation duelle dans les premiers mois de la vie de l'enfant. C'est elle, dans l'amour exclusif et inconditionnel qu'elle lui portait, qui l'a paré de toutes les qualités héroïques auxquelles Roth a eu tant de mal à renoncer lorsqu'il s'est trouvé confronté à la réalité du monde extérieur. Bronsen montre comment, durant ses années de lycée, Roth était convaincu de sa supériorité dans de nombreux domaines. Il voulait déjà devenir écrivain ; ses lettres à des membres de sa famille témoignent de la haute estime dans laquelle il se tenait lui-même en tant que poète³². Roth écrivait aussi des contes qui reflétaient sa vision féérique de l'existence et la confiance candide avec laquelle il envisageait l'avenir. Roth apparaît à ce moment-là comme transporté par la foi en l'omnipotence qui lui est conférée par sa fusion avec le Moi-idéal maternel. Nul doute que, dès lors, il ait éprouvé à l'âge adulte une douloureuse nostalgie de cette époque. Par cet amour disproportionné et cette vénération sans limites qu'elle vouait à son fils, Maria Roth a peut-être créé les conditions nécessaires à la naissance d'un écrivain. D'abord parce que, chez Roth, a perduré et ne s'est sans doute jamais effacé cet *"état du Moi qui croit que lui a été accordée une perfection"*³³. Il y a eu chez Roth certainement une difficulté à s'éloigner du moi-idéal maternel pour s'approcher d'un idéal du moi, une difficulté à rompre l'union bienheureuse avec la mère pour partir seul à la découverte du monde.

³² Bronsen cite (p.91) les lettres de Roth à son oncle Willy Grübel auxquelles étaient toujours joints des poèmes. L'un d'eux est suivi de la propre appréciation de Roth : "N'est-ce pas que c'est un beau poème ? Je le sens, j'ai du talent. J'espère que je pourrai bientôt t'envoyer mon premier recueil imprimé."

³³ Nicole Berry, pour définir le Moi- idéal. S I.p.128.

Dans un article intitulé "*Complexe de Jocaste, maternage et génie*"³⁴, Matthew Besdine étudie l'importance des stimulations précoces prodiguées par les mères à un de leurs garçons. Il constate que les mères qui pratiquent un maternage poussé (comme ce fut le cas pour Maria Roth) sont souvent celles qui sont insatisfaites dans leur vie sentimentale (Maria Roth fut abandonnée par son époux avant la naissance de son fils) et qui de ce fait éprouvent pour leur fils un désir incestueux - comme Jocaste, la mère d'Edipe, dont on peut supposer qu'elle avait reconnu son fils dans celui qui s'unit à elle. M.Besdine envisage que les créateurs seraient fils de mères ayant été travaillées par un puissant "complexe de Jocaste". Les conséquences de cette psychodynamique maternelle sont d'après M.Besdine un renforcement et un prolongement de la symbiose naturelle de la mère et de l'enfant, qui constituent à la fois une condition de la création mais aussi une difficulté car la symbiose ne peut être maintenue éternellement.³⁵

L'attitude quasi incestueuse de la mère de Roth est attestée par des témoins de l'époque. Bronsen rapporte à partir d'une interview de Moses Wasser³⁶ que Maria Roth évitait soigneusement de parler de son époux et qu'elle était comme jalouse de lui ; elle semblait chercher à détruire son image, le souvenir qui aurait pu subsister de lui, son existence même. En redoublant de soins pour son fils, elle croyait pouvoir parer à tous ses

³⁴ 1968. Traduction française in : D.Anzieu et al, *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod 1974. p.168 à 208.

³⁵ Il est intéressant à cette occasion de signaler que M.Besdine rend le maternage jocastien partiellement responsable des difficultés rencontrées plus tard par le fils dans sa vie amoureuse. Il est frappant de voir que Roth correspond parfaitement au profil décrit par M.Besdine dans son comportement avec les femmes qu'il a tenté d'aimer. Cf. art. cit. p. 192.

³⁶ qui vécut dans une partie sous-louée de l'appartement occupé par Roth et sa mère durant les années de lycée. Cf. Bro 67.

besoins, matériels comme spirituels, et empêcher par exemple que puisse naître en lui la demande ou seulement l'idée d'un père. Voulant être "la seule" pour son fils, elle anéantissait le nom et la personne même du père.

Dans ces conditions, on peut comprendre que la rupture avec la symbiose maternelle n'ait pu se faire qu'au prix d'une extrême difficulté. Cette difficulté a été le fait de la mère dans la mesure où, comme dirait Winnicott, elle n'a pas été "*suffisamment bonne*", c'est-à-dire qu'elle n'a pas su ou voulu donner à son enfant la marge de liberté nécessaire pour qu'il ait le désir de se séparer d'elle, elle n'a pas su faire comprendre à son enfant qu'elle consentait à ses tentatives d'indépendance, qu'elle les approuvait même ; au contraire, elle lui a fait sentir la douleur qu'elle ressentait à sa prise de liberté, le risque même de destruction qu'il lui faisait encourir s'il cherchait à désertir son amour ; ainsi a-t-elle fait naître en son fils aimant le sentiment d'une faute s'il réalisait son désir d'émancipation. Ainsi a-t-elle empêché qu'il la quitte en toute quiétude, et qu'il puisse ultérieurement l'idéaliser et l'introjecter comme image aimante et bienveillante. C'est cette image-là qui fonde chez l'enfant devenu homme la confiance en la vie et la volonté de voir le monde.

Chez Roth, l'image de la mère n'a pas été de cette nature-là. Car la difficulté de la séparation a été encore favorisée par l'absence du principe paternel, principe d'extériorité et d'exploration. C'est lui qui arrache l'enfant à l'enveloppement trop exclusivement maternel. C'est l'harmonie entre les désirs d'une "*mère suffisamment bonne*" et les actes d'un père présent et dispensateur d'identifications qui instaure chez l'enfant "*l'idée d'une perfection à accomplir, l'idée de perfection vers laquelle tend le moi*"³⁷. Chez Roth donc, la situation peut se résumer de la façon

³⁷ Nicole Berry, exposant la conception de Ch.Hanley dans *Ego ideal and ideal ego*. Int.J. of Psycho-analysis, 65, 1984, 3. Cf. SI. p.128.

suivante : la volonté de maintenir l'état fusionnel d'omnipotence est à la fois présente chez la mère et chez l'enfant ; chez la mère parce qu'elle n'a pas eu la force suffisante pour permettre à son fils d'amorcer son envol. Chez l'enfant Roth, parce que son désir de partir a toujours été naturellement contrebalancé par le désir contraire de préserver la fusion et le bonheur parfait qu'il a alors connu. N'ayant pas été aidé par une présence paternelle forte, déterminée et estimée par la mère, Roth n'a pas pu se défaire efficacement des représentations du Moi-idéal. Et peut-être peut-on penser que chaque entreprise de création littéraire équivaut à une réinstauration de cet état de l'être dominé par le moi-idéal maternel.

En même temps, cette "*perfection à atteindre*" (N. Berry) que représente l'œuvre à écrire n'indique-t-elle pas la voie à suivre pour la conquête d'un Idéal du moi ? En créant, Roth réaliserait donc deux conditions qui ont fait défaut dans son développement psychique personnel : il revivrait la relation duelle avec la mère tout en mettant en scène son éloignement et en faisant de l'écriture le principe extérieur masculin qui permet la dissociation, la conquête de la liberté ; l'écriture vaudrait comme travail de deuil de la mère et comme identification héroïque* à des personnages fictifs ou réels, mais romancés (les personnages "forts" de l'œuvre de Roth, l'Empereur François-Joseph par exemple), puis enfanterait un nouveau Moi : un Moi-écrivain, "père de ses œuvres", géniteur de lui-même. Car le fantasme d'auto-engendrement, présent chez tout créateur, peut correspondre au désir de réaliser soi-même ce dont on a tant manqué et assurer ainsi une compensation à des privations anciennes graves.

1.2.b. Moi-idéal et création : reconstitution de l'état fusionnel dans l'écriture.

Revenons à nos hypothèses et tentons de les justifier. En quoi la création littéraire s'accompagne-t-elle de la reviviscence de l'état fusionnel ? Il faut rappeler ici la fonction de la constitution d'un roman original chez Roth : l'acte de création littéraire équivaut à un acte de remise au clair de son passé ; celui-ci est repensé, c'est-à-dire remémoré avec toutes les modifications que fait intervenir le processus de remémoration : effet d'après-coup, action des souvenirs-écrans³⁸. Puis il est refondu, réécrit au travers de sa réincarnation dans des personnages fictifs ; cette réécriture de sa vie s'accompagne pour Roth d'une perception plus fine de ses défaillances intérieures et des privations essentielles qui ont marqué son enfance ; mais elle permet aussi de revivre ce qui a été mal ou incomplètement vécu. L'écriture possède une fonction transférentielle : le revécu des troubles opère leur révision et leur correction, il peut avoir une fonction thérapeutique. Ce que nous voulons suggérer ici, c'est que l'écriture de son roman original par Roth lui est dictée par son Moi-idéal, qu'il se replace, par l'acte créateur, dans une situation d'omnipotence et de confiance en lui-même comparable au climat qu'a entretenu sa mère autour de lui dans les années où il ne formait pas encore un être dissocié d'elle.

D. Anzieu a montré, d'une façon générale, quel est le mode d'action du Moi-idéal dans le travail de la création, et en particulier dans le cas de

³⁸ On a vu dans les développements précédents consacrés au roman du mal-être le sens que pouvait avoir la "représentation après-coup" d'un événement vécu. (ch.4.1.) Elle peut avoir une action équivalente à celle des "souvenirs-écrans" qui viennent masquer le contenu réel de l'événement remémoré. Ces souvenirs-écrans naissent de l'action commune du refoulement et de la défense. L'analyse cherche à trouver l'événement auquel ils se rapportent et à comprendre les raisons de la formation de "l'écran".

créateurs ayant dû faire face dans leur enfance aux soins surstimulants d'une mère.³⁹ Il constate d'abord que se produit chez ces derniers un clivage des pulsions : *"Les avantages libidinaux, il les préserve et les conserve (la symbiose, la toute-puissance narcissique, la sensorialité aiguë, mises au service du Moi-idéal) ; quant à la haine, provoquée par la souffrance et le débordement catastrophique dus à l'excès d'excitation), elle se trouve prise en charge par le Surmoi et retournée contre le Moi."*⁴⁰

Mais de quelle façon intervient le Moi-idéal dans le processus créateur ?

C'est d'abord parce qu'il se place sous la juridiction de son Moi-idéal que le créateur apparaît comme un conquérant : la conquête de l'objet s'accompagne d'une conquête de soi à travers la fondation d'un espace transitionnel*(Winnicott) et grâce à tout un travail d'unification, de totalisation, de récapitulation, correspondant aux aspirations de l'idéal et qui se trouve réalisé dans l'œuvre.⁴¹ Ensuite, écrit D.Anzieu, *"le Moi, en fonctionnant sous la juridiction du Moi-idéal, rend possible au créateur d'une part la transgression mentale des préjugés, des tabous, des héritages, ce qui est nécessaire pour effectuer une découverte originale, et d'autre part le disculpe de ces transgressions, ce qui est nécessaire pour amener l'œuvre à son terme. Le Moi-idéal prône au Moi les*

³⁹ In *Corps* p.64 : "Particularités de la topique psychique du créateur."

⁴⁰ D.Anzieu estime en effet que dans le travail créateur se manifeste un conflit entre le Moi-idéal et le Surmoi. Ce dernier aurait une fonction destructrice et viserait à anéantir les ambitions du Moi-idéal et à provoquer l'échec des aspirations à la création littéraire. Op.cit. p.65.

⁴¹ Anzieu cite par exemple le fonctionnement du principe de réalité et du principe de plaisir comme une des réalisations de l'œuvre créatrice obéissant aux principes du Moi-idéal. Op.cit.p.64.

triumphes à obtenir sur les frustrations, les traumatismes, les séparations, les objets d'amour perdus. C'est lui qui fait de l'œuvre une revanche sur l'enfance, la famille, la société, la Nature, la condition humaine."⁴²

Une telle conception du fonctionnement du Moi-idéal dans le travail créateur rejoint les objectifs de la constitution du roman original dans l'œuvre. C'est de cette composante du Moi, directement affiliée à l'idéal de la mère pour son fils et développée à partir de la (sur)stimulation maternelle, que D.Anzieu fait dériver tous les grands moteurs créateurs que nous avons trouvés à l'œuvre dans la construction du roman original. "Les triomphes à obtenir sur les frustrations, les traumatismes, ..." etc. dont parle Anzieu, sont bien réalisés par la ré-écriture de ces troubles, par leur restitution dans le roman original, avec toutes les formes qu'elle peut prendre.⁴³ Et la "revanche sur l'enfance, la famille...", opérée pour Anzieu par l'action du Moi-idéal dans le travail créateur, correspond bien aux visées de ce que nous avons envisagé sous le titre de "roman familial".

Cette active participation du Moi-idéal au travail créateur est aussi soulignée par M.C.Shapira dans une étude sur "l'impression d'art"⁴⁴, cet instant de sidération où le créateur est saisi par la révélation d'un bonheur total et qui sera à l'origine de la démarche créatrice. La sidération du narrateur (celle de Proust, par exemple, devant le chemin aux aubépines dans *Du côté de chez Swann*) est en général dominée par la sensation

⁴² Ibid.

⁴³ en particulier dans la création d'un double littéraire, comme on l'a vu dans l'exemple de Tunda, mais aussi dans la "ré-écriture correctrice" de chapitres de l'existence mal vécus ou dans lesquels, intuitivement, Roth perçoit l'origine de son dysfonctionnement.

⁴⁴ "A L'origine de la création : sidération et réminiscence" par Marie-Claude Shapira in : *Corps Création*, op.cit. p.53 à 61.

d'une réminiscence, "l'écho d'un bonheur passé" (M.C.Shapira) et simultanément s'opère une déconnection d'avec le monde ambiant ; seule subsiste la focalisation sur le point précis qui a provoqué le trouble, mais en dehors de celui-ci, "l'espace est vide, le temps suspendu, le corps oublié" (Id.). C'est un mouvement de régression qui se produit, un "retour à l'indifférenciation originelle", "la redécouverte d'un état fusionnel" (Id.). L'auteur de l'article fait remarquer que "l'impression d'art" est souvent associée à l'évocation d'un lieu fermé, ville, chambre ou pays, qui peuvent être considérées comme autant d'images du corps maternel. Ce stade de régression fantasmatique dont parle aussi D.Anzieu lorsqu'il considère "le saisissement créateur" comme la première des cinq phases du travail créateur⁴⁵, semble être nécessaire pour que se produise ultérieurement la phase créatrice. On peut se demander quel est le rapport exact de l'œuvre, si elle voit le jour, à l'impression fulgurante qui est à son origine. C'est dans l'extrême complexité de ce rapport que se situe le secret de la création. Si ce dernier est difficile à percer, il n'en reste pas moins presque indéniable qu'aux sources du processus créateur est présente la pulsion obscure de renouer avec un état de bonheur fusionnel, de le revivre, de s'en laisser re-pénétrer, comme si c'était à partir de l'expérience revécue du "tiède et silencieux ensoleillement du sein maternel" (M.C.Shapira) que pouvait se dessiner le mouvement créateur et ce qu'il comporte de tentative de conquête de soi.

Chez Roth, on ne trouve pas exactement la transcription d'une telle "impression d'art" au sens d'un instant, décrit comme tel par le narrateur, de sidération, d'enchantement subit mêlé de réminiscence qui fait naître une sensation de bonheur ancien et indicible. Cependant, à un moment ou un autre de la plupart des romans de Roth, apparaît l'évocation d'une

⁴⁵ Op.cit. p.95-96.

"impression" similaire qui semble jouer un rôle décisif dans le décollage créateur et constituer le fondement de son inspiration. C'est la Galicie natale et son réseau d'odeurs, de bruits et d'images qui habitent Roth au plus profond de lui-même et qui participent intensivement à l'élaboration de sa création. La mise en écriture de la terre-mère vise à la réappropriation d'un Moi archaïque et fait beaucoup penser à la tentative de se reconstruire un Moi à partir de la réinvocation de souvenirs sensoriels : ce Moi réinventé correspond à ce que D.Anzieu nomme le "Moi-peau" et constitue comme la phase initiale d'une reconquête d'identité. Ecrire le pays natal, c'est rétablir le lien avec le principe maternel, c'est retrouver l'enveloppe charnelle, la peau de la mère à partir de laquelle, à l'origine, le monde extérieur a été appréhendé et perçu. La façon dont Roth met en scène le pays natal dans son œuvre a toutes les caractéristiques d'une entreprise de reformation d'un Moi-peau. C'est ce que nous allons tenter de montrer maintenant.

1.2.c. L'évocation de la terre-mère comme tentative de reformation d'un Moi-peau.*

La notion de Moi-peau a été développée, comme on l'a déjà vu⁴⁶, par Didier Anzieu dans son essai intitulé *Le Moi-Peau*⁴⁷. La constitution de cette forme du Moi correspond à une première étape dans le processus de séparation qui doit nécessairement s'amorcer entre la mère et l'enfant afin que ce dernier puisse fonder son sentiment d'exister, acquérir son autonomie, accéder à un Idéal du Moi. Pour Didier Anzieu, l'enfant

⁴⁶ p.304.

⁴⁷ Didier Anzieu : *Le Moi-Peau*, Dunod 1985.

commence à percevoir son existence comme séparée de celle de sa mère à partir de l'instant où il fait l'expérience de la surface de son corps dissocié de celui de sa mère, où il reconnaît sa peau non plus comme une "interface" entre lui et sa mère mais comme une enveloppe qui lui est propre, qui ne contient que lui-même, qui réagit à des sensations sur le modèle de la peau maternelle mais désormais indépendamment de celle-ci. La peau est alors envisagée comme surface de contact aussi bien que comme surface de séparation, et c'est cette même expérience de *"la frontière entre deux corps en symbiose"* (Anzieu, p.72) que le cinéaste réactive et symbolise dans la pellicule du film, l'architecte dans le terrain dont il dispose, le danseur sur la scène, le peintre sur sa toile et l'écrivain sur la page. Le Moi-peau sert à contenir une multitude de données sensorielles car il est aussi une surface d'inscription des excitations : c'est lui qui naît en priorité des stimulations maternelles corporelles et que contribue à forger l'ensemble des impressions sonores, visuelles, tactiles, gustatives, olfactives que l'enfant reçoit et enregistre sans toutefois encore les organiser. Le Moi-peau ainsi formé est déjà une *"barrière protectrice de l'autonomie interne et de l'identité personnelle"* (Anzieu, p.72), il constitue une étape fondamentale dans le processus d'individuation qui doit mener à la fondation du Moi véritable, total.

Il semble que Roth, dans cette retranscrite de son espace psychique à partir de ses origines telle qu'il l'effectue au cours de l'écriture de son œuvre, revit l'expérience de la constitution de son Moi-peau en faisant ressurgir l'image du pays natal sous forme d'une succession d'impressions sensorielles récurrentes ; les multiples études qui ont été consacrées à la présence de la Galicie dans l'œuvre de Roth le montrent suffisamment : ce sont toujours les mêmes odeurs, les mêmes visions, les mêmes sensations éprouvées sous l'action du changement des saisons qui animent une sorte

d'arrière-fond du roman, les coulisses de la scène romanesque d'où s'exhale le ferment propre à alimenter le moteur de la création.

Maria Klanska, dans un article intitulé *La terre natale de Galicie*⁴⁸ recense les divers motifs que Roth évoque inmanquablement lorsqu'il s'attache à peindre la Galicie ou les régions voisines au-delà des frontières russe ou polonaise, la Wolhynie ou la Podolie⁴⁹. La plaine s'étendant à l'infini, les champs de blé dorés sous le brûlant soleil d'été, les marais encerclant la ville, l'hiver et ses duretés constituent comme une armature fixe, la "peau" du pays natal, la coquille protectrice où nidifie la narration et au sein de laquelle vont s'assembler les nouvelles composantes du Moi. A ces images s'ajoutent des sons invariants : le grisolement des alouettes, la stridulation des grillons, les coassements des grenouilles dans les marais, auxquels se mêlent des senteurs caractéristiques : les pommes de terres rôties, les pommes, les châtaignes, la fumée des feux allumés l'automne sur les champs d'herbe morte, et l'odeur du plat familial, la "Kascha", emblème de la maison natale dont le pays natal est sans aucun doute la métonymie.

L'exemple de Tarabas de retour au pays après de funestes années d'exil en Amérique est révélateur de la fonction remplie par la terre natale. A New-York, Tarabas n'a pas cessé d'éprouver le mal du pays. Il y a fait la connaissance d'une fille venue de Nijni-Novgorod et qu'il se met à aimer "*comme son pays perdu*"⁵⁰. Au sens propre du terme, elle incarne

⁴⁸ Maria Klanska : *Die Galizische Heimat*. In *Joseph Roth : Interpretation. Rezeption. Kritik*. Michael Kessler. Fritz Hackert. (Hrsg). Tübingen : 1990. p.143 à 156.

⁴⁹ La Wolhynie fait partie à l'époque de la Russie, la Podolie est polonaise, sauf dans sa partie occidentale qui appartient à l'Autriche.

⁵⁰ *Tarabas. Werke* 5. p.479.

"Tarabas liebte sie wie seine verlorene Heimat." p.482.

le pays natal, car elle en ressuscite la chair à travers sa propre présence charnelle et Tarabas ressent pour elle le même attachement sensuel que celui qui le rive à sa terre-mère : "[...] il avait le droit de l'aimer, de la goûter et de la sentir. Elle lui rappelait les champs paternels, le ciel de son pays, le parfum doux des pommes de terre rôtissant à l'automne sur les terres labourées du pays natal. Certes, Katharina venait d'une autre région. Mais il comprenait sa langue. Elle saisissait ses humeurs et se soumettait à elles. Elle adoucissait et aggravait en même temps son mal du pays. Elle chantait les chansons qu'il avait apprises lui aussi dans son pays et elle connaissait des individus fait de la même étoffe que ceux qu'il connaissait lui-même."⁵¹. La possession de Katharina est vitale pour Tarabas car elle lui permet de préserver une identité tout entière fondée sur son enfance galicienne. Cette identité est constituée par l'espace, le paysage, les odeurs, la langue, le folklore et la qualité des habitants. On pourrait dire qu'elle lui restitue ou lui permet de conserver un Moi-peau qui assure une barrière protectrice contre l'hostilité émanant de "la ville de pierre" qu'est New York. Affronté à l'environnement froid et minéral de la ville géante, Tarabas retrouve en Katharina la présence chaude d'un principe maternel. La violence primaire avec laquelle il tient à elle est l'expression de sa volonté acharnée de s'accrocher à ce moi originaire à partir duquel son identité pourra se constituer. A New-York, Tarabas est à tout instant menacé de désintégration. Sa jalousie, sa sauvagerie⁵² à

⁵¹ Ibid.p.482 : "...er durfte sie lieben, schmecken und riechen. Sie erinnerte ihn an die väterlichen Felder, an den heimischen Himmel, an den süßen Duft bratender Kartoffeln auf den herbstlichen Äckern der Heimat. Zwar stammte Katharina nicht aus seiner Gegend. Aber er verstand ihre Sprache. Sie begriff seine Launen und fügte sich ihnen. Sie milderte und verstärkte zugleich sein Heimweh. Sie sang die Lieder, die er auch in seiner Heimat gelernt hatte, und sie kannte Menschen genau von der Art, wie auch er sie kannte."

⁵² Ibid. "Er war eifersüchtig, wild und zärtlich, bereit, zu prügeln und zu küssen." Tarabas ne peut s'empêcher de suivre Katharina sur les lieux même de son travail ; il

l'égard de Katharina s'expliquent par l'impossibilité dans laquelle il se trouve de se passer d'elle un seul instant sous peine de se laisser dépouiller de tout sentiment d'identité. L'urgence du lien qui le noue à elle permet de comprendre la brutalité désespérée de son acte final : ne trouvant pas Katharina au café où elle travaille, Tarabas entreprend de l'attendre en consommant force alcools, *"et comme par tempérament il n'était pas un grand buveur, il perdit bientôt la notion et l'assurance des choses de ce monde ainsi que des circonstances dans lesquelles il se trouvait et il se mit à faire du bruit de façon tout à fait superflue"*⁵³. Tarabas trahit le silence intérieur qui s'empare de lui sous l'effet de la disparition de Katharina en envahissant l'espace extérieur des manifestations sonores d'une présence dont il se sent lentement dépossédé. Le mensonge de Katharina, qui ne l'avait pas prévenu de son absence au bar ce jour-là, est pour Tarabas le signal de l'effondrement du monde et de lui-même : Tarabas perd son identité en cet instant, Roth l'écrit exactement en ces termes, il n'existe plus parce que Katharina a failli à son devoir : elle n'a plus assuré son rôle de maintien de Tarabas dans les limites d'un Moi tout entier conditionné par la reviviscence du pays natal ; abandonné à l'inconnu, à un extérieur hostile dont il est incapable d'assumer dans ces circonstances la réalité, Tarabas se mue en une brute exclusivement animée d'instincts primaires : il assomme le tenancier du bar qui cherchait à protéger Katharina et le sommait de déguerpir, et voit s'accomplir à cet instant la prédiction de la gitane : il est devenu le meurtrier annoncé. Cette identité dont Tarabas se sent dès lors

lui faut être dans son environnement immédiat. En apparence, il la surveille, mais le besoin de la sentir proche ne provient-il pas d'une nécessité plus vitale ?

⁵³ Ibid. p.485 : "Und da er von Natur ein schwacher Trinker war, verlor er bald den sichern Sinn für die Dinge dieser Welt und für die Umstände, in denen er sich befand, und begann, in überflüssiger Weise Lärm zu schlagen."

le détenteur n'est plus la sienne, mais celle qui lui a été indirectement imposée (ou révélée ?) par la gitane, identité d'emprunt donc, qui prend valeur de coercition intérieure, anéantissant par là-même l'espoir de réaliser avant longtemps les potentialités de son "vrai" Moi. Ce que veut peut-être montrer Roth une fois encore à travers l'exemple de Tarabas, c'est qu'il est des moments dans l'existence des êtres où un état de vacuité identitaire ouvre la voie à l'empire d'un faux-self ; car l'identité de meurtrier dont Tarabas est investi par la parole mensongère de la gitane est entièrement fallacieuse ; Tarabas n'a pas tué le tenancier du bar comme il le croit. Mais il va pourtant assumer cette identité-là en s'engageant instantanément dans la guerre et devenant à part entière le meurtrier présagé. Comme l'écrit Roth au début du chapitre VI : *"La guerre devint son pays"*⁵⁴. Car la trahison de Katharina a coïncidé avec la destitution du pays natal en tant que dispensateur d'un Moi-peau. C'est désormais la guerre qui se substitue au pays natal et qui fournit à Tarabas son identité de suppléance. Son retour à la maison natale avant son départ pour le front est d'ailleurs entièrement placé sous le signe de la déchéance des valeurs ancestrales de la famille et des traditions qu'elle perpétue ; Tarabas est déçu : *"il s'étonna de ce que la maison, la cour, la terre, son père et sa mère aient été plus proches dans la lointaine ville de pierre, à New York, qu'ici"*⁵⁵. Il découvre en particulier une terre natale et une mère qui ne sont plus en mesure de fournir une assise à son identité comme elles l'avaient fait autrefois. Sa mère n'est plus ce qu'elle était ou ne correspond plus à l'image qu'il s'en était forgée durant son exil : *"A New York, il s'était vu une autre mère, une mère plus tendre, une mère*

⁵⁴ Ibid. p.501 : "Der Krieg wurde seine Heimat."

⁵⁵ .p.497 : "Er wunderte sich, daß Haus, Hof, Land, Vater und Mutter ihm näher gewesen waren im weiten, steinernen New York als hier."

désespérée, comme celle dont il avait besoin dans la vanité de son cœur d'enfant"⁵⁶. La mère fondée par le souvenir est une mère fusionnelle, le moi que ce souvenir génère est de la nature d'un Moi-peau comme celui que restitue la représentation du pays natal fantasmé dans l'éloignement.

Roth accomplit par l'écriture ce que Tarabas élabore par le souvenir et la rencontre du personnage de Katharina. La mise en scène du pays natal lui permet de se réapproprier le premier stade de la formation de son identité. Mère et terre natale se confondent dans la vision qu'a Roth de leur commune participation à la constitution de son Moi.

Ce dont l'œuvre doit se charger ensuite, c'est de remanier les phases suivantes de la réorganisation de l'appareil psychique. Si la mise en scène littéraire du pays natal permet de créer les fondations pour une reconstruction du sentiment d'identité, sa "mythologisation" vise aussi à une négation de la réalité et accompagne le projet de séparation réussie d'avec la terre-mère, d'avec la mère, d'avec les origines juives et d'avec l'enfance.

1.3. Modifications littéraires de la réalité du pays natal : paradigme du travail de séparation d'avec la mère.

D. Bronsen le souligne dans la biographie : Brody, la ville natale, est pour Roth une source intarissable d'inspiration⁵⁷, mais pas au sens où on l'entend habituellement. Pour mettre en évidence le singulier rapport que

⁵⁶ Ibid." In New York hatte er eine andere Mutter gesehen, eine zärtlichere, verzweifelte Mutter, wie sie sein eitles Kinderherz brauchte."

⁵⁷ Bro p.27 : "Aber das Nest an der Ostgrenze des Habsburger Reiches blieb für Roth eine nie versiegbare Quelle der Inspiration."

Roth entretient avec sa terre-mère, Bronsen cite une réflexion de Chagall dans laquelle celui-ci donne à comprendre sans détours quel fut l'impact de son pays natal sur son œuvre : *"Le fait que j'aie utilisé des vaches, des laitières, de la volaille et de l'architecture provinciale russe comme source de mon art s'explique de la façon suivante : elles font partie de l'environnement dans lequel j'ai grandi et, de toutes les expériences que j'ai connues, ce sont elles sans aucun doute qui ont laissé les impressions les plus profondes dans ma mémoire visuelle. Tout peintre est né quelque part. Il se peut qu'il soit exposé plus tard à l'influence d'autres atmosphères, mais une essence particulière, un arôme particulier, issus de son lieu de naissance, restent attachés à son œuvre"*⁵⁸. Pour Bronsen, le processus chez Roth est, dans ses grandes lignes, le même : l'œuvre est porteuse des marques indélébiles laissées par le pays natal sur l'écrivain, au sens d'images imprimées dans la mémoire pendant l'enfance, images si prégnantes, si "impressionnantes" qu'elles ne peuvent manquer de ressurgir éternellement dans toute tentative ultérieure d'expression de soi. Cependant, il nous semble fondamental de remarquer que, chez Roth, jamais le phénomène n'est décrit de cette façon, l'importance du pays natal n'est même jamais seulement reconnue, son rôle dans le processus créateur n'est jamais avoué. Brody et la Galicie sont pour Roth des sujets tabous qui ne sont pas abordés en tant que tels dans ses propos et qui n'ont droit de cité que dans l'œuvre littéraire, que là

⁵⁸ Cité par Bro 27. Extrait de Günter Busch, *"Der Maler Chagall und seine Kunst"*. In : *Universitas*, 18(1963), S.492-493.

"Die Tatsache, daß ich Kühe, Milchmädchen, Geflügel und russische Provinzarchitektur als Quellform meiner Kunst benutzt habe, erklärt sich daraus, daß sie Teil der Umgebung sind, aus der ich hervorgewachsen bin, und daß sie ohne Zweifel von allen mir bekannten Erfahrungen die tiefsten Eindrücke in meinem visuellen Gedächtnis hinterlassen haben. Jeder Maler ist irgendwo geboren. Mag er auch später dem Einfluß anderer Atmosphären ausgesetzt sein, ein gewisser Extrakt, ein gewisses "Aroma" seines Geburtsortes bleibt in seinem Werk haften."

où une mise en scène romanesque instaure une distance d'avec la simple réalité et procède à une "remise en place" des données existentielles réelles.

D'une manière générale, Roth refuse de nommer le nom exact de la ville où il est né. Il cite la plupart du temps Schwaby ou Schwabendorf, "*colonie allemande*" qu'il situe non pas en Galicie, mais en Wolhynie. Le mensonge n'est pas très conséquent car Schwaby est effectivement un endroit peu éloigné de Brody et la Wolhynie est un territoire contigu à la Galicie ; de plus, Roth a des raisons très précises de dissimuler la vérité lorsque, après 1920, il s'installe à Berlin. La ville n'est pas accueillante pour les Juifs de l'Est, la Galicie y a mauvaise réputation, et Roth cherche avant tout à échapper au mépris que les Berlinoises ne manqueraient pas d'éprouver à son égard s'il leur faisait part de ses origines réelles⁵⁹. Cependant, Roth persiste, après 1920, à ne jamais citer son lieu d'origine exact, même avec des familiers, même avec des non-Berlinois. Conformément à la technique déjà mentionnée⁶⁰, il trace des cercles concentriques autour de ce point névralgique de son passé et de sa psyché, comme pour en éloigner les curieux, ou bien pour les entraîner avec lui dans un processus de *mythification* de ce lieu qui serait seul à même de rendre compte de sa véritable identité. Ce qu'il faut essayer de comprendre, ce sont les raisons pour lesquelles Roth, systématiquement,

⁵⁹ Roth a beaucoup souffert à Berlin de ses origines. Il en a tiré des conclusions pleines d'amertume et d'auto-dérision qu'il confie en ces termes à sa compagne Irmgard Keun : "Plus le lieu d'origine du Juif est situé à l'Ouest, plus nombreux sont les Juifs qu'il regarde de haut. Le Juif de Francfort méprise le Juif de Berlin, le Juif de Berlin méprise le Juif de Vienne ; le Juif de Vienne méprise le Juif de Varsovie. Puis tout derrière viennent encore les Juifs de Galicie, que tous ils regardent de haut, et c'est de là que je suis, moi le dernier de tous les Juifs."
Cité par Bro 43.

⁶⁰ La technique de l'araignée. Cf. 1ère partie. Chapitre 1.

soustrait la terre-mère à la réalité, la clive pour ainsi dire en lui assignant un domaine réservé aussi bien en lui-même que dans ses propos et a fortiori dans son travail littéraire.

Ce qu'il fait subir en fait à son pays natal, c'est une mise en littérature, une "mythologisation" pour reprendre un terme de D. Bronsen déjà mentionné. Ainsi, dans la fameuse lettre à G. Kiepenheuer dont certains passages ont été commentés au début de ce chapitre, Roth se livre exactement à ce type d'exercice : *"Nulle part, dans aucun registre de paroisse ni dans aucun cadastre communal, le jour de ma naissance n'a été enregistré ni mon nom notifié. Je n'ai pas de pays natal, si je fais abstraction du fait que je suis chez moi en moi-même et que je me sens chez moi comme à la maison. Là où je vais mal, là est ma patrie. Je ne vais bien qu'à l'étranger. Si je me quitte, ne serait-ce qu'une fois, je me perds aussi. C'est pourquoi je veille scrupuleusement à rester toujours chez moi"*⁶¹. Les propos sont enchevêtrés, comme souvent chez Roth lorsque le sujet est sensible, et l'on y sent le désir de masquer une blessure en recourant aux désormais traditionnels mécanismes de défense : feindre la légèreté quand le poids à porter est lourd, revendiquer une solution de repli (sorte de solipsisme) assuré jusqu'à l'extrême au point de dénier tout besoin du pays natal, la patrie⁶² générant

⁶¹ *Briefe*. p.165. "Nirgends, in keinem Kirchenbuch und in keinem Gemeindegkataster wurde der Tag meiner Geburt eingetragen, mein Name vermerkt. Ich habe keine Heimat, wenn ich von der Tatsache absehe, daß ich in mir selbst zu Hause bin und mich bei mir heimisch fühle. Wo es mir schlecht geht, dort ist mein Vaterland. Gut geht es mir nur in der Fremde. Wenn ich mich nur einmal verlasse, verliere ich mich auch. Deshalb achte ich peinlich darauf, immer bei mir zu bleiben."

⁶² Il faudrait ici entrer dans les détails et se pencher sur l'emploi apparemment inconscient mais toujours très significatif que Roth fait alternativement de Heimat et de Vaterland. Heimat est le mot féminin qui renvoie généralement à un principe maternel chaleureux et sécuritaire ; la "Heimat" est un abri, un lieu de formation et de protection de l'identité. Au contraire, le "Vaterland" apparaît comme un principe paternel, suscitant des sentiments ambivalents, un lieu qui se définit avant tout par une absence et un manque et qui doit nécessairement provoquer un malaise. C'est

prétendument un mal-être que seul l'exil serait apte à apaiser ; enfin, simuler une parfaite solidité intérieure permettant une complète autonomie et la maîtrise de soi-même. Cependant, la fabulation est patente : Roth se dit dépourvu de tout document attestant sa naissance dans un lieu déterminé et cette absence de reconnaissance officielle est comme le verdict d'une non-appartenance territoriale beaucoup plus existentielle. Une telle invention -car c'en est une : Roth est né à Brody et sa naissance a été enregistrée là, même si Brody n'appartient plus à l'ancienne Autriche- a pour but de se créer une "*identité narrative*"⁶³ qui va permettre à la narration de substituer aux erreurs commises par l'œuvre de la réalité une histoire mieux construite.

L'objectif de Roth, dans cette "mythologisation", n'est pas seulement de se défendre contre la souffrance née de la disparition du pays natal. C'est aussi celui de se "recréer" à partir de ses dires, de reparcourir en l'écrivant l'itinéraire suivi depuis ses origines et de le modifier selon ses vœux, selon les exigences de son besoin d'identité et au gré des aléas de son destin. Une telle entreprise passe nécessairement par une négation de la réalité du pays natal qui accompagne le déni de l'attachement qu'il a pu susciter : il faut détruire symboliquement ce dont on cherche à se séparer, dit Winnicott parlant de la relation avec la mère. Ici, le processus est comparable, car la terre-mère, berceau de l'enfance, a sans doute été intériorisée sur le même mode que le principe maternel. Schématiquement, la représentation du pays natal chez Roth s'accomplit

d'ailleurs ce qu'il dit exactement ici : " Là où je vais mal, là est ma patrie. "

⁶³ Cette notion ainsi formulée est empruntée au philosophe Paul Ricœur qui la définit dans : *Temps et récit* III et la reprend dans *Soi-même comme un autre*. Editions du Seuil, 1990. 5ième étude : L'identité personnelle et l'identité narrative. p.137 à 167.

en quatre temps, et selon une gradation qui aboutit à l'utopie, laquelle correspond au stade réussi de la séparation au sens d'une sublimation.

Le premier temps coïncide avec la tentative de rédaction d'une autobiographie. Le projet d'écrire sur sa jeunesse et son lieu de naissance est déjà présent chez Roth en 1919 comme le montre le recueil de notes personnelles⁶⁴ en possession du biographe. Il accompagne Roth tout au long des années qui suivent et constitue un sérieux sujet de discussion avec les directeurs des éditions Kiepenheuer de 1929 à 1939 ; en août 1935, Roth écrit à Zweig sa décision d'entreprendre le "*grand roman des Fraises*" [...], le roman de son enfance" dont la rédaction devait s'étendre sur une année⁶⁵. Fin octobre, Roth fait part à Zweig du début imminent du travail à son roman autobiographique, mais le 4 mai 1936, il lui annonce le renoncement pur et simple à son projet, le matériau amassé pour *Erdbeeren* ayant été hâtivement investi dans un autre roman : *Das falsche Gewicht*⁶⁶ et ce en raison d'urgents besoins d'argent. Le motif réel de ce renoncement est certainement d'une toute autre nature. La question de savoir pourquoi Roth s'est arrêté après les quarante-deux pages dactylographiées qui sont le seul vestige subsistant du grand roman qu'il avait prévu, a déjà été examiné par D. Bronsen⁶⁷. D'après lui, Roth ne pouvait qu'être insatisfait de la qualité littéraire de son travail : le ton

⁶⁴ Cf. D. Bronsen : *Zum Erdbeeren-Fragment. Joseph Roths geplanter Roman über die galizische Heimat*. In : *Text + Kritik, Sonderband 1974 : Joseph Roth*. p.122-131. Les renseignements concernant ce projet d'autobiographie renvoient à cet article.

⁶⁵ *Briefe*. p.602. "Ich will den Roman, den großen von den *Erdbeeren*, beginnen, von dem ich Ihnen in Nizza erzählt habe - Sie erinnern sich vielleicht - in dem kleinen Bistro - der aber mindestens ein Jahr dauert, den Roman meiner Kindheit."

⁶⁶ *Briefe*. p.469 "Da werfe ich schnell alles hinein, was ich an Materie für den großangelegten Roman, *Die Erdbeeren*, hatte."

⁶⁷ Cf. art.cit. p.128-129.

rappelle trop l'immaturité des écrits de jeunesse, dit Bronsen ; l'ensemble est mal construit, les anecdotes sont énumérées, les transitions sont escamotées, les personnages sont ternes, leur caractérisation superficielle, le style est trop peu travaillé, Roth abuse du langage parlé ; l'intrigue qu'il a tenté de nouer autour du narrateur Naphtali Kroj n'a pas suffi à enflammer son imagination... Ces explications sont sans doute plausibles, mais Roth a dû se heurter à une impossibilité plus existentielle. "Erdbeeren" est un récit à la première personne, mais le "je" est d'entrée de jeu clairement identifié : *"Mon propre nom n'a aucune importance. Personne ne le connaît car je vis sous une fausse identité. Je m'appelle - soit dit en passant - Naphtali Kroj. Je suis une sorte d'imposteur. C'est ainsi que l'on nomme en Europe les gens qui se donnent pour autre chose que ce qu'ils sont"*⁶⁸.

Le flou est ainsi créé dès le départ autour de ce personnage, à tel point qu'il dissimule mal le véritable auteur du texte qui va suivre. Il laisse si clairement apparaître qu'il n'est pas celui qu'on croit que le lecteur n'a plus de doute sur la nature autobiographique des souvenirs qui vont s'égréner. Et, tout au long du texte, c'est cette sensation-là qui demeure et se confirme : la ville décrite est Brody, le pays la Galicie, ses habitants, les Juifs, Polonais et Ruthènes qui le peuplaient effectivement, Kroj est un possible Roth. La distance semble infime entre la réalité et son compte-rendu, et le narrateur est comme englué dans la vraisemblance de son propos. Il ne suffit pas de modifier légèrement l'aspect des personnages réels ni de mêler au récit des détails à caractère romanesque pour accéder

⁶⁸ "An meinem eigenen Namen ist nichts gelegen. Niemand kennt ihn, denn ich lebe unter einem falschen. Ich heiße - nebenbei gesagt - Naphtali Kroj. Ich bin eine Art Hochstapler. So nennt man in Europa die Menschen, die sich für etwas anderes ausgeben, als sie sind."
Erdbeeren. 1929. In : *Werke* 4. p.1008.

véritablement à la fiction⁶⁹. *Erdbeeren* apparaît comme une autobiographie romancée, mais la "mythologisation" que l'on a si souvent relevée dans les propos ou les écrits de Roth en est absente. Et c'est à notre avis pour cette raison-là que Roth a mis un terme à ce travail : c'est parce que le pays natal ne pouvait trouver de cette façon l'expression qui lui convenait qu'il fallait l'emporter vers un autre destin littéraire. Lorsque Roth se dit avoir été forcé de reporter le matériau autobiographique sur une œuvre proprement romanesque, il donne à comprendre, de manière tout à fait nette, la mission qu'il attribue à la création de fiction : elle seule permet un traitement valable de l'expérience vécue qui se trouve alors investie d'un enseignement existentiel, d'un rôle actif dans la constitution de l'identité de l'écrivain.

Quel effet est censé produire la véritable littérisation ? A quel objectif satisfait le roman *das falsche Gewicht*, pour lequel Roth a utilisé les mêmes ingrédients que pour *Erdbeeren* ? *Das falsche Gewicht* est, à part entière, une œuvre de fiction. Brody y apparaît sous le nom de Szwaby et se trouve être le **théâtre** d'événements multiples ; c'est en cela que consiste la différence : le Pays Natal devient théâtre, le lieu d'une **mise en scène**, le décor où se joue l'intrigue. Le pays natal n'est plus dès lors projeté sur le **devant de la scène** et n'a plus à assumer cette place centrale dans les propos à laquelle le contraignait l'objectif

⁶⁹ Le médecin Eduard Broczyner, ami de Roth et lui aussi natif de Brody, considère *Erdbeeren* comme une œuvre d'imagination dans la mesure où nombre des figures mises en scène n'ont pas réellement existé et que maints détails divergent de la stricte réalité. Ces divergences sont cependant minimales ; ainsi M.Brandes, dont il est question, n'a-t-il pas émigré à Londres comme l'écrit Roth, mais en Amérique, dit le Dr.Broczyner. D'autres personnages ont été purement inventés ; certes, mais il n'empêche que leur vraisemblance est entière et que leurs faits et gestes pourraient être réels. De plus, la moitié du texte est consacrée à une évocation du cadre du pays natal, de ses odeurs, de ses goûts (Cf. la saveur fondante des fraises sur le palais : "und das weiche Fleisch streichelte den Gaumen") qui équivaut à un portrait certes poétique mais parfaitement véridique du pays.

autobiographique de *Erdbeeren*. L'impression de "réussite littéraire" que donne *Das falsche Gewicht*⁷⁰ vient de l'adéquation entre le propos et le mode de son expression. Ainsi transposé et intégré dans une trame romanesque, le pays natal acquiert à la fois sa portée littéraire maximale et trouve une place satisfaisante dans l'organisation du moi de l'écrivain. C'est le second temps dans la représentation du pays natal ; il se trouve aussi particulièrement bien illustré dans un bref récit intitulé : "Heute früh kam ein Brief ..." ⁷¹ où Roth imagine une lettre reçue par lui-même de Buenos Aires de son compatriote émigré Naphtali Kroj à laquelle il ajoute un commentaire où il s'exprime en son propre nom. Le récit contient deux visions du pays natal, en apparence opposées car chacune attribuées à deux personnages différents. Le premier, Naphtali Kroj, est un être léger, juvénile, peu enclin à la méditation, optimiste et enthousiaste dans sa découverte d'un nouveau pays, très éloigné des préoccupations de l'écrivain dont il se moque d'ailleurs gentiment au cours de sa lettre. Le second, Roth lui-même, est alourdi par une mélancolie essentielle : lui aussi a quitté sa campagne natale pour la ville, mais il ressent toujours très profondément tout ce qui incarnait pour lui la nature de la terre-mère, en particulier l'arrivée de l'automne, marquée par le départ des hirondelles et l'odeur des pommes de terre rôties. Dans son commentaire de la lettre de Naphtali Kroj, Roth évoque le souvenir de l'automne galicien et son texte devient progressivement une description des coutumes de ses compatriotes puis glisse dans le dialogue romanesque entre personnages

⁷⁰ Cf. Bronsen, art. cit.;p.129 : "Gelungen ist hier die Atmosphäre, überzeugend das Lokalkolorit und bildhaft einprägsam ist die menschliche Charakterisierung."

⁷¹ La version la plus parlante de ce récit est celle que Bronsen restitue au début du premier chapitre de sa biographie (p.16 à 20). Une autre version se trouve dans le recueil "Die Erzählungen" (op. cit. p.159 à 166) mais la structure en est totalement différente.

familiers. Il se termine par des considérations personnelles sur les souffrances de celui dont le pays natal a été anéanti. Ces confessions ultimes, qui frappent par leur accent de sincérité, semblent avoir reçu une sorte d'autorisation d'expression de par la façon dont elles sont introduites : le texte "Heute früh kam ein Brief" jouit de ce qu'on pourrait appeler une triple couverture narrative ; le pays natal y est présenté au travers d'un prisme trois fois déformant : la mise en scène épistolaire, le transfert d'identité sur "l'ami" Kroj et l'artifice du commentaire qui permet d'opposer deux visions et de mettre en relief celle de l'écrivain qui se laisse travailler par le souvenir et l'attachement au monde d'autrefois. **Le passage par la fiction permet à Roth d'exprimer, de définir et d'élaborer l'essence, le sens de sa relation au pays natal.**

A partir de là, l'étroite immixtion du pays natal dans l'univers fictif va permettre de **transformer son image et d'intégrer en soi la douleur à laquelle il est lié.** Cette douleur, dit Roth, est de l'ordre du manque irréparable, de l'absence incontournable : *"C'est un sentiment étrange de savoir que la ville dans laquelle on est né n'existe plus. C'est comme si l'on avait mille ans et que l'on venait de rentrer de l'au-delà. Lorsqu'on me demande où je suis venu au monde, je n'ai rien à dire. Et parce que mon pays natal n'existe plus, je ne suis nulle part chez moi"*⁷².

On peut penser que cette entrée insistante du personnage de Naphtali Kroj sur la scène de la représentation du pays natal, son interposition plus ou moins réussie dans des textes au caractère autobiographique reconnu⁷³, constitue un des premiers jalons du travail de

⁷² "Das ist ein seltsames Gefühl, wenn die Stadt, in der man geboren wurde, nicht mehr vorhanden ist. Es ist so, als wäre man tausend Jahre alt und gerade vom Jenseits wiedergekehrt. Wenn man mich fragt, wo ich zur Welt gekommen wäre, weiß ich nichts zu sagen. Und weil meine Heimat nicht mehr vorhanden ist, bin ich nirgends zu Hause." Bro 20.

⁷³ Naphtali Kroj apparaît aussi dans un fragment romanesque issu du Berliner

deuil que Roth va accomplir grâce à son œuvre littéraire. Car c'est l'écrit qui permet à Roth d'enterrer la patrie disparue, c'est par lui que l'anéantissement du pays natal est dûment constaté, entériné et que ce qu'il recèle de potentialités de destruction du moi est désamorcé. Le personnage de Naphtali Kroj est un double sur lequel Roth projette son désir d'un détachement facile de ses racines et le réalise potentiellement par la création de cette figure littéraire. Naphtali n'est pas aussi sensible que lui et n'a jamais vécu au fin fond de sa chair la personnalité très singulière de son pays : *"Il ne s'est jamais occupé du temps qu'il faisait. Il lui était indifférent que les corbeaux croassent et que les alouettes grisolent"*⁷⁴. Naphtali Kroj se jette à corps perdu dans le nouveau monde qui l'accueille, son exil semble avoir été voulu et il apprécie positivement les valeurs de sa terre d'accueil, au risque de renier celles du *"vieux monde"*⁷⁵.

Si Roth se présente dans le même récit de façon très différente de son ami Kroj, il n'en voit pas moins en lui le modèle d'un départ réussi de la patrie, et celui-ci passe par un jugement très sévère voire injuste porté sur les travers du pays délaissé. Voici réalisé le troisième temps de la représentation littéraire du pays natal : **il faut dénier l'attachement pour mieux pouvoir vaincre la douleur du nécessaire détachement.**

Nachlaß : *Perlefter. Die Geschichte eines Bürgers*. Publié par Friedemann Berger. Kiepenheuer & Witsch, 1978 et in : *Werke 4*. p.930.

⁷⁴ "Er hat sich nie um das Wetter gekümmert. Es war ihm gleichgültig, ob die Raben krächzten oder ob die Lerchen trillerten." Bro18.

⁷⁵ N.Kroj déplore l'assujettissement moral auquel sont astreints les habitants de l'ancien monde : "N'importe quel brigadier est un professeur et l'on ne sort jamais de l'école. Ici, je suis mon propre père." Il fait à Buenos Aires l'expérience de l'autonomie et de la liberté.

C'est ce que Roth accomplit dans un roman comme *Das falsche Gewicht* ou, D. Bronsen le souligne⁷⁶, Roth a pris le contre-pied des descriptions enjolivées qu'il avait faites jusque là de sa terre natale. La région de Zlotogrod où débarque Anselm Eibenschütz, héros du roman, est une "contrée délétère"⁷⁷ ; le pays est noir, sinistre ; le contrôleur des poids et mesures Eibenschütz y va à sa perte. Fréquentant la venimeuse auberge du poste frontalier de Szwaby, il vit un naufrage, le déclin de toutes ses facultés, la ruine de sa vie. Szwaby, nom littéraire de Brody, est décrit par Roth comme un lieu de perdition, l'antichambre de l'horreur : "Le pays tenait un langage terrible"⁷⁸. On retrouve des allusions semblables dans des romans ultérieurs de Roth, *La marche de Radetzky* par exemple, où le pays natal est montré par Roth, avec une certaine complaisance, dans toute son abjection. Un tel mouvement de négation littéraire était déjà contenu en germe dans des descriptions antérieures où Roth s'attardait sur la présence de marais autour de sa ville natale et sur le symbolisme ambivalent dont ils étaient porteurs. On trouve aussi dans *La marche de Radetzky* les lignes suivantes : "Car les marais répandaient une présence inquiétante sur toute la surface du pays, de chaque côté de la route pullulaient les grenouilles, les bacilles propagateurs de fièvre ; y poussait une herbe sournoise qui exerçait sur les promeneurs sans soupçons et ignorants du pays une terrible séduction les conduisant à une mort terrible. [...] Mais tous ceux qui étaient nés là connaissaient la

⁷⁶ Cf. D. Bronsen, art.cit. p.129 : "Aber alles im *Falschen Gewicht* geschieht mit umgekehrten Vorzeichen."

⁷⁷ *Das falsche Gewicht. Werke 6.* p.126.. "eine giftige Gegend". p.132.

⁷⁸ "Das Land sprach fürchterlich". *Ibid.*

*perfidie des marais et possédaient eux-même quelque chose de cette perfidie*⁷⁹.

Le marais est une bonne illustration du caractère essentiel que Roth, arrivé à ce point de la reconstitution littéraire de son univers mental, attribue à son pays natal : le pays natal donne la mort sans en avoir l'air, il faut bien le connaître pour échapper au venin qu'il distille. Sa représentation littéraire génère cette connaissance : s'enfoncer en lui, c'est courir à sa perte ; s'éloigner de lui, c'est comprendre les risques de la séduction qu'il exerce et prendre ses distances par rapport à son emprise. Dans *La marche de Radetzky*, Roth insiste tout particulièrement sur l'aspect **frontalier** de son pays natal. La garnison-frontière où Carl-Joseph Trotta échoue est décrite de façon très ambiguë : on entend la voix de celui qui connaît et aime l'âme de son pays, mais on perçoit aussi le regard extérieur de celui qui en sait les sortilèges et en mesure la menace toujours latente : *"Tout étranger, quel qu'il fût, échouant dans ce pays, était condamné à s'y perdre peu à peu. Aucun n'était aussi puissant que le marais. Aucun ne pouvait tenir tête à la frontière. [...] Dans cette garnison perdue dans un désert marécageux, tel ou tel officier devint la proie du désespoir, des jeux de hasard, des dettes et de sombres humains. Les cimetières des garnisons frontières abritèrent, nombreuses, les jeunes dépouilles de faibles hommes"*⁸⁰.

Le pays est dur, impitoyable pour celui qui ignore sa loi. L'étranger s'en trouve brisé, celui qui en est issu est un être madré, rompu à toutes

⁷⁹ "Denn die Sümpfe lagen unheimlich ausgebreitet über der ganzen Fläche des Landes, zu beiden Seiten der Landstraße, mit Fröschen, Fieberbazillen und tückischem Gras, das den ahnungslosen, des Landes unkündigen Wanderern eine furchtbare Lockung in einen furchtbaren Tod bedeutete. [...] alle aber, die dort geboren waren, kannten die Tücke des Sumpfes und besaßen selbst etwas von seiner Tücke." *Radetzky marsch. Werke 5. p.258.*

⁸⁰ Ibid. p.258-259. Traduction Blanche Gidon. Ed. du Seuil 1982. p.182.

les perfidies, pétri d'influences multiples, sensible à l'appel de territoires inconnus et inquiétants. L'atmosphère singulière dégagée par la proximité de la frontière russe est décrite par Roth avec une rare intensité. La contrée est *"effleurée par le souffle hostile du vaste empire des Tsars"*, les marchands juifs semblent être le résultat *"d'une filiation inconnue avec le peuple légendaire des Khazares"*, en ce lointain pays de la couronne *"on devait probablement déjà entendre hurler le vent de Sibérie, des paysans ruthènes offraient des sacrifices à des dieux païens et les Juifs sévissaient féroce­ment contre le bien d'autrui"...*⁸¹

Entre l'étranger et l'autochtone, le narrateur du roman occupe une position intermédiaire : il est à la fois dans la peau de l'un et dans celle de l'autre ; pour parler de ce pays, il a le langage de l'appartenance aussi bien que celui de l'extériorité, il en est tout en n'en étant plus, il est pour ainsi dire sur la frontière : il s'est arraché à l'emprise mais sans rien oublier de ce qui la définissait. Ainsi pourrait-on dire que la représentation du pays natal dans *La marche de Radetzky* consacre l'accession au dernier stade dont nous avons parlé au début de notre démonstration : ce dernier temps est celui du détachement réussi, de la maîtrise de la douleur née de la perte du pays natal grâce aux vertus de la création littéraire ; un travail de deuil a été accompli, "le mort a été tué", pour reprendre l'expression de

⁸¹ p.261 : "die Verderbnis dieses Landes, über das bereits der große Atem des großen feindlichen Zarenreiches strich."

p.258 : " Vielleicht das geheimnisvolle Gesetz einer unbekannt­en Abstammung von dem legendären Volk der Chasaren."

p.282 : " An dessen Rändern man wahrscheinlich schon den sibirischen Wind heulen hörte."

Ibd. " Die ruthenischen Bauern opferten heidnischen Göttern, und grausam wüteten gegen fremdes Hab und Gut die Juden."

D. Lagache⁸², il n'y a pas eu identification mortifère à l'objet perdu mais, par un processus qui ressemble à celui de la sublimation, l'objet d'attachement a été séparé de soi et idéalisé, fixé dans un au-delà littéraire où il acquiert un statut plus vivable pour celui qui a aussi un pied dans le monde réel. Dans *La Marche de Radetzky* aussi bien que dans *La Crypte des capucins*, Roth a relégué son pays natal expressément "*aux confins des pays de la Couronne*", et parallèlement, aux extrêmes limites de son Moi, près d'une frontière menaçante qui est aussi celle de sa propre psyché : sans totalement l'exclure ni vraiment le refouler, Roth assigne au pays natal, dans son organisation intérieure, une résidence lointaine, bornée, clivée, d'où il a perdu l'usage de ses armes destructrices. Dès lors, affirmer "*ma patrie n'existe plus*" ne revient plus à reconnaître un drame existentiel, mais à revendiquer une aisance au monde qui fait fi d'une appartenance strictement nationale et prouve qu'a été surmontée la perte du pays natal. Les fanfaronnades de Roth dans la lettre à G. Kiepenheuer ("*Je n'ai pas de patrie, je ne vais bien qu'à l'étranger*"), traduisent en fait la conquête d'une identité nouvelle qui se confond avec les caractéristiques de l'identité narrative s'illustrant dans ses derniers romans.

Que ce soit pour François-Ferdinand Trotta dans *La crypte des capucins* (1938) ou pour le comte François-Xavier Morstin dans *Le buste de l'Empereur* (1935), le pays natal n'est pas un simple territoire, mais une entité qui transcende les lieux. Venu en visite à Zlotogrod en Galicie, François-Ferdinand Trotta s'y sent aussi familier que dans sa terre natale de Sipolje en Slovénie. Un même esprit règne sur les deux endroits pourtant si éloignés l'un de l'autre, en apparence si étrangers l'un à l'autre, dont François-Ferdinand dit avoir compris l'essence seulement après la "grande guerre", alors que Zlotogrod aussi bien que Sipolje "*n'existent*

⁸² In : Revue Française de Psychanalyse, X, 4. Le travail du deuil. p.695.

plus". Cet esprit "qui est en mesure de rapprocher ce qui est éloigné, d'apparenter ce qui est étranger l'un à l'autre, et d'unir ce qui semble vouloir aller dans des directions opposées", c'est "l'esprit de l'ancienne Monarchie". Ainsi, à Zlotogrod, François-Ferdinand se sent "chez lui" aussi bien qu' à Sipolje ou à Vienne, aussi bien "qu'à Müglitz, à Brünn et dans notre café Wimmerl de la Josefstadt"⁸³.

Cette aptitude à "se sentir chez soi à l'étranger", Roth la présente chez les héros de ses derniers romans comme une faculté mentale exceptionnelle octroyée à tous ses sujets par la Monarchie Royale et Impériale. Car ce n'est pas seulement à la diversité bigarrée de leur patrie aux innombrables facettes qu'ils prennent plaisir, c'est, d'une façon générale, l'étranger qui ne provoque pas chez eux, en aucune façon, un sentiment d'inquiétante étrangeté, mais une adhésion quasi automatique à sa différence. Le phénomène est particulièrement bien illustré par le comte Morstin dans *Le buste de l'Empereur* : sillonnant sa "terre natale aux multiples visages", il aime à retrouver "les caractéristiques bien spécifiques qui se répètent, éternellement semblables et pourtant si diverses, dans toutes les gares, à tous les kiosques, dans tous les bâtiments publics, écoles et églises de tous les pays de la Couronne de l'Empire"⁸⁴.

⁸³ "...eines starken Geistes, der imstande ist, das Entlegene nahezubringen, das Fremde verwandt werden zu lassen, und das scheinbar Auseinanderstrebende zu einigen. Ich spreche vom mißverstandenen und auch mißbrauchten Geist der alten Monarchie, der bewirkte, daß ich in Zlotogrod ebenso zu Hause war wie in Sipolje, wie in Wien. [...] Es dauerte kaum eine Woche, und ich war in Zlotogrod ebenso heimisch, wie ich es in Sipolje, in Müglitz, in Brünn und in unserem Café Wimmerl in der Josefstadt gewesen war." *Die Kapuzinergruft. Werke 6.* p.253.

⁸⁴ "Wenn er so kreuz und quer und durch die Mitte seines vielfältigen Vaterlandes fuhr, so behagten ihm vor allem jene ganz spezifischen Kennzeichen, die sich in ihrer ewig gleichen und dennoch bunten Art an allen Stationen, an allen Kiosken, in allen öffentlichen Gebäuden, Schulen und Kirchen aller Kronländer des Reiches wiederholten."

Die Büste des Kaisers. Werke 5. p.656.

Sans doute fait-il l'expérience de la cohérence de sa propre identité en vérifiant ainsi *l'identité* des attributs de la Monarchie, d'un bout à l'autre de son étendue. Et le Comte Morstin est reconnaissant à l'esprit de cette Monarchie de l'assurer de l'unité de son être, de son individualité au sens propre du terme, comme elle garantit l'unité des diverses rationalités qu'elle abrite sous sa coupole. Fort d'une telle identité, le Comte Morstin peut revendiquer un véritable cosmopolitisme et devenir un hôte du monde, c'est-à-dire ne plus circonscrire sa patrie aux seules frontières de l'Empire austro-hongrois : *"Comme tous les Autrichiens de cette époque, Morstin aimait ce qui est immuable au sein de ce qui ne cesse de se transformer, l'habituel dans le changement et le familier dans l'inaccoutumé. Ainsi, l'étranger lui inspirait-il un sentiment d'intimité sans pour autant perdre sa teinte propre, ainsi le pays natal gardait-il le charme éternel de l'étranger"*⁸⁵. De cette manière se trouve contournée la difficulté de surmonter la disparition du pays natal. C'est cette fonction, éminemment littéraire, que remplissent pour Roth la vénération de l'idée de la Monarchie et son ancrage si souvent revendiqué dans "l'austriacité". L'attachement à la Monarchie autrichienne compense le détachement imposé de la terre natale et lui supplée. L'obédience à ses idéaux confère une force intérieure qui soutient l'identité défaillante et permet une indépendance, une liberté d'être, à même de contrevenir aux blessures de l'existence. Dans ses écrits, Roth restaure la Monarchie et se pare d'une identité narrative "monarchique" qui lui permet d'affronter la réalité présente.

⁸⁵ "Wie jeder Österreicher jener Zeit liebte Morstin das Bleibende im unaufhörlich Wandelbaren, das Gewohnte im Wechsel und das Vertraute inmitten des Ungewohnten. So wurde ihm das Fremde heimisch, ohne seine Farbe zu verlieren, und so hatte die Heimat den ewigen Zauber der Fremde." p.657.

Ainsi, pour résumer ce que la représentation littéraire du pays natal permet à Roth de construire dans sa propre existence, peut-on proposer le schéma suivant : dans l'univers romanesque qu'il constitue, Roth met au point un mouvement dialectique à l'égard de la terre-mère que la démarche autobiographique s'était montrée impuissante à réaliser. Comme le soulignait Maria Klanska dans son étude⁸⁶, le pays natal dans l'œuvre romanesque a fait l'objet d'un embellissement excessif, en même temps que se dessinait un rejet et une appréciation presque trop négative de certains éléments en d'autres temps magnifiés. Ainsi s'est trouvé élaboré un travail de deuil qui mène à la synthèse finale : l'image du pays natal est amalgamée à celle de la Monarchie, à celle du judaïsme de l'Est aussi⁸⁷, et forme une idée détachée des réalités, l'essence d'un univers strictement littéraire, ce qu'on pourrait aussi appeler une utopie.

Si le traitement littéraire du pays natal a requis si longtemps notre attention, c'est parce qu'il nous semble que la problématique de la terre-mère rejoint celle de la mère aussi bien dans sa signification que dans la façon dont la création romanesque se charge de la transfigurer. C'est un poncif que de dire que la mère est réellement et symboliquement détentrice des coordonnées de la maison natale, conservatrice des lieux,

⁸⁶ Cf.art.cit.

⁸⁷ Le judaïsme de l'Est subit une transfiguration dans l'œuvre de Roth, comme le pays natal et la mère, comme le père et la monarchie. Le montrer pourrait constituer un travail à part entière. Dans un article intitulé : "*En lisant les romans de Roth La Marche de Radetzky_ et La crypte des capucins : Pourquoi les Trotta sont-ils slovènes ?*" (*Austriaca* n°30), Klaus Zelewitz prouve que la Slovénie et Sipolje sont en fait équivalents à la Galicie et Brody. Slaves, Slovènes et Juifs de l'Est appartiennent à une large sphère orientale dans laquelle Roth situe l'esprit de la Monarchie. Cette idée rejoint celle de Zoran Konstantinovic que K.Zelewitz cite en ces termes : "Sipolje est une dénomination fictive dont Roth supprime de plus en plus les éléments territoriaux pour mieux l'utiliser comme refuge de l'esprit et expression fortement symbolique d'une utopie tournée vers le passé." (*Joseph Roth und die Südslawen. Blickpunkte und Rezeptionsmerkmale*, unveröff. Typoskript.)

assimilable à eux. Mais Claudio Magris lui-même est formel : le shtetl est équivalent au sein maternel, il "*représentait un cosmos organique dans lequel chaque individu avait trouvé le lien maternel à la totalité de la vie*"⁸⁸. Pour Roth, il est vraisemblable que la perte du pays natal a reproduit le traumatisme de la rupture nécessaire du lien maternel et que la nostalgie de son enfance recouvre aussi bien le mal d'un pays perdu que celui de la mère bienfaisante. Examinons maintenant comment Roth, dans son œuvre, fait le deuil de sa mère et réussit cette destruction du lien fusionnel qui est, comme l'a dit Winnicott, un préalable nécessaire à la fondation de l'extériorité, d'une identité distincte de celle de la mère et autonome.

1.4. La dénégation de la mère dans l'œuvre romanesque. Vers la conquête d'un Idéal-du-moi* littéraire.

On peut considérer que la dénégation de la mère se produit à deux niveaux : dans le rôle la plupart du temps secondaire que jouent les mères dans l'œuvre et dans la façon dont elles sont généralement représentées.

Helen Chambers, dans un article consacré aux "*Femmes dans l'œuvre de Joseph Roth*"⁸⁹ note "*le rôle secondaire*" joué par les figures de mères dans les œuvres de fiction. C'est en effet l'impression première qui se dégage de l'ensemble des romans : si la plupart des romans et

⁸⁸ "...einen organischen Kosmos darstellte, in dem die einzelnen Individuen die mütterliche Bindung an die Totalität des Lebens gefunden hatten."
Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums. Wien, 1974. p.16.

⁸⁹ Helen Chambers : "*Predators or victims ? Women in Joseph Roth's Works.*"
In : *Co-existent contradictions. J.Roth in retrospect*. Papers of the 1989 J.Roth Symposium at Leeds University to commemorate the 150th anniversary of his death. Edited by Helen Chambers. Ariadne Press : 1991. p.115.

nouvelles mettent en scène au moins une mère, c'est de façon fugitive, accessoire. La mère n'est jamais un personnage principal, son importance dans l'intrigue romanesque semble être volontairement minimisée, les pages qui lui sont consacrées sont comptées, les passages où elle apparaît sont délibérément abrégés. Il semble bien qu'une intention très particulière soit à l'œuvre derrière sa représentation ; que la valeur expressive de ce personnage soit si sensiblement bémolisée ne peut être attribué à un simple désintérêt du narrateur, ne peut pas être considéré comme une caractéristique innocente et non signifiante de sa création. Il faut voir là une volonté ou la tentative inconsciente d'éteindre une aura, de détrôner une souveraine, d'étouffer un trop intense rayonnement. Car si le thème de la mère n'est pas véritablement traité dans l'œuvre, il n'en reste pas moins qu'il est toujours présent, de près ou de loin, et qu'il apparaît comme une sorte de leitmotiv, non reconnu, non complètement développé, mais incontournable, et que le personnage maternel est toujours campé dans ses rapport avec un fils.

La façon dont les personnages de mère sont esquissés -car il ne s'agit presque toujours que d'esquisses- va dans le même sens : leur comportement est réduit à une série de mécanismes invariants, leurs réactions sont stéréotypées ; c'est tout au moins l'impression que peut procurer une première lecture, celle qu'a voulu créer le romancier et qu'il a effectivement réussi à imposer. Ainsi, Mme Zipper, mère de deux fils, Cäsar et Arnold, est décrite par le narrateur dans l'apparence figée et immuable que crée le souvenir : *"Le visage de Madame Zipper restera toujours dans sa mémoire. Il était dissimulé derrière un voile humide. Des larmes, toujours prêtes, semblait-il, à être versées recouvraient ses pupilles [...]. Elle soupirait et se mouchait souvent"*⁹⁰. Madame Tarabas

⁹⁰ "Das Angesicht der Frau Zipper wird mir immer in Erinnerung bleiben. Es lag hinter einem feuchten Schleier. Es war, als lägen ihre Tränen, immer bereit, vergossen

est montrée, de la même façon, larmoyant sur son fils : "*La mère pleurait : mais telle était sa nature, pensait Tarrabas*"⁹¹. Quant à la mère de Paul Bernheim, dans *Rechts und Links*, elle apparaît majoritairement en proie à l'accablement dû aux séparations répétées d'avec ses fils, à leurs départ pour l'étranger, la guerre ou l'exil.

La mère étant toujours présentée dans des situations clairement signifiées par le narrateur comme n'étant pas de premier plan, ne constituant pas la matière centrale du roman, le lecteur obéit docilement à cette injonction tacite et acquiesce à la bagatellisation du personnage. Il devient le complice de Roth et lui donne ainsi un appui précieux dans l'accomplissement du travail de deuil de la mère que Roth induit dans l'acte d'écriture.

Une autre stratégie de Roth pour "enterrer" la mère grâce à son travail de création romanesque consiste à broser d'elle un portrait la plupart du temps insatisfaisant. Si l'on fait abstraction de la mère de Napoléon dans *Les cent jours* ou de celle de François-Ferdinand Trotta dans *La crypte de capucins*, les mères sont toujours des femmes irritantes parce que non conformes au désir de leur fils. Et ces fils n'ont point de cesse de les transformer, de les faire autres que ce qu'elles sont, comme l'exprime nettement Roth à travers Paul Bernheim : "*Parfois, il rêvait de la rééduquer*"⁹².

Roth, dans sa pratique romanesque, agit comme l'enfant qui se trouve face à la nécessité de composer son roman familial : il met en

zu werden, schon über ihrem Augapfel."
Zipper und sein Vater. Op.cit.p. 512..

⁹¹ "Die Mutter weinte : aber so sei ihre Natur, meinte Tarabas."
Tarabas. Op.cit. p. 497.

⁹² "Manchmal träumte er davon, sie noch einmal zu erziehen."
Rechts und Links. Op.cit. p.627.

scène la déception à laquelle est confronté tout enfant au cours de son évolution lorsque le monde hyperbolique de son enfance est mis à l'épreuve du réel. Le narcissisme infantile qui embellissait la mère n'a plus cours, et celle-ci est descendue de son piédestal parce que l'enfant a une nette vision des faiblesses dont il n'avait pas eu conscience jusqu'alors.

Les mères que Roth représente sont de celles qui facilitent le nécessaire détachement du sein maternel : elles sont montrées dans leur déchéance, comme Mme Bernheim, pitoyable le matin dans sa cuisine glaciale⁹³ ou sous un jour qui ne leur est pas favorable. Les mères pleureuses déjà citées provoquent le dépit de leur fils et le sentiment douloureux d'une distorsion entre leur souvenir -leur désir- et la piteuse réalité (Cf. Tarabas). Ce sentiment favorise l'abandon des illusions et le renoncement à toute idylle avec la mère. Chez Roth, les mères déçoivent leur fils en ne correspondant plus à leur attente. Paul Bernheim décide son irrémédiable départ de la maison natale lorsqu'il comprend que sa mère "*ne changera jamais*"⁹⁴.

Le seul personnage maternel qui soit central dans un écrit de Roth, Barbara, dans la nouvelle du même nom⁹⁵, incarne un comportement que Roth présente clairement comme négatif : Barbara a sacrifié sa vie pour son fils, et à l'heure de sa mort, elle prend conscience de son erreur : ce

⁹³ R.&L. p. 730.

⁹⁴ Le changement que Paul désirerait de sa mère est d'une nature très particulière : il voudrait qu'elle congédie Theodor, le frère de Paul, afin de restaurer l'intimité avec Paul et lui faire retrouver son statut de fils préféré. On voit bien illustrée ici la situation œdipienne que Paul ne cesse de revivre : sa mère le déçoit invariablement, parce qu'elle désespère l'idylle souhaitée et le place ainsi inlassablement face à la dure réalité de la séparation. On peut remarquer que Roth met souvent en scène dans ses romans des frères qui jouent un peu le rôle de trouble-fête dans la symbiose avec la mère et qui sont donc des pères de substitution. Cf. R.&L. p.654 : "Solange seine Mutter lebte, war keine Änderung zu erwarten. Nie würde sie Theodor gehen lassen."

⁹⁵ *Barbara*. In : *Werke 1*. p.14 à 22.

filis ingrat qui l'accompagne si mal dans ses derniers instants n'a rien saisi de ce qu'elle est ni de la nature du sacrifice accompli pour lui : la sentence de Roth est sans équivoque : les mères commettent une erreur en "s'oubliant" pour leur fils⁹⁶ et se disqualifient par là-même : en donnant trop, elle ne donnent pas ce qu'il faut ; les fils, déçus, ne reconnaissant pas en ce don aveugle ce dont ils ont réellement besoin, se détournent et partent. Cherchant sans doute à se dédouaner de l'abandon dont il se sentit lui-même coupable à l'égard de sa mère, Roth s'allège un peu du sentiment de sa faute en la reportant en partie sur les mères auto-sacrifiées⁹⁷. Il n'en reste pas moins que là aussi la mère est montrée dans son insuffisance, dans son incapacité à dispenser des soins adéquats. On pourrait aussi dire que la fiction romanesque permet à Roth de dépasser la fin nécessaire de la symbiose, de surmonter la culpabilité d'avoir quitté sa propre mère et de se conforter dans le bien-fondé de cette rupture.

Le roman familial s'écrit pour une part à travers la mise en scène de la déception causée par la mère et la négation du personnage maternel qui en résulte. Mais, d'autre part, il procède aussi à la création d'une autre mère, plus conforme aux désirs de l'enfant et mieux apte à lui faire franchir une étape critique mais fondatrice de sa croissance. Roth, dans son œuvre romanesque, "assassine" la mère mais travaille simultanément, et, au plus tard dans ses dernières productions, à l'esquisse d'une figure idéalisée, qui pour lui, n'a plus la forme d'une mère en chair et en os, d'une mère "autobiographique" pourrait-on dire, mais le caractère d'une entité

⁹⁶ "Sie ging fast auf in der Liebe zu ihrem Knaben", écrit Roth à propos de Barbara. p.15.

⁹⁷ Dans une lettre de 1932, Roth reprendra cette opinion : "Ich halte es für sündhaft, daß die Mütter ihren Söhnen das Leben opfern." *Briefe*.p.233.

où les notions de pays natal, de langue et de mère s'amalgament et deviennent les révélateurs essentiels d'une nouvelle identité.

1.5. La création littéraire d'une "icône" maternelle. Langue et écriture comme génératrices d'une nouvelle sphère maternelle.

L'image synthétique de la mère qui n'est plus négative comme on l'a vu précédemment est une construction idéale qui résulte de la prise de conscience d'une "insuffisance" de la mère, effective ou ressentie comme telle⁹⁸, prise de conscience qui vise elle-même à l'accomplissement du nécessaire détachement pour conquérir la liberté et le sentiment de sa véritable identité. Roth ne peint pas nécessairement cette image idyllique dans ses romans. La figure de la mère parfaite n'est pas davantage un thème privilégié de son œuvre que celle de la mère "insuffisamment bonne", même si l'on voit transparaître de temps en temps certains traits qui doivent symboliser pour Roth le *nec plus ultra* du comportement maternel. Si certains portraits de mère -celle de Napoléon, celle, dans quelques allusions, de Paul et Theodor Bernheim, de François-Ferdinand Trotta- peuvent nous faire penser que Roth élabore par sa création cette phase du roman familial qui consiste à remplacer la véritable mère par un

⁹⁸ Il semble que cette "insuffisance" n'ait pas besoin d'être réelle pour être utilisée par l'enfant. Il peut l'inventer seul car elle est un moyen commode pour se détourner de la mère au moment où les lois de la croissance humaine l'exigent. Roth, d'après ce que l'on sait de sa vie, n'a pas eu de mal à trouver des défauts à sa mère - son incapacité à le comprendre, son manque de raffinement intellectuel, son attachement excessif à son fils- mais il a conçu de ce dénigrement acharné une culpabilité qui explique peut-être sa recherche ultérieure, chez les femmes qu'il rencontre, de qualités très antithétiques : il aime les mères tout autant que les femmes fatales, et lorsqu'il fait l'expérience du mélange des deux (chez Andrea Manga Bell par exemple), il se heurte tôt ou tard à l'impossibilité de *vivre* une telle relation.

autre personnage mieux "réussi", il n'en est pas moins vrai que tel ne semble pas être le seul objectif de son travail créateur. Certes, Roth donne à comprendre dans son œuvre ce qu'il considère sans doute comme les composantes fondamentales de l'essence maternelle. On a vu combien la mère de Napoléon satisfaisait à la définition d'une "mère suffisamment bonne", mais son portrait dans *Les cents jours* reste rapide et ne constitue pas un moment important du récit.

Cependant, un détail frappant vient régulièrement sous la plume de Roth, et, en premier lieu dans un récit affabulatoire qu'il a coutume de faire pour rendre compte des derniers instants de sa mère. Celle-ci, devant subir une grave opération, appelle son fils à ses côtés. Roth obtempère, passe la nuit qui suit l'opération à son chevet ; à l'aube elle s'éveille et découvre que la chemise de son fils est déchirée. Elle se lève, la raccommode, revient dans son lit et meurt. Cette fable se retrouve partiellement dans *Rechts und Links* où l'on voit Mme Bernheim s'empresse de recoudre la manche d'une chemise de Theodor à son retour d'exil⁹⁹, dans *La marche de Radetzky*, où Mme Slama, la maîtresse de Charles-Joseph von Trotta, le rhabille maternellement¹⁰⁰; dans *La crypte des capucins*, c'est la mère de François-Ferdinand Trotta qui veut repriser la manche de son fils dès que celui-ci se présente à elle à son retour de guerre¹⁰¹. Cette obsession du raccommodage du vêtement du fils, presque à chaque fois assortie d'une réflexion sur la reprise en main de l'enfant par sa mère et son univers familial, la maison natale, a sans doute une signification particulière : la mère chez Roth a ce rôle de redonner à son fils son apparence originelle, son intégrité physique et psychique.

⁹⁹ *Rechts und Links*. Op.cit. p.733.

¹⁰⁰ *Radetzky marsch*. Op.cit. p.167.

¹⁰¹ *Die Kapuzinergruft*. Op.cit. p.297.

première, celle que lui conférait l'intimité de la relation fusionnelle dans l'absolue sécurité de la maison natale. Roth fait remplir cette fonction à la mère principalement lorsque le fils revient de guerre ou d'exil, c'est-à-dire lorsque l'affrontement avec le monde réel a été particulièrement violent et destructeur et qu'il a porté atteinte à la complétude de l'enfant né du corps de la mère et rendu tout-puissant par ses soins. Que Roth décrive la résurgence de cette image maternelle juste avant la mort de la mère est aussi significatif : cette image est la dernière, l'essentielle, que Roth voudrait garder de sa mère, et la mort est providentielle dans la mesure où elle consacre cette icône et empêche qu'une autre image l'annule en lui succédant. L'essence de la mère est donc de donner l'omnipotence, et c'est à notre avis cette caractéristique-là que Roth a le plus profondément intériorisée, celle qui est à l'origine de son œuvre et celle qui lui a rendu si difficile - à jamais impossible ? - son adaptation à la réalité.

Il est aussi frappant que le retour de l'enfant dans *Rechts und Links* s'accompagne chez la mère d'une réminiscence de la naissance de ce fils : *"L'heure de son retour retentissait à sa mémoire aussi doucement que celle de sa naissance, elle remuait à nouveau en son sein et en son cœur les souffrances maternelles depuis longtemps endormies."*¹⁰²

En même temps qu'elle serre son fils contre elle, rétablissant le contact originel tout autant que la prison de son emprise ("Sie hielt ihn umfangen, ohne ihn zu küssen". p.127), elle provoque chez lui le raidissement qui est à lui seul le symbole de la déchirure existentielle inlassablement mise en scène par Roth dans sa représentation des fils : Theodor pleure et son cœur bat, mais il garde les dents serrées, les

¹⁰² "Die Stunde seiner Rückkehr klang sachte an die seiner Geburt an, rührte wieder an das längst entschlafene mütterliche Weh in Schoß und Herz." *Rechts und Links*, op.cit. p.733.

yeux ouverts et s'efforce de "rester viril".¹⁰³ La résistance à l'embrassement maternel est la condition de la liberté ultérieure, de l'accomplissement dans l'âge adulte, de la virilité au sens d'une existence responsable et indépendante. Mais la tentation de se laisser aller existe ; et la mère est toujours prête à retomber dans cet ancien travers : tendre les bras à son fils et le réenfermer en elle. Roth le dit lui-même dans *La crypte des capucins* : "*Une mère attend toujours le retour de son enfant, quel que soit le lieu pour lequel il ait migré : un pays lointain ou proche, ou bien la mort*"¹⁰⁴. L'entreprise qui consiste à s'arc-bouter contre une rechute dans l'état fusionnel n'est pas aisée, surtout lorsqu'aucun père véritable n'est là pour la favoriser. Que Roth ait personnellement mal vécu la séparation d'avec sa mère est encore confirmé par le récit d'un souvenir qu'il est intéressant de comprendre dans ses détails. Le récit s'intitule "*Berceau*"¹⁰⁵ et rend compte d'un événement qui, d'après Roth, eut lieu lorsqu'il avait trois ans et qui constitue le seul souvenir de ses sept premières années. Roth y raconte comment, par une claire journée d'hiver, une vieille femme enveloppée d'un long châle sombre est venue chez lui et a emporté son berceau que lui a remis sa mère après avoir retiré les draps. Roth aurait ensuite été déposé, en pleurs, dans le lit de sa mère ; la tristesse conçue ce jour-là ne se serait pas effacée au cours des ans : Roth

103 "Tränen drangen ihm in die Augen, sein Herz klopfte und mit zusammengebissenen Zähnen, mit aufgerissenen Augen hinter den gesprungenen Brillengläsern bemühte er sich, "männlich" zu bleiben." Ibid.

104 "Eine Mutter erwartet die Wiederkehr ihres Kindes immer : ganz gleichgültig, ob es in ein fernes Land gewandert ist, in ein nahes oder in den Tod."
Die Kapuzinergruft. Op.cit.p.264.

105 Ce récit est reproduit par D.Bronsen dans le deuxième chapitre de la biographie et dans l'article "*Phantasie und Wirklichkeit. Geburtsort und Vaterschaft im Leben J.Roths*" in : *Die Neue Rundschau*. Heft 3. 1968. p.500-501. Il est paru à l'origine dans un hebdomadaire allemand : *Die literarische Welt*. Traduction en annexes.

précise que ce souvenir fait naître encore aujourd'hui en lui une mélancolie profonde, sans cause, et que la persistance de cette image est la preuve de l'importance symbolique de l'événement. Ce qu'il signifie à ses yeux et comment il interprète le chagrin qui lui est attaché, Roth ne le dit pas. Il laisse semble-t-il son futur biographe tirer les conclusions qui paraissent s'imposer. Ainsi Bronsen explique-t-il que Roth donne à comprendre dans ce récit son *"exigence d'amour insatisfaite"*, son *"sentiment que toujours une partie de sa vie lui est arrachée"*¹⁰⁶. De plus, Roth exprime sa rancœur envers sa mère qui a tout oublié de l'événement et n'a jamais perçu la détresse qu'il avait déclenchée chez son fils. Pour Bronsen, Roth formule encore ici le reproche éternellement adressé à sa mère : celui de son *"incompréhension"* radicale.

Ce souvenir, remanié, reconstruit, adapté à la transcription romanesque, a tous les caractères de ce que Freud appelle un *"souvenir écran"*, c'est-à-dire qu'il y a eu déplacement des véritables affects et que sa signification réelle n'est pas dans le contenu apparent. Certes, il révèle une *"réalité psychique"*, considérable en soi, qui est celle que relève Bronsen : le souvenir ainsi retranscrit trahit effectivement un sentiment authentique de vol, d'abandon, de frustration, d'incompréhension, mais vol de quoi et par qui, frustration de quel amour, manque de quelle compréhension ? Et cette explication qui tombe sous le sens n'est-elle pas une stratégie pour égarer et soi-même et son futur interprète, afin de mieux masquer une réalité inavouable et destructrice ? C'est le sens du souvenir-écran : il est *"une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense"*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ "Mit diesen Andeutungen[...] bekannte [Roth] sein ungestilltes Verlangen nach Liebe, [...] das ihn kennzeichnende Gefühl, immer wieder werde ihm ein Stück seines Lebens entrissen." Ibid.p.501.

¹⁰⁷ Cf. Vocabulaire de la psychanalyse. p. 451.

Le récit de Roth comporte, qui plus est, cette caractéristique propre au souvenir-écran qui consiste à représenter avec une netteté particulière des contenus en apparence insignifiants. Ainsi, le cadre extérieur qui entoure l'événement est remémoré avec une singulière précision : *"C'était une claire journée d'hiver. Je vois encore, dans la petite pièce où je vivais à l'époque, les reflets aux tons bleus du ciel limpide, une épaisse et cristalline couche de neige sur le rebord de la fenêtre et les formes étranges de quelques fleurs de givre sur l'un des côtés (le droit) de la fenêtre à deux battants"*¹⁰⁸.

Que l'atmosphère hivernale de ce jour ait une importance certaine est corroboré par le fait que Roth dit en avoir voulu beaucoup à sa mère de ce qu'elle ne se soit pas plus tard souvenue de la saison à laquelle elle avait donné le berceau¹⁰⁹. Ce qui est capital dans la mémoire de ce détail, c'est la conscience du froid extérieur ; il a été particulièrement intériorisé parce qu'il s'est diffusé à l'intérieur même de la pièce : l'hiver est entré dans l'enfant lorsque le berceau a été dépouillé de ses couvertures ; en d'autres termes, la cruauté du monde extérieur s'est imposée à l'enfant sous la forme de l'éloignement du berceau qui a alors symbolisé l'entrée dans l'âge adulte, âge glacial pour l'enfant qui connaissait dans son berceau l'équivalent de la chaleur sécuritaire des bras maternels. Ce qui s'éloigne en même temps que le berceau, c'est la mère en tant que barrière protectrice garante de l'intégrité du corps de l'enfant et de son omnipotence. La mère devient un autre personnage : elle est complice de

¹⁰⁸ "Es war ein klarer Wintertag. Ich sehe noch in dem kleinen Zimmer, in dem ich damals lebte, den unbestimmt blauen Abglanz des klaren Himmels, eine kristallene dicke Schicht von Schnee am Fensterbrett und ein paar merkwürdige Eisblumenformen an einer (der rechten) Seite des doppelflügigen Fensters." Ibid.

¹⁰⁹ "Und es bekümmerte mich am meisten, daß sie nicht mehr wußte, ob es ein Sommer oder ein Wintertag gewesen war." Ibid.

la méchante sorcière¹¹⁰ qui enlève le berceau et elle place l'enfant dans son lit à elle... Elle met l'enfant à nu alors que son rôle auparavant était de le couvrir, elle se défait volontairement et même complaisamment de l'instrument qui assurait le relais à ses caresses et ses soins.

Ce que son fils lui reproche, c'est d'avoir rompu l'idylle, mis un terme prématuré à leur union bienheureuse, trahi la passion commune en s'acoquinant dans son dos avec une étrangère que Roth décrit en tous points comme la représentante fantasmatique d'un principe hostile. Ce qui s'est produit en fait chez l'enfant Roth à cet instant-là, c'est qu'il s'est trouvé projeté brutalement dans les braises du conflit œdipien et contraint d'affronter sans plus tarder ce que Freud appelle la phase sexuelle du roman familial.

Cependant, le reproche dont on vient de parler est fortement ambivalent. Certes, l'enfant souffre d'avoir été spolié de son berceau, mais ce dont il fait véritablement grief à sa mère, n'est-ce pas de n'avoir su lui offrir que son lit à elle pour le consoler de son malheur ?¹¹¹ L'enfant aurait sans doute eu besoin d'une assistance d'un autre genre pour faire face à ce moment crucial de son évolution. Or, la mère cède au désir profond de l'enfant qui ne va pas dans le sens de son émancipation et qui exclut toute résolution du conflit œdipien. Elle le fait passer du statut d'enfant à celui

¹¹⁰ La femme que Roth décrit dans son texte a effectivement l'allure d'une figure maléfique de conte pour enfant. Elle a, en particulier, "de grandes dents jaunes" ("große gelbe Zähne") et, plus étrangement, elle est "à demi masquée" ("halbvermummt"). C'est une apparition en laquelle l'enfant ne reconnaît pas une forme humaine et que l'adulte qui rapporte le souvenir restitue en conformité avec son impression enfantine. Ce masque qu'il lui prête est cependant très significatif car il manifeste l'intuition de l'écrivain selon laquelle son souvenir aussi est un masque, le déguisement d'un moment-clé de son histoire.

¹¹¹ Dans le récit de Roth, les faits se succèdent ainsi : "Ich bin traurig, unsagbar traurig und ohnmächtig. Ich "weiß" : daß ich etwas Unwiederbringliches verloren habe. Ich bin gewissermaßen "beraubt" worden. Ich beginne zu weinen ; man bringt mich in ein großes, weißes Bett, das meiner Mutter. Ich schlafe ein."

d'amant¹¹², elle lui montre qu'il n'a pas de rival, qu'aucun père extérieur ne viendra lui disputer sa préséance et que la relation fusionnelle peut se poursuivre, mais cette fois sur un mode destiné à engendrer plus tard une culpabilité indélébile. L'enfant de trois ans, au fond de lui-même, n'a pas d'autre désir. Mais l'adulte qu'il est devenu et qui écrit ce texte n'a plus conscience de ce désir qui de toutes façons serait inavouable. Ainsi le souvenir, ajouté à la transcription littéraire qui s'en fait l'avocate, a-t-il complètement détourné le sens des événements : ce n'est plus la satisfaction du petit Œdipe qui est remémorée, mais la tristesse de se voir dépouillé d'un vestige de l'enfance. Et l'aveu de cette tristesse a toutes les chances d'innocenter le petit coupable car elle est grande et belle et rejette la faute sur la mère ; elle fait prendre en pitié le pauvre petit rudoyé qui apparaît comme la victime d'une mère inconséquente et incapable de comprendre son enfant. La rancœur que Roth exprime dans les dernières lignes de son récit à l'encontre de sa mère montre la façon dont il s'allège de la conscience de sa propre faute en rejetant toute responsabilité sur la mère : *"Plus tard, il apparut que ma mère avait oublié ce jour. Environ dix années plus tard, elle ne savait plus quand et à qui elle avait donné mon berceau. Je n'en conçus pas un mince étonnement, et lui en voulut. Elle n'avait pas vu ma toute première tristesse. Elle ne s'était aperçu de rien. Et ce qui me consternait le plus, c'était qu'elle ne savait plus si ç'avait été un jour d'été ou un jour d'hiver."*¹¹³ D'autre part, le reproche

¹¹² Roth dit dans son texte que, rétrospectivement, il lui semble que les événements de ce jour-là ont fait de lui, pour quelques instants, un homme adulte : "Ich habe heute die Empfindung, daß ich an jenem Tag, in jener Stunde, ein erwachsener Mensch gewesen bin - für eine kurze Weile, lange genug, um traurig sein zu können, traurig wie ein Großer und vielleicht aus wichtigeren Gründen."

¹¹³ "Später zeigte es sich, daß meine Mutter diesen Tag vergessen hatte. Sie wußte nicht mehr, etwa zehn Jahre später, wann und wem sie meine Wiege gegeben hatte. Ich wunderte mich nicht wenig darüber und nahm es ihr übel. Sie hatte meine erste Trauer nicht gesehen. Sie war ahnungslos. Und es bekümmerte mich am meisten, daß sie nicht mehr wußte, ob es ein Sommer- oder ein Wintertag gewesen war." Ibid.

qu'il fait à sa mère de "ne rien avoir compris" rejoint la conscience, rétrospective, d'une authentique frustration survenue au cours de sa petite enfance : le passage du lit de bébé au lit de la mère ne se serait pas produit ainsi si le père avait occupé ce lit. Ce que Roth doit déplorer, avec raison, c'est l'absence du père dans la maison, dont, inconsciemment, il doit rendre sa mère responsable.¹¹⁴

On voit comment s'entremêlent, dans ce récit, les sentiments diffus et contradictoires du fils à l'égard de sa mère, auxquels le souvenir fait écran et qu'il révèle en même temps sous leurs déguisements. Chez Roth, l'âge du berceau a été celui de l'omnipotence : lorsque le berceau lui est enlevé, il se sent "impuissant" : "Je suis triste, indiciblement triste , et impuissant"¹¹⁵ écrit-il dans la transcription de son souvenir. Ensuite, il lui faut composer avec sa nouvelle situation et ultérieurement, élaborer une technique de défense qui puisse faire oublier les désirs coupables et réaliser la séparation d'avec la mère. Dans cette version littéraire d'un souvenir, Roth parvient à se défaire de la mère tout en magnifiant l'âge du berceau, et c'est peut-être là un des objectifs de son entreprise de création.

¹¹⁴ Une anecdote rapportée par Soma Morgenstern dans ses mémoires (*J.Roths Flucht und Ende*, Erinnerungen, Lüneburg : Zu Klampen 1994) va dans le sens de cette rancune sans doute très véhémement éprouvée à l'égard de la mère. Roth aurait raconté à un jeune homme assez crédule de sa connaissance qu'il n'était pas le fils du père, juif, qu'on croyait, mais le résultat d'une liaison furtive de sa mère avec un officier autrichien. Soma Morgenstern reçoit ce mensonge avec indignation car il n'y avait pas selon lui meilleure mère juive que la mère de Roth et il est monstrueux que Roth la présente ainsi comme une prostituée. Ce mensonge peut être compris de multiples façons ; entre autres, il peut avoir la valeur du reproche fait à la mère de ne pas avoir eu un homme déterminé à attribuer comme père à son fils. Cette humiliation qu'il fait ainsi subir à sa mère par ce mensonge peut être l'expression d'une vengeance à l'égard de la mère du fait de la souffrance d'avoir dû vivre sans père. C'est aussi une des inventions du roman familial dans sa deuxième phase : lorsque l'enfant découvre que "pater incertus est" et que par contre "mater certissima est" (ainsi s'exprime Freud), il est amené à voir en sa mère une femme de mauvaise vie...

¹¹⁵ Ibid. "Ich bin traurig, unsagbar traurig und ohnmächtig."

L'écriture produit le souvenir, transfigure la réalité et redonne l'omnipotence ; elle recrée une mère suffisamment bonne, celle des toutes premières années, une figure mythique qui s'intègre bien au tableau idyllique d'un monde utopique où il serait plus aisé de vivre que dans le monde réel.

Cette restauration utopique de l'image de la mère qui va de pair avec celle d'un pays natal idéalisé, de la monarchie divinisée et de l'Autriche révéérée, s'opère par l'écriture et secondairement dans certaines formulations de l'affabulation orale. A ce propos il faut s'attarder quelque peu sur une déclaration de Roth qui va dans le sens des développements précédents et qui définit bien la mission qu'il assigne à la langue et à l'écriture. Dans une interview donnée à un journal français, Roth parle ainsi de son rapport à la langue : *"Je suis un ouvrier de la langue. La langue allemande est ma patrie, la langue française une amie que j'aime de tout cœur et qui me donne l'hospitalité."*¹¹⁶ Conçue d'abord comme un outil de travail, la langue se charge ensuite d'une signification plus existentielle : elle est la "patrie",¹¹⁷ c'est à dire le point d'ancrage, le refuge, le lieu de naissance et d'appartenance, l'origine, le repère indestructible qui transcende les exils, les expropriations, les abandons, l'instabilité. La langue devient la maison natale perdue et assure les bienfaits d'une enveloppe maternelle disparue depuis longtemps. Dans un article consacré à l'écriture autobiographique¹¹⁸, John E. Jackson

¹¹⁶ In : *Les Nouvelles littéraires*. 2.6.1934. Frédéric Lefèvre : "Un heure avec Joseph Roth." Cité par Bro 276.

¹¹⁷ On se souvient ici d'un phrase de l'écrivain Cioran : "On n'habite pas un pays, on habite une langue".

¹¹⁸ John E. Jackson : *Mythes du sujet : A propos de l'autobiographie et de la cure analytique.* In : *L'autobiographie*. VIes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987. Confluents psychanalytiques. Paris 1988.

souligne les liens étroits qui unissent l'amour pour la mère et l'amour pour la langue et montre que l'écriture ne vise pas nécessairement à une reconquête de la mère en tant qu'objet mais plutôt à réinvestir une position que l'amour de la mère avait créée : *"L'écrivain, loin de viser nécessairement la mère comme son objet, peut fort bien se retourner pour se mettre au service d'un amour narcissique où la dimension incestueuse le cède au besoin de tenter de réparer les blessures qui ont pu affecter l'intégrité de l'image de soi. Soit que l'enfant, découvrant la nature profondément sémiotique du langage, comprenne qu'il peut, en maniant la langue, disposer de manière souveraine de ces signes [...], soit même qu'il cherche littéralement à (re-)naître de ces signes dont la liberté infinie, si elle s'exerce souvent au prix d'un éloignement de la réalité, se découvre aussi bien comme une potentialité neuve de forger une image de soi suffisamment prometteuse pour qu'il lui confie son avenir."* Maîtrise souveraine des signes mis à disposition par la langue maternelle, exercice d'une liberté qui peut éloigner de la réalité mais favoriser un repositionnement au monde et une meilleure intégration de soi, tels semblent être certains des objectifs poursuivis par Roth tout au long de l'écriture du roman de la mère.

CONCLUSION

En résumé, il apparaît que Roth, dans sa mise en scène littéraire du personnage maternel, vise moins à une réécriture de son roman familial qu'à une conquête, expressément permise par l'exercice de la littérature, de ce que N.Berry appelle "l'espace au-delà".¹¹⁹ On l'a vu, Roth ne donne pas clairement vie, dans son œuvre, à une figure maternelle idéale ; le projet d'"éduquer la mère", dont il parlait souvent plaisamment, n'est pas nettement réalisé. Par contre, Roth tente d'accéder par sa création à ce qui a fait défaut à son évolution ; à la faute grave commise par la mère et dont il fait état dans le texte *Wiege* qu'on a étudié, il remédie par son travail créateur. "L'impossibilité" de jouir de la mère que celle-ci aurait dû mettre en pratique au moment de la disparition du berceau, la mise en évidence de l'interdit¹²⁰ qui aide l'enfant à surmonter le complexe d'Œdipe, Roth les formule dans son œuvre en élaborant le travail du deuil, en réussissant le "décollage créateur"(Anzieu) qui permet le dépassement du conflit. Citons à ce propos Didier Anzieu : *"Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises,*

¹¹⁹ Cf. Nicole Berry : *Anges et fantômes*. Op.cit. p.145 à 157. Pour N.Berry, le désir d'explorer l'ailleurs, l'au-delà des frontières de la "chambre close" où s'épanche l'amour de la mère pour son enfant, en d'autres termes le désir de connaître, est indissociable de la présence intériorisée de la mère ; celle-ci, par son absence temporaire, donne à l'enfant l'idée de l'ailleurs qu'il peut alors désirer connaître parce qu'il est assuré de l'amour de la mère. C'est ce qui est illustré dans le jeu de la bobine étudié par Freud.

¹²⁰ Les notions d'"impossibilité" de jouir de la mère et d'"interdit" qui sont fondamentales dans la question de l'Œdipe sont reprises et mises en valeur dans le dernier ouvrage de Julia Kristeva : *Sens et non-sens de la révolte*. Fayard, 1996. Elle réinsiste sur le fait que la non-intégration par l'enfant de l'impossibilité de céder à son désir de la mère mène à la névrose à moins qu'elle ne soit dépassée, par un processus de sublimation par l'écriture par exemple.

internes et externes, une régression à des ressources inemployées qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais dont il reste à se saisir et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur, ou, si la régression ne trouve que du vide, c'est le risque d'une décompensation, d'un retrait de la vie, d'un refuge dans la maladie, voire d'un consentement à la mort, psychique ou physique."¹²¹

On sait que Roth fera l'expérience des deux alternatives si pertinemment exposées par Anzieu : le "dépassement créateur" une ultime fois réussi dans son dernier roman (*La légende du Saint-buveur*), Roth sera ensuite frappé de plein fouet par ce "retrait de la vie" qui le menaçait depuis longtemps et ce "consentement à la mort" qui trouvera dans l'alcoolisme sa plus nette expression.

¹²¹ In : *Corps* p.19

Chapitre 2

Le roman du père.

2.1. Élément biographique : l'effacement du père par la mère.

Dans la lettre autobiographique qu'il écrit pour le 50ème anniversaire de Gustav Kiepenheuer et qu'on a partiellement étudiée au début de cette partie, Roth fait ainsi allusion à la personne de son père : *"Elle [ma mère] n'avait pas d'argent et pas d'époux. car mon père, qui l'emmena un jour à l'ouest dans le seul but de me concevoir, la laissa seule à Kattowice et disparu à tout jamais"*¹²². Cette disparition du père n'est pas une légende. Seul est amplifié l'aspect fugitif de ce père dont le rôle se réduit, sous la plume de Roth, à celui d'un rapide concepteur, dénué de sentiments et d'intentions véritables. Or Nachum Roth, comme le rapporte D. Bronsen¹²³, fut en bonne et due forme introduit dans la famille Grübel et délibérément, quoique avec quelques réticences, choisi comme futur époux pour Maria. Le mariage eut lieu à Brody en 1892, dura environ un

¹²² "Sie hatte kein Geld und keinen Mann. Denn mein Vater, der sie eines Tages nach dem Westen nahm, wahrscheinlich nur, um mich zu zeugen, ließ sie in Kattowitz allein und verschwand auf Nimmerwiedersehen. Briefe. S.165.

¹²³ Bro. p.29 à 43 de la biographie. Ce chapitre correspond à l'article "Phantasie und Wirklichkeit. Geburtsort und Vaterschaft im Leben Joseph Roths." paru dans *Die neue Rundschau*. Heft 3. 1968. p.496 à 505.

Le père de Roth était négociant en céréales pour le compte d'une firme de Hambourg. Des marchandises laissées en dépôt à Kattowice ayant été détournées par un prévaricateur, la firme hambourgeoise attribua la responsabilité de cette perte au père de Roth qui succomba, dans le train qui le ramenait de Hambourg à Berlin, à un moment d'égarément. C'est à la suite de cet épisode qu'il fut enfermé et à tout jamais considéré comme fou.

an et prit fin après qu'un accès de folie eut conduit Nachum Roth à l'asile, puis à la cour d'un rabbin miraculeux. Maria retourna chez son père où elle mit son fils au monde. Lorsque, quelques années plus tard, l'oncle de Joseph, Salomon Grübel, voulut rencontrer Nachum pour obtenir de lui son consentement écrit à la séparation d'avec sa femme, il eut face à lui un homme hagard et irresponsable. La séparation n'eut jamais lieu, Maria Roth resta chez son père et Nachum Roth mourut fou en 1910 sans avoir jamais pris connaissance de l'existence de son fils.

L'attitude de Maria Roth face à cette situation est déterminante pour la vision que son fils va se forger de son père. Ainsi abandonnée, renvoyée dans ses foyers et auprès de sa famille, investie de la tâche d'élever un fils dont le père reste pour elle-même très énigmatique, Maria Roth va s'attacher à annuler l'image de ce père, à transformer son absence en une non-existence, en quelque sorte à entretenir son fils dans l'idée d'une immaculée conception, d'une filiation unilatérale dont elle se veut la généreuse dispensatrice et la bénéficiaire exclusive. Car l'étroite tutelle à laquelle elle soumet son fils s'accompagne d'un mutisme obstiné au sujet de ses origines paternelles. Le secret doit être rigoureusement gardé. Miguel Grübel, cousin de Roth, résume ainsi la situation : *"Le tuteur de Roth et mon père, les seuls qui avaient pu directement savoir quelque chose à ce sujet, ne parlaient jamais du père de Roth et refusaient de répondre aux questions qu'on leur posait à ce propos"*¹²⁴. Bronsen cite un autre témoin des premières années de Roth à Brody, Moses Wasser, qui parle du père de Roth comme d'un *"sujet tabou"* et de l'impression que l'on avait que Maria Roth était *"jalouse de ce mari absent"* (Bro.67). Cette impression devait être fondée dans la mesure où Maria Roth nourrissait certainement à l'égard de ce mari évanescent, ingrat et, qui

¹²⁴ Cité par Bro 68.

plus est, aliéné, une haine et une rancune tenaces. En l'empêchant d'exister pour son fils, elle se vengeait du triste sort auquel il l'avait condamnée et reportait sur sa progéniture l'affection, l'amour et la chaleur dont il l'avait frustrée. D'autre part, peut-être pensait-elle que cet effacement radical de la personne de son père éviterait à Joseph d'affronter le jugement du monde extérieur qui ne pouvait que considérablement nuire à sa sérénité. Car pour la population juive de Brody, Joseph Roth, privé de père, était orphelin à part entière¹²⁵ et si, qui plus est, il venait aux oreilles du monde que ce père était frappé d'aliénation mentale, Joseph serait tout à fait marginalisé, exclu de la société, catalogué comme paria. Car aux yeux des Juifs de Galicie, la maladie mentale était une souillure, un châtiment divin générateur de malheur pour de longues décennies¹²⁶.

Dans de telles conditions, on peut se demander ce que l'enfant Joseph Roth a pu imaginer quant à la personne de son père sur laquelle il a bien dû s'interroger et quant aux motivations de la stratégie poursuivie par sa mère lorsqu'il en a pris conscience.

Il semble que cette stratégie n'ait pu être que complètement négative. D'une part elle contribuait à fermer l'enfant au monde extérieur : elle créait une réalité uniquement valable à l'intérieur du cocon maternel et, en le rendant imperméable à la pénétration des jugements extérieurs, la mère interdisait que son fils pût s'armer face à eux. D'autre part, la mère s'aliénait la confiance de son fils et se faisait simultanément la complice

¹²⁵ Bro 66 : en yiddisch, on ne fait pas la distinction entre orphelin de père et de mère et orphelin de seulement un des deux parents. Ainsi, pour la population juive de Brody, Roth est un orphelin complet et donc considéré comme un pauvre malheureux.

¹²⁶ D'après Bronsen, les habitants de Brody n'eurent jamais vent de cette réalité et crurent tous à la rumeur selon laquelle le père de Roth se serait pendu. p.67 : "Ganz Brody war davon überzeugt, Roths Vater habe sich erhängt."

de sentiments œdipiens qui ne faciliteraient pas l'accession à l'autonomie. En inculquant à son fils une légende différente de celle que tôt ou tard le monde extérieur se chargerait de lui divulguer, elle se discréditait à ses yeux ; elle n'assurait pas le relais entre la symbiose des premières années et la découverte progressive des réalités extérieures, mais elle mettait dos à dos deux systèmes de pensées opposés, conflictuels, qui ne pouvaient que générer des déchirements à l'intérieur d'un être en devenir. Elle se refusait à reconnaître la nécessaire existence pour l'évolution de son enfant d'une instance paternelle représentative des valeurs du monde extérieur et le laissait ainsi s'enfoncer dans une situation œdipienne de dépendance anéantissant ses potentialités de mûrissement¹²⁷.

Il y avait pourtant une faille à l'intérieur de ce système maternel naïvement mis sur pied par Maria Roth. Le sentiment de trahison, de confiance ruinée que Roth exprimera toujours ultérieurement à l'égard de sa mère en est une preuve. La tentation d'affabuler pour sa mère un passé de femme de mauvaise vie, qui revient comme on l'a vu à lui reprocher de n'avoir pas su lui faire don d'un père unique et déterminé, en est une autre. Roth a trouvé ailleurs -mais difficilement et peut-être à tout jamais incomplètement- ce qui lui avait manqué, et c'est peut-être la stratégie maternelle elle-même qui a indirectement créé les conditions d'écriture d'un roman familial très particulier.

¹²⁷ C'est cette situation que Roth décrit dans *Wiege* avec une intuition pénétrante de la vérité. Voir l'analyse de ce souvenir d'enfance p.349 et ss.

2.2. Particularité du roman familial.

La mère de Roth, en appliquant la stratégie que l'on vient de décrire, fait advenir dans la réalité quotidienne une situation qui, dans le développement normal de l'enfant, doit être le résultat d'une activité fantasmatique entièrement produite par lui-même.

On sait que l'élaboration du deuxième stade du roman familial résulte de l'enrichissement des connaissances de l'enfant qui s'est avisé de la différence essentielle de statut caractérisant ses deux parents. Comme le dit Freud, l'enfant saisit que "*pater semper incertus est*" tandis que la mère est "*certissima*"¹²⁸. Dès lors, le père va être le seul à être renié tandis que la mère sera conservée telle quelle, "*avec ses véritables traits et son humble état*"¹²⁹. Cependant, la pulsion qui intervient dans ce processus est celle de "*mettre la mère dans la position d'être secrètement infidèle, d'avoir des liaisons amoureuses cachées*" (Freud). On voit que Roth, dans ses déclarations d'homme adulte concernant sa bâtardise, en est encore là des fantasmagories du "jeune fantaste" se débattant dans son histoire familiale.

D'autre part, la mère subit, à partir de cette pulsion, un rabaissement, une banalisation, car elle est exclue de l'affabulation, elle affirme son appartenance à la réalité proche et triviale, elle subit le contrecoup de l'élévation du père. Ce traitement très particulier peut ne jamais être dépassé, et c'est le cas pour Roth qui confirme là encore qu'il continue, même adulte, à développer son roman familial comme lorsqu'il était

¹²⁸ Cf. Freud : *Le roman familial des névrosés*. In : *Névrose, psychose et perversion*. PUF 1988.

¹²⁹ Marthe Robert. In *Roman des origines et origine du roman*. Op.cit. p.50.

enfant ; Bronsen cite les multiples allégations de Roth dans lesquelles il est question du peu de valeur qu'il reconnaissait à sa mère, de sa misérable quotidienneté, de sa méprisable réalité¹³⁰. Dans son article consacré au père de Roth, Bronsen a cette phrase très significative : *"Les légendes qu'il inventait s'enroulent autour d'un géniteur fabuleux changeant sans cesse d'identité. Ses dons d'invention trouvaient moins à s'exercer sur sa mère. Du fait qu'il la voyait chaque jour en chair et en os devant lui et qu'elle lui semblait assez prosaïque, il n'avait pas besoin de se charger de son cas. Elle n'avait d'importance qu'en considération du père absent dont la silhouette imaginaire l'éclipsait"*¹³¹.

Ces manifestations caractéristiques de la deuxième phase du roman familial ont normalement pour but de permettre à l'enfant de surmonter habilement la situation œdipienne dans laquelle il est plongé à cet âge-là. En éloignant le père qu'il a anobli et placé sur un piédestal, il s'est arrangé pour garder la mère pour lui tout seul, certes au prix de sa déchéance, mais c'est moindre mal. Et il a sublimé sa haine du père réel puisqu'il l'a évincé mais c'est pour mieux l'adorer.

Chez Roth les choses se passent de cette façon, mais avec une différence de taille : ce ne sont pas le doute sur l'authenticité de la paternité, ni la recherche d'une possession exclusive de la mère qui ont provoqué le parricide symbolique et la création d'un nouveau père admirable et lointain. C'est la réalité même qui correspondait à ce contexte romanesque. La mère était donnée d'emblée puisqu'aucun rival physiquement présent ne rendait nécessaire une entreprise de conquête. De plus, elle se donnait avec un consentement total puisqu'elle créait le

¹³⁰ "Les mères croient faire des choses grandioses lorsqu'elles préparent un rôti", aurait dit Roth à son cousin Michael. (Miguel Grübel). Cf. Bro p.68.

¹³¹ Bro. Art.cit. p.497.

vide autour d'elle et son fils pour parfaire le don qu'elle lui faisait d'elle-même. Le roman était à portée de main, offert à l'imagination de l'enfant sans qu'il ait eu à prendre à bras le corps les tenants et les aboutissants d'un conflit indispensable dans son évolution.

Ce qu'il nous semble intéressant de souligner dans la caractérisation du roman familial de Roth, c'est cette immédiateté de la donnée romanesque, cette absence de distance entre une situation réelle et une situation voulue exclusivement par le "petit fantaste" et créée par ses soins pour franchir une étape cruciale de son évolution.

Quelles peuvent être les conséquences d'un tel phénomène ? Dès le départ, réalité et roman sont deux domaines aux frontières imprécises. Le père est absent, le père réel n'existe pas, rien n'est dit de lui, il a pourtant contribué à la naissance de l'enfant, mais c'est là toute la certitude qu'on peut avoir à son sujet. Le reste est supposition, vue de l'esprit, la figure paternelle est entièrement fabriquée par le rêve ou le désir, elle n'a d'existence que grâce à l'invention romanesque de l'enfant. Cette activité ne peut avoir de fin puisque jamais la présence concrète du père ne viendra rétablir la vérité et mettre un terme à la fantasmatisation. Le roman familial ainsi constitué ne sera jamais interrompu, le conflit œdipien auquel il aurait dû trouver une solution perdurera, la légende prendra la place de la vie réelle.

C'est pour cette raison qu'il nous semble que le destin de romancier de Roth a été très tôt ancré en lui et ce de façon irrémédiable. Les années où l'enfant est celui que Freud nomme "le petit fantaste" n'ont jamais pris fin pour Roth. L'invention du père ne s'est jamais tarie. Le roman familial s'est écrit indéfiniment, soit dans l'affabulation orale, soit dans l'œuvre littéraire, soit dans les grands choix d'existence qu'on a pu qualifier de politique ou religieux, avec toujours cet enchevêtrement de la réalité et de

la fiction, caractéristique essentielle de l'origine même de l'histoire de Roth.

Il faut analyser maintenant de quelle façon l'écriture se charge de la création du père. L'affabulation orale élucubre des scénarios avec l'inépuisable fantaisie propre à l'imagination enfantine. Elle construit un personnage qui se met à exister le temps d'un mensonge, mais s'évapore ensuite dans l'oubli ou le vague. Elle est davantage révélatrice des frustrations ou des désirs contrariés de son auteur que construction d'un personnage à proprement parler. Ainsi lorsque Roth fait de son père le "*détonateur-Roth, l'illustre fabricant de munitions viennois*"¹³², il exprime son désir d'un père puissant, "explosif", dispensateur d'identification prestigieuse, surtout peut-être son besoin d'un père bruyant, détonant, sa souffrance de ne posséder qu'un père si peu présent, si muet, si atone. Lorsqu'il répand le bruit que l'homme épousé par sa mère n'était pas son père et qu'il est issu d'un gentilhomme de haut lignage¹³³, il retrace mot pour mot les grandes lignes du roman familial dans son deuxième stade : l'époux de la mère est révoqué en doute dans sa qualité de père éventuel, le père réel est choisi par l'enfant, créé par ses soins, de préférence recherché dans les hautes sphères de la société afin qu'il soit objet de convoitise et suscite l'imitation. Ce genre de déclaration formulée à l'âge adulte surprend par son immaturité ; comme on l'a déjà souligné, il témoigne de la survivance du petit rêveur, du non-dépassement du mythe infantile. Il est l'expression d'un manque, d'une anomalie, mais ne semble pas recéler de solution à cet état.

¹³² "Mein Vater war der "Kapsel-Roth, der bekannte Wiener Munitionsfabrikant." Art.cit. p.499.

¹³³ Ibid. Der Mann, den meine Mutter heiratete, war nicht mein Vater, denn ich stamme von einem Edelmann ab."

Il en va autrement dans l'œuvre littéraire. L'écriture investit elle aussi le roman familial, reprend les thèmes de l'affabulation orale mais les agence et les travaille à sa manière, remontant aux origines du manque, localisant la souffrance, créant des images-phares qui guident dans la recherche, élaborant des défenses pour finalement atteindre à une liberté, représentée puis générée par le travail créateur.

2.3. L'écriture fondatrice du nom du père.*

2.3.a *La représentation du père fautif.*

La lecture de certains passages de l'œuvre de Roth donne à penser qu'il existe dans ce roman familial écrit une volonté d'attribuer au père une responsabilité négative dans le destin du fils ; on ressent comme l'expression d'un rancune, un désir diffus de vengeance envers ce personnage nécessairement fautif, comme si, en se convaincant soi-même de l'inaptitude profonde du père à donner le bonheur, Roth cherchait à se débarrasser d'un fauteur de troubles, d'une trop grave source de souffrances.

On a vu déjà combien Roth, dans sa représentation de "*la génération des fils*" accablés par la guerre et par la vacuité de leur existence après-guerre, faisait porter aux pères la responsabilité du malheur¹³⁴. Roth établit alors une série de récriminations, cryptées ou clairement formulées .

¹³⁴ Voir 3ième partie : Le roman du mal-être. Chapitre 3. Le monde d'hier ou la génération perdue : la guerre comme réel traumatique. 3.2.c. Le contenu latent de la confession.

Un moyen de ne pas exprimer trop directement une nette accusation est de s'abriter derrière une mise en cause généralisante des pères; c'est ce que fait Roth en particulier dans son introduction aux *Villes blanches* ou dans le roman *Zipper et son père*. Roth n'y décrit pas un drame individuel mais la tragédie collective d'une génération entière, "les fils", victimes d'un cataclysme qui a eu trois effets principaux sur leur destinée : celui de détériorer à tout jamais leur contact avec le monde extérieur, celui de les amputer d'une partie de leur vie (leur enfance, engloutie pour toujours), celui de rendre leur vie ultérieure invivable, parce que tous les liens sont rompus, toute foi est anéantie, le passé et les lieux d'autrefois n'ont plus de réalité. C'est la guerre qui est cause d'une telle destruction, mais la guerre n'a-t-elle pas été voulue et provoquée par les pères ? On a étudié la manière qu'avait Roth de reporter sur un phénomène d'époque tous les stigmates d'un malheur personnel, l'Histoire reproduisant les cruautés déjà éprouvées de l'histoire individuelle. Ainsi la guerre vient recouvrir en l'amplifiant encore l'événement traumatique de l'affrontement avec le monde extérieur ; le statut du Heimkehrer est lui aussi représentatif d'un état de l'âme qui, même sans son opportunité historique, aurait comporté des caractéristiques similaires.

Obéissant au même procédé, Roth prononce à l'égard des pères une accusation laconique dont on pressent la teneur : les pères ont rendu les fils muets, dit Roth¹³⁵, et il reprend un motif voisin dans *Zipper et son père* où il fait prononcer à Eduard P., l'ami commun à Zipper et à lui-même, la sentence suivante : "*Tous nos pères sont responsables de notre malheur. Ce sont les pères de la génération qui a fait la guerre.*"¹³⁶ puis

¹³⁵ Les Villes Blanches. Op.cit. p.454. "Oh, wenn sie uns nicht so stumm gemacht hätten !"

¹³⁶ *Zipper und sein Vater*. Op.cit.p.603 : "Alle unsere Väter sind an unserem Unglück schuld. Das sind die Väter der Generation, die den Krieg gemacht hat."

dans la lettre finale au jeune Zipper : "*Jamais nous ne pourrons nous faire comprendre, mon cher Arnold, comme ton père le pouvait encore.*"¹³⁷

Les pères auraient donc privé les fils de leurs moyens d'expression et en particulier de la possibilité d'utiliser une parole signifiante. La réflexion de Roth vient à propos des exhortations à la "construction" et des encouragements à "être positif" que les pères lancent aux fils après la guerre. Ces mots n'ont plus de sens, dit Roth, et les fils sont à ce point désabusés qu'ils n'ont même plus la force d'en démontrer l'ineptie à leurs pères. Roth décrit ici une situation générale d'impuissance du langage à laquelle ont été sensibles nombre de créateurs de l'époque¹³⁸. Cependant, il est sans doute significatif qu'il en attribue indirectement la responsabilité aux pères.

Les pères sont donc présentés comme ayant coupé les ailes et la langue aux fils ; ils sont à l'origine de leur élan brisé, de l'anéantissement de leur force de vie ; ils ont indirectement pulvérisé leur rayonnement potentiel et les ont enfermés dans un îlot d'incompréhension au sein duquel le langage des pères n'a plus de sens et où leur propre message n'est plus non plus perceptible par autrui.

Si l'on transcrit cette vision des pères et qu'on l'applique à l'histoire individuelle de Roth, on obtient le tableau suivant : le père a été mutilant du fait de sa défection dans le rôle qu'il avait à jouer. Comme les pères, Le Père a failli à la tâche qui lui incombait de mettre l'enfant en relation

¹³⁷ p.607: "Wir werden uns nie verständlich machen, mein lieber Arnold, wie Dein Vater es noch konnte."

¹³⁸ On pense en particulier à Hofmannsthal et à la crise du mot telle qu'il la stigmatise dans la lettre à Lord Chandos de 1901 et la représente concrètement dans sa comédie de 1921, *Der Schwierige*, dont le héros a été gravement marqué par l'expérience de la guerre.

avec le monde extérieur et de faire naître le langage comme le moyen de communication avec ce monde. Son absence a favorisé le confinement de l'enfant dans le huis-clos maternel, d'où son impuissance à agir sur le monde, à se positionner en s'exprimant, à se forger une identité, à surmonter sa solitude. Tout semblait prédisposer l'enfant ainsi abandonné à souffrir un jour ou l'autre d'une grave névrose. Or Roth, d'une certaine façon, a surmonté le manque. N'est-ce pas par sa création qu'a été retardée, déplacée ou même transformée la manifestation d'un mal profond ?

En effet, l'image du père "castrateur" telle qu'elle se dégage des passages qu'on a cités n'est pas prépondérante dans l'œuvre de Roth ; elle est même marginale car l'œuvre semble avoir pour fonction de recréer la figure du père telle qu'elle aurait dû s'imposer dans l'existence de l'enfant ; pour reprendre les mots de J. Lacan, l'œuvre se charge de dire "le nom du père" et à ce titre elle est salvatrice. Il ne s'agit pas uniquement de dessiner le portrait d'un père idéal dont on a déploré l'absence ; il s'agit de faire vivre, par l'écrit, la présence possible d'un père, de suggérer à l'imagination ce qu'aurait donné le père s'il avait été là et de reparcourir ainsi dans l'écriture les différentes phases d'une vie telles qu'elles auraient dû effectivement se dérouler. Le roman *Zipper et son père* est à ce titre particulièrement intéressant à étudier.

2.3.b. Zipper et son père : le roman de la présence du père.

Ce n'est sans doute pas un hasard que ce soit justement à ce roman que Roth ait adjoint la lettre finale dans laquelle il présente Zipper et lui-même non plus comme deux "Heimkehrer" vaincus, muets et abandonnés mais comme deux fils, ayant, par leur intarissable activité, surmonté le

handicap de leur génération et remporté une victoire sur un destin qui semblait pourtant si funeste : Zipper joue sur la scène du théâtre de variétés, Roth écrit, inlassablement ...¹³⁹ A travers ce roman, et par toute son activité créatrice, Roth relève le défi : les pères, croyait-on, avaient condamné les fils à l'impuissance ; or ces derniers se font entendre et laisseront leur empreinte dans la mémoire du monde. Cette vision relativement optimiste qui contredit les déclarations désespérées relevées précédemment intervient dans un roman où Roth surmonte son manque de père dans la représentation romanesque d'une figure paternelle qui a tout l'air d'un substitut.

Le roman débute directement par l'aveu d'un manque que vient immédiatement contrecarrer la présence d'une compensation : *"Je n'avais pas de père -c'est-à-dire : je n'ai jamais connu mon père- mais Zipper, lui, en possédait un"*.¹⁴⁰ Zipper étant l'ami du narrateur, son père est aussi un peu celui du narrateur : *"Parfois, je me retrouvais avec le père d'Arnold. Un quart d'heure durant, il me traitait comme son propre fils [...] C'était comme si le jeune Zipper m'avait prêté le vieux"*¹⁴¹. Le père Zipper entoure le narrateur d'une sollicitude toute maternelle et lui dispense aussi, comme à son fils, une "éducation" au sens d'une initiation au monde extérieur. Il mène les deux jeunes gens en divers lieux culturels et les sensibilise à des domaines de la connaissance que lui-même estime fondamentaux. Il est un guide vers l'inconnu, un éclairer dans des

¹³⁹ Voir 3ième partie. chapitre 5. 5.1. Le scepticisme, paragraphe où figure la traduction de la lettre à Arnold.

¹⁴⁰ Op.cit.p.503 : "Ich hatte keinen Vater - das heißt : ich habe meinen Vater nie gekannt-, Zipper aber besaß einen."

¹⁴¹ Ibid. "Manchmal kam ich mit Arnolds Vater zusammen. Eine Viertelstunde lang behandelte er mich wie seinen eigenen Sohn.[...] Dann war es, als hätte mir der junge Zipper den alten geliehen."

contrées inexplorées : il assure le rôle typique du père qui est de représenter l'extérieur et d'y introduire l'enfant après l'avoir extirpé du foyer maternel.

Le vieux Zipper possède sa part de mystère : il détient une montre qu'il dit avoir acquise à Monte Carlo "*dans des circonstances insolites*"¹⁴². L'expression provoque chez les deux garçons une véritable prise de conscience : Zipper a vécu avant eux, loin d'eux, une existence mystérieuse dont ils ne peuvent avoir idée. Cette découverte fait naître en eux du "respect" à l'égard du père, dit Roth ; en d'autres termes, Zipper, en affirmant sa différence, sa distance, rend possible l'identification au père si capitale dans la formation de soi.

Etrangement, Zipper éprouve pour les montres la même passion que Roth lui-même. Roth ne faisait pas que les collectionner ; il les démontait et examinait avec une loupe d'horloger leur mécanisme intérieur¹⁴³, fasciné par les engrenages bien huilés et le parfait agencement des petites pièces ; il voyait là non seulement une image d'un organisme vivant dans l'efficacité de son fonctionnement, mais aussi un symbole de sa création littéraire.

Le fait de faire partager à Zipper la même passion que lui peut donner deux indications sur ce que Roth élabore dans sa construction littéraire d'une figure paternelle. L'attachement à l'heure et à l'instrument qui l'indique est chez Zipper le signe d'une volonté de mesurer très précisément la quantité de temps écoulée dans l'accomplissement de telle ou telle action : "*Pour ce qui était du temps, Zipper y regardait de très près*"¹⁴⁴. Or comme l'indique M.F.Demet dans son étude sur la

¹⁴² p.504: "Unter ungewöhnlichen Umständen."

¹⁴³ Cf.Bro p.247.

¹⁴⁴ *Zipper*. p.504 : "Denn er nahm es mit der Zeit genau."

problématique du temps chez Roth¹⁴⁵, le temps est une donnée que Roth ne maîtrise pas dans sa vie et qu'il réussit à intégrer à son œuvre comme un élément qui la structure et qui contribue aussi à structurer certains des personnages qu'il crée. En l'occurrence ici, c'est au père que Roth confère les qualités de stabilité dans le temps vécu, de bonne adaptation à ce temps et d'étroite collaboration avec lui dans la conduite de la vie. Le père sait manier le temps, il en est le maître aux yeux de l'enfant, lequel va suivre son enseignement, et s'initier aux usages temporels. Roth n'a-t-il pas l'intuition que lui, dans sa propre existence, a manqué d'un guide à tous les niveaux, et en particulier d'un père qui lui aurait montré comment se situer dans le temps ? La manie qu'avait Roth de s'approprier à foison montres et pendules et de chercher à comprendre le fonctionnement des rouages est le signe d'une interrogation obsessionnelle, d'une quête de réponse à une énigme ou de compensation à un manque. La montre semble être l'objet sur lequel s'est porté le désir de compréhension de soi et de ses origines : envisagé comme "*moyen de connaître le temps*"¹⁴⁶, et pas seulement comme instrument de mesure, la montre est pour Roth ce qui peut lui dévoiler le secret de sa propre temporalité, c'est-à-dire le mystère de son ascendance. Que son goût pour le temps prenne l'allure d'une préoccupation monomaniaque trahit la composante névrotique d'un tel penchant. En décortiquant les montres, Roth cherche un principe

¹⁴⁵ Michel-François Demet : *Vom neurotischen Zeiterlebnis zur überlegten Zeitproblematik im Mythos und Werk* In : *J.Roth. Interpretation. Kritik. Rezeption.* Michael Kessler / Fritz Hackert. (Hrsg.). Op.cit.p.77 à 89.

¹⁴⁶ "Und jeder, der so weise über "die Zeit " zu schreiben unterfängt, sollte einmal auch etwas über eine Uhr erfahren. Denn diese ist nicht nur ein Instrument, jene zu messen, sondern auch ein Mittel, jene zu erkennen." Roth in : "In Deutschland unterwegs. Glashütte.", FZ 24.5.1925. Cité par Bro p.248 et *Werke* 2. p.398-402.

d'origine, un père donc, et c'est peut-être ce qu'il donne à comprendre dans sa composition du personnage de Zipper-père.

Ce processus de création du père par l'écriture recèle une autre particularité : Roth "engendre" la figure romanesque de Zipper-père et lui assigne une passion des montres comparable à la sienne ; Zipper-père apparaît alors un peu comme le fils de Roth puisqu'il lui ressemble par maints aspects. En d'autres termes, Roth devient père en écrivant ; il est le "*père de ses œuvres*" et de cette manière il aborde aux contrées inconnues de la paternité, il fait connaissance avec "le nom du père" en s'arrogeant lui-même le titre de père.

A la fin du roman, le narrateur raconte son ultime visite à "*la maison Zipper*" à Vienne. Le temps a passé, Arnold Zipper et lui-même ont pris des voies différentes et ne se sont plus rencontrés depuis longtemps. Le narrateur dit alors avoir atteint l'âge "*auquel Zipper était déjà devenu père*"¹⁴⁷ et prend conscience du chemin parcouru depuis son enfance : la maison lui semble transformée, et l'image même de Zipper-père lui apparaît sous un jour beaucoup moins flamboyant ; Roth décrit alors cette phase du développement humain qui doit conduire l'enfant à rejeter le modèle paternel pour mieux s'en affranchir et accomplir sa destinée. Il revient sur la "tendresse " qu'il avait jadis éprouvée pour le vieux Zipper et entreprend de la démystifier : le récit resurgit de Zipper conduisant l'enfant Roth blessé à la main à la plus proche pharmacie afin de l'y faire panser, mais quelques phrases plus loin, l'émouvante sollicitude du père Zipper est sévèrement récusée : "*ce qu'il acheta à la pharmacie ne convenait pas pour soigner la main blessée*". D'une façon générale, est-il dit dans les lignes qui suivent, tout ce qu'entreprit en son temps le père

¹⁴⁷ *Zipper*. p.598. "Nun kam ich bald in das Alter, in dem Zipper schon ein Vater gewesen war."

Zipper était grotesque et nécessairement voué à l'échec, tout ce qu'il dit était faux et tout ce qu'il fit fut mal fait¹⁴⁸. Le narrateur détruit ici d'un revers de main l'image patiemment élaborée autrefois d'un père admirable ; désormais il n'en a plus besoin mais n'en reste pas moins conscient du rôle joué par le père Zipper dans sa formation personnelle : *"mais il avait pourtant comblé mes journées. Arnold me l'avait parfois prêté."*¹⁴⁹.

Le narrateur doit effectivement "enterrer" celui qui lui tint lieu de père s'il veut lui-même accéder à ce statut : une fois le père mort, la voie est libre pour devenir père soi-même. En mourant le père s'efface et l'être idéalisé qu'il incarnait descend de son piédestal ; si la mort n'est pas réelle, elle peut être symbolique et artificiellement fabriquée en déniaut au père les qualités jadis si intensément vénérées. Dans le cas de Zipper, le narrateur confirme la mort symbolique par la mise en scène des véritables funérailles de Zipper : au moment où il arrive pour lui rendre visite, il voit s'éloigner le corbillard... Zipper mort, le rideau tombe sur l'enfance et les années de formation. Le narrateur revendique alors dans les pages qui suivent son identité d'écrivain, c'est-à-dire de *"père d'une œuvre"*. On pense à cet égard à la thèse que D. Anzieu¹⁵⁰ développe à partir de l'exemple de Freud : chez ce dernier, le décollage créateur a lieu après la mort du père. D'après Anzieu, la mort du père libère les potentialités

¹⁴⁸ p.598.. "Alles war falsch, was er unternommen hatte. Er kaufte in der Apotheke etwas Falsches für die verwundete Hand, (...) Seine Witze waren nicht heiter, sein Ernst war lächerlich, sein Ehrgeiz rannte schief zum Ziel, er war ein Redner mit einem schlechten Gedächtnis, ein Tischler, der nichts herzustellen wußte, ein Geigenmacher, der nur ein Lied spielte."

¹⁴⁹ Ibid. "Aber er hatte doch meine Tage ausgefüllt. Arnold hatte ihn mir manchmal geliehen."

¹⁵⁰ In : *Corps* p.31 : "Second épisode du décollage freudien".

créatrices du fils car le père est une figure inhibitrice et "*surtout d'une insurpassable fécondité*". Ainsi, "*créer, c'est toujours tuer, imaginativement ou symboliquement, quelqu'un*". Si ce quelqu'un meurt effectivement -comme c'est le cas ici dans le roman de Zipper- le sentiment de culpabilité est allégé et ne fait plus obstacle au travail créateur.

Roth a peut-être eu l'intuition de ces divers mouvements intérieurs et de la contradiction apparente qu'ils peuvent présenter : il montre le père comme un être indispensable mais qu'il importe le moment venu d'éliminer. Le processus est similaire dans la représentation de la mère et correspond à ce que D. Anzieu désigne comme "*le moment négatif*" dans la conception de l'œuvre : il faut que l'objet soit charnellement absent pour pouvoir être représenté¹⁵¹.

On voit bien ainsi ce que l'écriture du roman a permis à Roth d'élaborer : ce que son existence aurait été s'il avait eu un père¹⁵². Le personnage fictif de Zipper, déjà substitut du père dans le roman, se prête bien pour simuler un substitut dans la réalité. Zipper n'existe pas, mais Roth trouve à travers la constitution de son personnage l'essentiel des attributs paternels qui lui ont manqué et dont "l'invention" littéraire peut l'aider a posteriori à structurer son existence présente. L'écriture joue le même rôle qu'Arnold dans le roman : elle a "prêté" un père à Roth ; la situation de départ : "*Je n'avais pas de père*" est la même dans le roman et dans la réalité. Le roman se charge de fabriquer le substitut dont le

¹⁵¹ Cf. Anzieu, op.cit. p.85 : "La pensée conserve le maternel comme préliminaire indispensable, tout en le niant pour pouvoir le dépasser, et s'installer dans un autre ordre de fonctionnement où elle trouve son plein exercice."

¹⁵² Ce "si j'avais eu un père" apparaît nettement formulé par Roth à la fin du roman lors de la conversation du narrateur avec Eduard P. Cf.p 604 : "Hätte ich einen Vater gehabt, ich hätte ihm keinen Vorwurf gemacht."

degré de vraisemblance -et donc d'assimilation possible à la réalité- est d'autant plus grand que le point de départ romanesque -l'absence de père- est le même que le point de départ réel. Ainsi, par l'écriture, Roth vit la présence du père ; père dispensateur de bien-être et de consolation, père mystérieux et lointain, père maître du temps et guide dans le monde extérieur, père qu'il faut un jour ou l'autre nier pour devenir père à son tour, père qui disparaît dans les coulisses lorsque sa tâche est accomplie : ce sont toutes ces qualités que Roth a attribuées au personnage de Zipper et qui recouvrent ce que signifie pour lui "*le nom du père*".

Si dans le cas du roman *Zipper et son père*, l'écriture fournit à Roth un père de substitution dans la mise en scène d'une situation très proche de la réalité, il arrive aussi qu'elle fonctionne comme une tentative d'approche d'un mystère, avec soit la volonté de l'élucider, soit simplement le désir de le représenter ; l'expression littéraire du nom du père, que nous allons étudier dans la nouvelle *La riche maison d'en face*, n'a pas a priori l'ambition de créer une figure substitutive du père, mais de permettre de se poser face à l'énigme pour la considérer, en faire le tour, et pour peut-être, in fine, l'intégrer à soi-même en tant qu'objet nettement accepté dans son extériorité.

2.3.c. "La riche maison d'en face"¹⁵³ : l'image fugitive d'un père possible.

Dans cette nouvelle écrite en 1928, Roth fait à nouveau intervenir le "je" narratif dont il est coutumier et à travers lequel on reconnaît aisément maints aspects de sa propre personnalité. Ce "je" est itinérant, sans domicile fixe, s'installant au gré de sa fantaisie en des lieux divers où l'attire son besoin du moment. Au début de la nouvelle, le narrateur décrit

¹⁵³ *Das reiche Haus gegenüber*. Nouvelle. 1928. In : *Werke* 4. p.496-500.

les dispositions mentales qui l'ont conduit à rechercher la proximité des quartiers riches : il n'était à cette époque ni pauvre ni riche, dit-il, mais n'aurait su *"rester indifférent au spectacle de la richesse"*¹⁵⁴. Le ton est badin qui annonce ce sourd désir de se rapprocher des lieux de richesse. On croit au début à la fantaisie passagère d'un esprit sensible à l'attrait du luxe, à la curiosité de l'écrivain fasciné par l'empire de l'argent ou la compagnie des puissants. Mais le narrateur suggère de façon de plus en plus précise que ses motivations sont plus obscures et que cette recherche de la richesse est davantage qu'une simple lubie ; il parle d'un espoir secret et *"soigneusement dissimulé à soi-même"*¹⁵⁵, d'être lui-même un jour détenteur d'une richesse personnelle. Cette formulation est étrange et impose d'entrée de jeu l'idée d'une ambivalence au cœur même du narrateur : son comportement n'est pas univoque ; il y a en lui celui qui agit et celui qui est agi par des pulsions secrètes *"soigneusement dissimulées à lui-même"* ; il n'est pas seul maître de ses actes, et les pas qui le mènent dans les quartiers riches obéissent à une injonction secrète dont il avoue ne pas connaître les termes exacts. Quoi qu'il en soit, c'est une véritable nécessité qui préside à sa décision, car il finit par dire qu'il ne *"peut plus supporter"*¹⁵⁶ la pauvreté et la misère. Quand on sait ce que le mot "pauvre" signifie pour Roth, on comprend que sa recherche de la richesse signale une quête d'un tout autre ordre. Comme on l'a vu dans un

¹⁵⁴ p.497. "Es ging mir andererseits nicht so gut, daß ich im Anblick des Reichtums gleichgültig hätte bleiben können."

¹⁵⁵Ibd."Ich befand mich vielmehr gerade in jener Situation, in der man die Nähe des Reichtums freiwillig aufsucht, in einer Art geheimer und sorgfältig vor sich selbst verschwiegener Hoffnung, daß man einmal oder sogar bald selbst sich seiner wird bedienen können."

¹⁵⁶ Ibid. "Ich befand mich in einer Lage, in der ich die arme Umgebung, das Viertel der Not, die engen und schmutzigen Gassen nicht mehr ertragen zu können glaubte."

chapitre précédent, la pauvreté pour Roth est synonyme de manque affectif et existentiel ; il se sent pauvre parce qu'il est privé de père. L'argent dans lequel Roth voit naïvement le plus efficace expédient pour remédier à la pauvreté est en fait investi d'une lourde mission : apportant la richesse et la puissance, peut-être apportera-t-il aussi le père¹⁵⁷. Il semble bien que ce soit habité par cette espérance que le narrateur décide d'aborder aux territoires de la richesse ; ceux-ci deviennent sous sa plume et dans son imaginaire *"un empire tout entier, étranger et lointain"*¹⁵⁸. Au cœur de cet univers fabuleux, le narrateur s'installe dans un *"petit hôtel"*, dans le voisinage de *"riches déchus"* dont il compare le comportement à celui d'un chien qui ne peut pas s'éloigner de la porte par laquelle on l'a chassé. En d'autres termes, le narrateur se place en situation d'infériorité face aux puissants, les rapports qu'il décrit à mots couverts sont ceux du maître et de l'esclave. Mais l'apparition du maître est longue à se manifester ; elle est précédée d'un long rituel dont le texte rend parfaitement compte dans l'effet de retardement qu'il ménage. Les coordonnées spatiales de la situation sont d'abord précisément évoquées : *"Face à ma petite et étroite fenêtre s'élevait une large et grande maison"*¹⁵⁹. Cette fenêtre est doublement symbolique : elle signifie la

¹⁵⁷ La vie de Roth est marquée par ce rapport trouble à l'argent qui s'éclaire beaucoup si l'on songe que l'argent est pour Roth un bien d'ordre paternel : avoir de l'argent, c'est égaler le père dans la puissance qu'on lui attribuait ; c'est donc avoir trouvé celui à qui l'enfant a dû s'identifier pour sortir de l'enfance. Avec des yeux d'enfant Roth voit en l'argent qu'il cherche à posséder en quantité un bien providentiel qui lui livrera un père. Mais si l'argent lui brûle les doigts, - il met autant de verve à le dilapider qu'à en réclamer à ses éditeurs ou à Zweig, son père-mécène- c'est parce qu'il apparaît très vite comme un décevant simulacre. L'homme qui donne l'argent est un faux père parce qu'il ne réussit à fournir qu'une denrée substitutive de la véritable essence paternelle. La rancœur que Roth éprouve si souvent à l'égard de Zweig peut s'expliquer en partie par le rejet violent que Roth inflige à un "ersatz" qui ne lui fait que plus durement ressentir son manque réel.

¹⁵⁸ p.497: "Ein ganzes, fremdes und fernes Reich".

¹⁵⁹ Ibid. "Meinem kleinen und schmalen Fenster gegenüber stand ein großes und

"pauvreté" de celui qui ne dispose que d'une pièce où vivre (la chambre de l'enfant dans la maison paternelle), sa petitesse face à l'empire du Grand, mais elle est aussi poste d'observation de celui qui, empêché dans sa vie, n'en a pas moins exercé son œil à recueillir les informations du dehors pour les recycler en lui-même : l'enfant à œil d'écrivain transforme sa dépendance en matériau de création propre à lui faire quitter le stade infantile.

"La grande maison d'en face" est à la fois objet d'étude et objet de fascination et de désir. Le bouton doré sur la porte d'entrée apparaît au narrateur comme un "phare" dont la lumière élabousse et lui renvoie les rayons du soleil dont il ne pourrait pas bénéficier autrement. Cette maison jouit de la faveur du Dieu-Soleil et aux yeux de son vis-à-vis, elle est belle et bien auréolée d'un éclat divin dont il reçoit les bienfaisants effets. Ainsi s'annonce la métaphore qui sera filée tout au long de la nouvelle : la "riche maison d'en face" est un lieu que régit un principe de surpuissance irradiante. Le narrateur en subit l'irrésistible attrait ; il a l'intuition que s'y dissimule un "secret" et la volonté de le connaître provoque chez lui le trouble et l'impatience. Mais la maison reste muette et fermée ; le narrateur persévère dans son attente inquiète et bientôt les volets s'ouvrent : les domestiques préparent le terrain pour l'arrivée du maître. Celui-ci se présente deux mois plus tard à bord d'une vaste automobile noire. Obéissant à un mystérieux cérémonial, il paraît tous les après-midi à son balcon, et ne tarde pas à échanger avec son fervent vis-à-vis de brèves et discrètes salutations. Mais dix jours plus tard, le vieil homme meurt. Il a laissé au narrateur une lettre dans laquelle il lui exprime sa reconnaissance pour avoir su préserver la distance entre eux et garder le silence malgré la curiosité qui l'animait.

Cet énigmatique personnage a tous les attributs de la figure paternelle telle que peut se la forger l'enfant dans la constitution de son roman familial. Lointain et imprévisible, il se fait longtemps attendre, mais lorsqu'il arrive, c'est avec le faste et la grandeur d'un héros romanesque. Lorsqu'il se manifeste, c'est avec la majesté et la pompe qui entoure un empereur. Lorsqu'il meurt, la cérémonie de ses funérailles est si solennelle qu'elle exclut d'office la piétaille. Ce père de noble origine est pour l'enfant celui qui offre un modèle valable d'identification et celui qui permet le dépassement du complexe d'Edipe. Pour Roth, il est le fugitif mais ô combien appréciable occupant d'une case restée vide dans la distribution des rôles du film de son existence. Le bref passage du vieil homme dans l'imposante maison apporte au narrateur l'apaisement, la réponse à une question restée informulée mais qui le tenaillait et l'a tenu en haleine jusqu'à ce que le rôle du riche voisin se trouve à proprement parler "incarné". Les signes échangés par le narrateur et le vieil homme, pour discrets qu'ils aient été, n'en sont pas moins l'aveu d'une reconnaissance mutuelle ; pour le narrateur-Roth, le père est là, hautain et lointain, mais authentiquement existant. Dans la distance et le silence qu'il respecte, le narrateur exprime sa ferveur et son recueillement : le passage du vieil homme a laissé une impression forte et irremplaçable. Qu'il n'ait eu aucun argent à léguer au narrateur (*"je ne laisse que des dettes. Sinon vous auriez été mon héritier"*¹⁶⁰) mais lui demande de conserver seulement "son souvenir" est chez Roth un gage de l'authenticité de la présence prodiguée ; le vieil homme lui a donné son image, les derniers instants de sa vie, un symbole. C'est davantage que les dons monnayés des pères de substitution.

¹⁶⁰ p.500 : "Ich hinterlasse nur Schulden. Sonst wären Sie mein Erbe."

Le mode de création du nom du père apparaît dans cette nouvelle sous un jour original : Roth construit un espace romanesque qui reproduit la représentation psychique de l'image paternelle qu'il cherche à intégrer en lui-même. La position de "vis-à-vis" est à cet égard capitale : la symbolisation du père n'est pas pure formation interne mais se réalise hors de soi, face à soi, dans une extériorité qui renforce son statut d'être existant à part entière. Que cette image ait tendance dans la description qu'en fait Roth à être statufiée, illustre un des modes d'action de la création romanesque : le personnage dont on désire l'incarnation est placé face à soi dans un cadre concordant avec sa condition et figé dans une gestuelle raréfiée et hiératique qui en fait un héros inaccessible et atemporel, une effigie en quelque sorte. Il n'est pas là pour voir mais pour être vu : il semblait que les yeux, dit le narrateur *"n'avaient pas à amener à la conscience du vieil homme les images du monde extérieur, mais qu'ils faisaient ressurgir sur leur propre rétine des images qu'ils avaient conservées à l'intérieur"*¹⁶¹. Le vieil homme semble "se produire" sur son balcon à seule fin d'être perçu par son spectateur et transformé en une image éternelle, une sorte de portrait historique qui pourra dès lors être aisément intégré dans l'histoire personnelle du narrateur. Du reste, la représentation du vieil homme à son balcon ne peut manquer de rappeler les récits des Juifs de Brody évoquant l'apparition de l'Empereur François-Joseph *"à son balcon"*¹⁶² lors d'une de ses visites aux communautés juives de son Empire. De même, dans *La marche de Radetzky*, François-Joseph est longuement décrit considérant la nuit de sa fenêtre et méditant

¹⁶¹ p.499. "Es war, als hätten sie nicht die Bilder der Außenwelt dem Bewußtsein des zu vermitteln, sondern als förderten sie Bilder, die sie im Innern verwahrt hatten, wieder auf ihre eigene Netzhaut.

¹⁶² Cf. Bro p.104.

gravement sur le métier d'Empereur.¹⁶³ Roth n'a jamais fait mystère de la relation quasi filiale qu'il lui semblait entretenir avec l'Empereur, au point qu'il écrivit un jour : "*Le père s'appelle François-Joseph I^{er}*"¹⁶⁴. Le vieil homme dans sa grande maison, comme François-Joseph dans sa monarchie¹⁶⁵, représente un père possible auquel l'écriture prête substance et qui peut dès lors effectivement tenir lieu de père réel dans la vie du narrateur : le père a été approché, vu et salué. Son bref passage dans la vie du narrateur correspond à la brève existence que Roth lui a accordée l'espace d'une nouvelle ; mais de même que le vieil homme a laissé chez le narrateur une trace intense et indélébile, de même l'écriture de la nouvelle a inscrit avec insistance une figure paternelle dans le cœur de son auteur.

2.3.d. Tarabas et "l'appel au père."

On a vu dans l'exemple précédent comment Roth, par son art romanesque, confectionnait un personnage à caractère paternel sans que le mot de père soit une seule fois formulé, sans qu'on ait même la preuve qu'il ait eu conscience que ce vieil homme énigmatique avait tous les traits de la figure paternelle telle que peut l'imaginer le roman familial. Mais qu'elle soit consciente ou inconsciente, la pulsion créatrice qui conduit à l'invention d'un tel personnage traduit sans aucun doute ce qu'on pourrait

¹⁶³ *Radetzkmarsch* . p.345.

¹⁶⁴ "Der Vater heißt Franz Joseph der Erste." Cité par Bro p.102. Extrait d'un article "Rede über den alten Kaiser" paru dans *Die österreichische Post* (Paris), 1.7.1939. : *Werke* 3. p.938.

¹⁶⁵ Dans *Le buste de l'Empereur*, le Comte Morstin compare la Monarchie à une grande maison : "Meine alte Heimat, die Monarchie allein, war ein großes Haus mit vielen Türen und vielen Zimmern, für viele Arten von Menschen." *Die Büste des Kaisers Werke* 5.p.675.

appeler avec Jacques Lacan un "appel au père"¹⁶⁶. Jamais Roth dans son œuvre ne donne une nette et franche expression à ce phénomène, peut-être parce qu'il n'a pas lui-même conscience d'être habité par cet appel et que par conséquent son travail d'écrivain ne peut être intentionnellement dirigé vers son expression. Mais on sait bien que la littérature trahit le fond de l'être et, à cet égard, on peut être fondé d'y déceler ce que l'auteur n'a jamais reconnu vouloir y dévoiler.

On avait déjà cru percevoir cet "appel au père" au cours d'un épisode du roman initialement commenté, *Rechts und Links*. On se souvient que Paul Bernheim, à la fin du roman, vit au cours d'une scène nocturne particulièrement dramatique un dédoublement de lui-même. Voyant partir pour très loin et pour toujours la femme qu'il aime, il se scinde en deux personnages : l'un saute dans la voiture aux côtés de la bien-aimée, abandonnant son ancienne existence, rompant avec son passé. L'autre reste immobile, pétrifié, incapable d'accomplir un acte aussi téméraire. Cet acte est celui qu'osa, longtemps auparavant, le propre père de Paul Bernheim. Tombé sur le tard amoureux d'une trapéziste, Felix Bernheim n'avait pas hésité à renoncer à tous ses privilèges pour se donner tout entier à cette ultime folie.¹⁶⁷ Paul sent planer l'ombre de son père au moment où il se trouve dans une situation similaire. Roth l'écrit quelques lignes plus loin : "[Paul] pensa : mon père serait parti, mon père serait parti"¹⁶⁸. Car Paul n'a pas eu la force de répéter le geste inauguré par son père. Cet autre lui-même qu'il a vu se dissocier de lui et accomplir

¹⁶⁶ Cf.J.Lacan. Séminaire III. Les psychoses. Ed. du Seuil "La grand'route et le signifiant "être père"". p.321 à 331.

¹⁶⁷ Voir première partie. chapitre 2.p.33.

¹⁶⁸ *Rechts und Links*. Op.cit. p.769. : "Mein Vater wäre hingefahren, mein Vater wäre hingefahren."

"l'action courageuse" comme la désigne Roth, est le fils qu'il aurait été si son père avait joué son rôle, si la relation au père avait été satisfaisante : Paul aurait dû s'identifier à son père et intérioriser un modèle de comportement. Or, en restant lâchement tapi dans l'ombre, Paul fait inconsciemment l'aveu d'une anomalie dans la relation qu'il a entretenue avec son père. Pour Roth, c'est le signe d'un "*épuisement du courage*" qui s'est produit au cours des générations, les fils étant aujourd'hui plus faibles que leurs pères¹⁶⁹. L'explication est peu convaincante et dissimule un autre état de fait : le dédoublement fantasmé de Paul dans la situation décrite plus haut est un appel à un père fort et prégnant dont la présence auprès de son fils aurait été assez efficace dans son enfance pour lui insuffler l'énergie d'agir aussi courageusement que lui à l'âge adulte. La couardise que Roth prête à Paul Bernheim n'a d'autre origine que l'insuffisance de la présence paternelle durant ses premières années et la non-réalisation du processus d'identification.

Cet appel au père, qui nous semble s'exprimer pour Paul Bernheim dans un accès passager de schizoïdie¹⁷⁰ au cours duquel il sent cohabiter en lui-même et son père et sa propre personne abandonnée par son père, trouve une autre illustration chez le personnage de Tarabas dans le roman *Tarabas. Un hôte sur cette terre*¹⁷¹. Dans la première partie du roman, que Roth intitule "l'épreuve", Tarabas, que Roth a présenté au début comme un être peu accompli, semble trouver son identité dans l'exercice de son métier de soldat, et dans le personnage que la guerre façonne

¹⁶⁹ p.618 : "...und es wurde mir an einem Beispiel klar, wie die Tapferkeit sich im Ablauf der Geschlechter erschöpft und um wieviel schwächer die Söhne sind, als die Väter waren."

¹⁷⁰ au sens premier du terme : dissociation de l'esprit.

¹⁷¹ *Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde. Werke 5* p.479.

progressivement - "*la guerre devint sa patrie*"¹⁷², écrit Roth. Tarabas est un redoutable guerrier, le plus valeureux officier de son régiment. Devenu capitaine, Tarabas sent pourtant un beau jour vaciller les fondations de sa solide troupe : un nouveau venu, simple soldat aux cheveux roux, juif, y fait souffler comme un vent de rébellion. Il préfigure le personnage de Nathan Kristianpoller, juif lui aussi, tenancier de l'auberge de Koropta, ville de garnison où le colonel Tarabas a reçu mission de constituer un nouveau régiment. C'est de ce Juif que Tarabas va entendre la parole brûlante qui déclenche chez lui un processus irréversible de remise en question de lui-même et une nouvelle quête de sa véritable identité. Après le pogrom qui a eu lieu à Koropta, Tarabas accuse Nathan Kristianpoller d'avoir laissé battre et torturer ses correligionnaires. Celui-ci lui répond alors : "*Soyez assez bon pour me permettre de vous dire que c'est sans l'avoir voulu que je suis devenu juif*"¹⁷³. Cette revendication d'une identité non voulue, non choisie et comme fruit du hasard touche chez Tarabas une corde sensible : lui non plus n'a jamais fait le choix réfléchi de ce qu'il a été. Les multiples personnages dont il a jusqu'à présent joué les rôles n'étaient pas lui-même. C'est ainsi que Tarabas a l'impression que deux êtres coexistent en lui : l'un est vêtu de guenilles et courbe l'échine, l'autre est puissant et porte l'uniforme avec arrogance¹⁷⁴. En même temps que se produisent chez Tarabas ce progressif décollement de son identité guerrière et le glissement dans une indétermination grandissante de son être, Roth met en scène le personnage de Schemarjah qu'il présente

¹⁷² p.501 : "Der Krieg wurde seine Heimat."

¹⁷³ p. 568 : "erlauben mir gnädigst, sagen zu dürfen, daß ich ohne meinen Willen ein Jude geworden bin."

¹⁷⁴ p.578 : "Bald war es ihm, als gäbe es in der Tat zwei Tarabasse. Von denen stand einer in einem schäbigen, aschgrauen Rock vor dem Tisch ; hier saß der gewaltige Tarabas, bewaffnet, in Uniform, mit Orden, gestiefelt und gespornt."

comme "un des [Juifs] les plus malheureux"¹⁷⁵ (*"der unglücklichsten einer"* p.102) et comme un père abandonné jadis par son fils rebelle : non seulement ce dernier désavoua sa religion, mais il pria son père de le considérer comme mort, ce qui eut pour résultat que Schemarjah, au bout de quelques jours cessa "d'être un père"¹⁷⁶.

Le juif Schemarjah enfreint l'interdiction faite à ses coreligionnaires de sortir dans les rues de Koropta afin d'aller chercher dans la synagogue incendiée les rouleaux de la Torah, soit pour les sauver, soit pour les enterrer au cimetière s'ils sont brûlés. Silhouette improbable et inquiétante sous son auréole de cheveux roux, Schemarjah, bondissant dans les rues désertes, se heurte à Tarabas. Pour celui-ci, c'est une nouvelle manifestation du signe annonciateur de malheur qui s'était déjà incarné dans la personne du jeune soldat révolutionnaire¹⁷⁷. Tarabas est pétrifié (*"diesmal erstarrte er von Kopf bis Fuß"*) et sent monter en lui une angoisse existentielle qui fut là de tout temps mais qui est révélée par la personne du Juif. Il comprend alors que c'est la peur qui a été jusqu'à maintenant le moteur de toutes ses actions et qu'il n'a jamais réellement voulu ce qu'il est devenu. La prise de conscience d'une telle faille intérieure déclenche chez Tarabas une rage sauvage à l'égard de celui qui lui l'a révélée. Il se rue sur le vieux Juif aux abois et lui arrache la barbe, offensant par là gravement le judaïsme puisque la Torah prescrit aux hommes de conserver toute leur barbe lorsqu'ils atteignent un certain âge. A partir de cet instant, Tarabas transforme radicalement son existence : il entreprend une phase d'"expiation" qui doit lui faire retrouver le noyau de

¹⁷⁵ "der unglücklichsten einer". p.574.

¹⁷⁶ Ibid.: "...und hatte aufgehört, ein Vater zu sein."

¹⁷⁷ p.580. Nous apprenons peu après que ce soldat est le fils en personne de Schemarjah.

lui-même. Il se défait des oripeaux de sa fausse identité (l'uniforme) et se retire du monde : il erre à travers les chemins et s'enfonce dans la misère.

De prime abord, l'itinéraire de Tarabas ne présente rien de très exceptionnel. Il s'agit d'un homme qui a accumulé tout au long de sa vie des "faux-selves", commettant des actes criminels en conformité avec le personnage qu'il incarnait à chaque fois mais dont la responsabilité ne peut lui être directement attribuée tant le centre de lui même était, comme le dit Roth à propos de son intelligence, enseveli "*sous les décombres et sous le tumulte de ses passions et de ses ivresses [...]*"¹⁷⁸. Ce qui frappe cependant dans la façon dont Roth met en scène le destin de Tarabas, c'est la présence quasi-constante du père ou d'une figure paternelle dans tous les grands tournants que prend l'existence de Tarabas.

Au début de son histoire, Tarabas, jeune révolutionnaire terroriste, est acquitté par le tribunal mais "*chassé [par son père] de sa maison et de ses terres*"¹⁷⁹. Emigré à New-York, il quitte quelques temps plus tard sa nouvelle patrie, aspirant à retrouver son pays natal et son père malgré la cruauté passée de ce dernier¹⁸⁰. De lui, il a en mémoire la puissante moustache, symbole de "*la toute-puissance domestique*" du maître de maison¹⁸¹. A son retour dans la maison natale, Tarabas trouve sa famille réunie autour du repas et l'image du père lui apparaît alors nettement détériorée : "*Nicolas (Tarabas) ne put s'empêcher de remarquer dans la*

¹⁷⁸ p.569: "Tarabas' Intelligenz wachte noch unter dem Schutt[...], unter dem Getümmel seiner [...] Leidenschaften und Räusche.

¹⁷⁹ p.481 : "Sein Vater verwies ihn von Haus und Hof."

¹⁸⁰ p.492 : "...dem Vater, der Nikolaus früher grausam erschienen war und nach dem er sich jetzt wieder sehnte".

¹⁸¹ p.492: " In zwei mächtigen, schwarzgrauen Hälften lag der Schnurrbart des Vaters über dem Mund, eine gewaltige Kette aus struppigem Haar, [...] natürliches Abzeichen häuslicher Allgewalt."

moustache de son père deux ou trois grains de ce plat dont il avait eu une si grande nostalgie" (la Kascha)¹⁸². Sa "tendresse" à son égard s'en trouve amoindrie ; le lecteur n'est pas étonné que la scène du retour de Tarabas se termine sur sa rupture avec son père : celui-ci l'ayant surpris séduisant sa cousine, il l'exclut à nouveau de la maison natale en prononçant cette étrange sentence : "*je te dégrade*"¹⁸³. L'expression est à double sens. En la formulant, le père a saisi les épaulettes de l'uniforme de Tarabas : son intention semble être de lui arracher les signes extérieurs de son grade militaire, ce qui reviendrait à le dénuder radicalement car Tarabas n'a d'autre identité à ce moment-là que celle que lui confère son uniforme. De plus, en menaçant de "dégrader" Tarabas, il dit davantage et autre chose que ce que signifie le terme militaire : il désavoue son fils en le destituant, en lui refusant d'être son héritier et son continuateur dans la lignée. Ainsi "dégradé", Tarabas ne recevra pas en héritage la toute-puissance paternelle¹⁸⁴ et errera privé de son modèle et en rupture de filiation. Après l'explosion de sa colère et son cruel désaveu, le père gifle son fils, le fils s'éloigne mais se retourne pour cracher au visage de son père. Pour la deuxième fois, Tarabas est chassé par le père, nié et abandonné par lui. Toutes les scènes du drame œdipien ont été jouées, seule manque celle qui permet son franchissement. Car la situation

¹⁸² p.495 : "Nikolaus[...] konnte nicht umhin, zwei, drei Körner der langentbehrten Speise im Schnurrbart des Vaters zu bemerken."

¹⁸³ p.501 : "Ich degradiere dich" sagte der Alte.

¹⁸⁴ A la différence de Tarabas, son père -et Roth insiste singulièrement là-dessus- a reçu en legs direct la "royauté" de sa mère. Celle-ci, surnommée de son vivant "la reine des ombres" parce qu'elle fait régner sur toute la famille son froid despotisme, laisse à son fils en mourant son héritage : "Le père Tarabas reçut l'héritage de sa mère : sa majesté mortelle et glacée".(p.607 : "Der Vater Tarabas übernahm das Erbe seiner Mutter : ihre tödliche, eisige Majestät") A son tour, on le surnomme "le roi des ombres", signe de sa filiation.

œdipienne dans laquelle le père et le fils sont deux rivaux haineux est ici définitive : Tarabas et son père ne se rencontreront plus jamais, ne dépasseront jamais la haine qui les sépare.¹⁸⁵ Dans l'esprit de Tarabas, le père conservera la position typiquement œdipienne du monarque lointain et omnipotent. Lorsque Tarabas, après quelques mois d'errance, pense à revoir la maison natale, c'est cette image-là du père qui domine sa représentation du cercle familial : *"Il n'aimait pas son père. Il ne l'avait jamais aimé. Il ne se souvenait pas que son père l'eut jamais embrassé ou battu ... dans sa maison, il gouvernait, tel un roi étranger, femme et enfants. Un cérémonial simple, sans fastes, mais d'acier réglait ses journées, ses soirées, ses repas, son comportement et celui de la mère et des enfants"*¹⁸⁶. Il se peut que cette rupture insurmontable soit pour Tarabas le nœud même du dysfonctionnement de son existence. Car, après avoir été chassé par deux fois de chez lui, il ne connaît pas la paix, il est étranger à lui-même, il n'a pas d'identité définie. Ce n'est que dans les derniers chapitres du roman qu'il entreprend la lente remontée à l'essence de son être. Or cette conquête de lui-même passe par la reconquête de la faveur du père : après avoir commis le crime sur la personne de Schemarjah -figure paternelle substitutive-, Tarabas n'a de cesse de se purifier, d'expier pour obtenir l'ultime pardon de la bouche même de Schemarjah. Le crime perpétré sur Schemarjah était un acte

¹⁸⁵ Tarabas sera même chassé une troisième fois de la maison du père, et ce avec une violence inouïe. Après des mois de vagabondage, Tarabas s'est rendu sur les lieux de son enfance et a pénétré dans l'enceinte de la maison. Lorsque son père aperçoit ce "va-nu-pieds", il s'étouffe de colère : "Hinaus mit ihm ! hinaus ! Hinaus ! " p.614.

¹⁸⁶ p.606 : "Den Vater liebte er nicht. Er hatte niemals seinen Vater geliebt. Er erinnerte sich nicht, daß ihn sein Vater jemals geküßt oder geschlagen hatte.[...] Wie ein fremder König schaltete er in seinem Hause, mit der Frau und mit den Kindern. Ein prunkloses, einfaches, stählernes Zeremoniell regelte seine Tage, seine Abende, seine Mahlzeiten, sein Betragen und das der Mutter und der Kinder."

parfaitement œdipien : la barbe étant le symbole de la virilité et de la puissance paternelles, l'arrachement de la barbe signifie la tentative de dévirilisation du père et d'appropriation de sa toute puissance. Le père ainsi évincé, la place est libre pour l'enfant criminel. Tarabas réalise là ce qui ne doit rester que fantasme et va jusqu'au bout d'un geste qui ne peut avoir de suites positives : car la suppression des pouvoirs du père engendre chez le fils un intolérable sentiment de culpabilité. Le complexe ne se résout que si la puissance paternelle est imitée -au cours du processus d'identification- et intégrée sans que le père soit concrètement écarté. Il se peut que Roth, dans sa vie, ait eu le sentiment d'avoir lui-même tué ce père dont il ne s'expliquait pas l'absence. La propriété exclusive de sa mère dont il jouissait correspondait trop bien à son désir profond pour qu'il ne lui vînt pas à l'idée que c'était lui-même, un jour, qui avait supprimé le rival. Il est possible que Roth se soit imaginé que sa naissance avait coïncidé avec la démence de son père, puis avec sa mort, et que, l'enfant croyant en la toute-puissance de la pensée, ses vœux les plus coupables aient été ainsi exaucés. Le sentiment de culpabilité engendré par ces croyances pèse sur la vie entière. On sait combien Roth en a été victime, la conviction d'une lointaine faute commise déterminant un comportement constant d'auto-punition et de culpabilisation systématique¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Dans ses lettres, Roth fait souvent part de sa sensation que le guette la démence dont son père fut victime. Par exemple, dans la lettre à Zweig du 11 juillet 1934 : "Ich fürchte, tageweise, für meinen Verstand, und die Ahnungen kommen wieder, die ich seit meiner Knabenzeit nicht mehr gekannt hatte : daß ich im selben Alter verrückt werde, wie mein Vater." (Briefe. p.349)

Roth exprime ici parfaitement le caractère obsessionnel de ces pensées récurrentes qu'il a connues pour la première fois dans son jeune âge, c'est-à-dire lorsqu'il a trouvé une punition possible à l'acte meurtrier commis fantasmatiquement contre le père et dont il ne pouvait qu'être l'auteur. La punition par la folie au même âge que le père fait étrangement intervenir un processus d'identification à celui qu'on se reproche d'avoir injustement écarté. En se croyant menacé par la même souffrance que sa victime, on allège le poids de la faute en "expiant". De plus, en se sentant devenir

Ainsi Tarabas, tout au long de son errance expiatoire, est en fait en quête de la parole conciliante du père qui rétablira la filiation. Schemarjah fut un père bafoué, Tarabas un fils désavoué; l'un n'était plus père, l'autre plus fils. Tarabas a réitéré le crime contre le père, mais s'est attaché ensuite à réparer la faute. Et la phase d'expiation va être une phase "d'accomplissement" -c'est ainsi que Roth nomme la deuxième partie de son roman ("Die Erfüllung")- car l'appel au père lancé par Tarabas sera entendu. Schemarjah absoudra le fils criminel : *"Je sais qui il est ! Il peut mourir en paix ! Je ne suis pas en colère contre lui !"* Par ces paroles, Schemarjah reconnaît Tarabas et lui pardonne. Il reprend sa place de père et ré-assigne à Tarabas son "grade" de fils. Tarabas retrouve la "paix" que la rupture avec son père réel avait à jamais détruite. **Reconnaître** Tarabas, c'est ce que n'a pas fait son père réel. Lorsque Tarabas, dans ses habits de mendiant, a osé se présenter à la maison natale, nul n'a su qui il était. Ayant pu pénétrer dans la pièce où se trouvait son père, Tarabas vit une scène hautement symbolique : son père est endormi dans un fauteuil et offre à son fils le spectacle de sa complète déchéance ; ses mains en particulier, ces *"insignes de la puissance paternelle et royale"*¹⁸⁸ ont perdu leur pouvoir de fascination, leur force protectrice, leur rudesse réconfortante. Tarabas les baisait jadis avec piété et respect, aujourd'hui il tente ce même geste avec la sensation d'avoir le devoir de le faire¹⁸⁹ : c'est

dément comme son père, Roth fait de ce dernier un véritable "visiteur du moi" au sens où l'entend Alain de Mijolla ; il rétablit donc en même temps sa filiation.

La culpabilisation relève du même procédé puisqu'il s'agit de s'empêcher de vivre bien en s'attribuant la responsabilité de la faute. Dans l'épisode de la maladie de sa femme Friedl, Roth reste persuadé qu'il a lui-même causé l'aliénation de celle-ci. D'une façon générale, à partir de cette époque (1928), Roth pense qu'il fait l'objet d'une sanction divine. Cf. Bro 352.

¹⁸⁸ p.612 : "Insignien väterlich-königlicher Macht".

¹⁸⁹ p.612: "Dennoch fühlte der Sohn einen Augenblick, daß er verpflichtet sei, die kraftlose Hand des Vaters zu küssen."

sans doute une tentative pour renouer avec un passé fastueux, pour redevenir le fils de ce père, même déchu, pour reconquérir sa faveur. Mais c'est peine perdue car le père dort et refuse ne serait-ce que d'ouvrir les yeux sur son fils.

Dans la postface qu'il consacre au roman,¹⁹⁰ Fritz Hackert s'interroge sur les rapports qu'entretient *Tarabas* avec le conte de Flaubert, *La légende de Saint-Julien l'hospitalier* que Roth cite comme une de ses références, son *Tarabas* devant être la version moderne de la légende.¹⁹¹

Se demandant comment Roth a pu en venir à choisir le récit flaubertien comme point de départ de son roman, F.Hackert évoque le conflit grave vécu par Roth dans son pays d'origine où il naît en qualité de "sujet juif de sa "Majesté Apostolique royale et impériale"¹⁹². Préoccupé ainsi très tôt par le problème de la cohabitation dans une même région du juif et du catholique, en termes ethniques, de la population juive de l'Est et de la population slave, Roth aurait ainsi voulu montrer le parcours d'un catholique(Tarabas) immergé au sein d'un monde juif dont il subit la présence, la pression et le puissant pouvoir de révélation (incarné par Schemarjah).

Il se peut que la légende de Saint-Julien ait frappé et marqué Roth pour une autre raison ; le thème du catholique ravi après expiation dans le

¹⁹⁰ Fritz Hackert : *Die Erlösung vom Feindbild durch das Gnadenbild. Eine ostjüdische Wirtshauslegende. Nachwort.* In : *Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde.* Büchergilde Gutenberg. Frankfurt am Main. 1987.

¹⁹¹ C'est dans une lettre à Zweig que Roth définit son projet : "Glänzender Stoff, fern von Dtschld, aber mit deutlicher Beziehung dazu, spielt im östlichen Grenzland. PAR DISCRETION : St Julien l'hospitalier auf modern, statt der Tiere : Juden, und zum Schluß die Entführung. Sehr katholisch." Briefe, p.265.

¹⁹² Cf.art.cit. p.244.

royaume des cieux constitue le motif *conscient* pour lequel il se réfère à St Julien l'hospitalier. Mais il est possible aussi que le contenu de la légende ait représenté pour lui un ensemble de stimuli inconscients qui l'auraient amené à reproduire dans son roman, sans le savoir, et donc de façon indirecte et masquée, certains épisodes cruciaux de l'existence de Saint Julien.

Comme le rappelle F.Hackert, Julien reçoit des animaux qu'il chasse et tue avec frénésie la prophétie suivante : il sera le meurtrier de ses deux parents. Julien fuit donc la maison familiale, devient un soldat acharné, épouse la fille de l'Empereur, s'interdit de chasser de peur d'accomplir par inadvertance la sinistre prédiction. Mais une nuit, Julien se laisse tenter par l'appel de la forêt. Durant son absence, ses parents, lancés depuis des années à sa recherche, arrivent au château où les reçoit leur belle-fille, laquelle leur offre pour la nuit le lit conjugal. Julien, de retour d'une chasse infructueuse, découvre dans son lit non pas son épouse mais tout d'abord "quelque chose qui ressemble à une barbe." Croyant surprendre là sa femme et son amant, *il assassine père et mère.*

Cette problématique du parricide, si centrale dans la légende de Saint Julien, rejoint ce que nous avons lu en filigrane dans le roman de Roth. Conformément à l'exemple de Julien, c'est bien son père que Tarabas aurait symboliquement assassiné en la personne de Schemarjah¹⁹³, et c'est bien ce crime effroyable qu'il aurait cherché à expier dans son vagabondage, comme le fit d'ailleurs Julien en endossant la robe de moine et en errant lui aussi sur les routes du monde.

¹⁹³ dont la barbe renvoie à celle du père de Julien, nettement emblématique dans le texte de Flaubert, d'autant plus que c'est par là que Julien identifie la présence du rival (le père autrefois ?) dans son propre lit.

Ce qu'il est intéressant ici de souligner, c'est que la légende a agi de façon inconsciente sur Roth et que, tout aussi inconsciemment, il a mêlé au contenu manifeste de son roman une seconde histoire, cryptée, qui en est comme le contenu latent. En signalant sa référence à la légende, Roth a livré un indice quant au sens possible de l'itinéraire de son héros et quant au secret de l'entreprise littéraire : la création du personnage de Tarabas a valeur de tentative d'expiation du meurtre fantasmé du père et permet d'exprimer "l'appel au père" au sens d'une recherche d'absolution de ce meurtre et d'un désir de réconciliation avec le père.¹⁹⁴

On ne saurait clore ce chapitre sans mentionner le récit fabuleux des retrouvailles d'un fils avec son père tel qu'on le trouve dans le roman *Hiob*. Ce roman peut être considéré comme l'histoire d'un appel muet au père qui se conclut en apothéose par la découverte du père et l'union totale et rédemptrice avec lui.

Menuchim, le dernier-né de la famille de Mendel Singer, est laissé par ses parents au pays natal lorsque ceux-ci décident de partir pour l'Amérique ; Menuchim est un enfant épileptique, rachitique, Mendel et sa femme Deborah l'abandonnent aux voisins comme un animal familier auquel on ne peut imposer les rudesses d'un long voyage et du déracinement. Deborah ne se consolera jamais de la perte de ce fils ; Mendel, lui, continuera d'espérer, par delà les drames qui s'accumuleront sur son chemin, en la vie de Menuchim et envisagera de le rejoindre en Russie. Mais c'est le fils, devenu musicien de renommée mondiale, qui

¹⁹⁴ Ce serait peut-être aller trop loin -mais on ne peut s'empêcher d'y penser- que de suggérer que le catholicisme que Roth revendique à la fin de sa vie est en fait une nouvelle expression de son "appel au père". *Tarabas* est qualifié par Roth de "très catholique" dans sa lettre à Zweig, parce qu'y sont abordés les thèmes de l'expiation, du pardon et de la rédemption. Mais tous ces thèmes tournent autour du personnage du père et c'est lui, en la personne de Dieu, que Tarabas retrouve à la fin de son parcours.

partira à la recherche de son père, le retrouvera et le ramènera au pays natal.

Hiob, oeuvre romanesque parfaitement aboutie comme les critiques s'accordent pour le reconnaître, met donc en scène avec maestria la conclusion bienheureuse d'une histoire tragique. L'attachement père-fils est ici directement mis en forme ; la problématique de l'incompréhension, de l'impossible communication et de l'absence du père est concrètement représentée à travers la maladie infantile qui empêche Menuchim de parler à son père, de lui faire comprendre qu'il l'entend et le reconnaît, et à travers l'exil imposé de Mendel Singer. Mais l'appel est déjà là dans les yeux implorants de l'enfant débile¹⁹⁵ lequel, devenu adulte et bien portant, marchera jusqu'à ce père depuis si longtemps désiré.

L'appel du père, plus obscurément exprimé dans d'autres œuvres , est ici formulé avec clarté : tout se passe comme si l'écriture de la légende avait épuré le motif psychique et que ce dernier, par le truchement du récit mythique, parvenait à la conscience du romancier dépouillé de tous ses masques. *Hiob* illustre une stratégie de la création littéraire sur laquelle nous allons revenir dans le chapitre récapitulatif de cette étude : dans les œuvres les plus achevées de son répertoire, Roth fait advenir ce "retour du refoulé" dont D.Anzieu dit qu'il est le but à la fois nécessaire et impossible de l'inconscient et l'objet implicite de l'œuvre d'art.¹⁹⁶ Celle-ci tire sa logique de l'infinité des détours que le refoulé emprunte pour parvenir au préconscient et finir par retenir l'attention de la conscience. Dans *Hiob*, le représentant psychique inconscient (l'appel du père) est parvenu à la conscience et à l'expression littéraire et l'on peut considérer

¹⁹⁵ Cf *Hiob* : le très beau passage où Mendel essaie de communiquer avec son fils par l'intermédiaire de la mélodie d'une phrase de la Bible. *Werke* 5. p.28.

¹⁹⁶ *Corps* p.134.

que tous les détours par lesquels il est passé correspondent aux différents romans ou récits où Roth s'est comme "entraîné" à le mettre en forme. L'exercice littéraire aurait donc aussi cette visée : se saisir d'un représentant psychique inconscient et le faire remonter, au fur et à mesure des productions littéraires, à la conscience ; l'écriture aurait donc cette fonction de faire franchir à certaines représentations inconscientes refoulées le stade du préconscient et les barrières de la censure.

CONCLUSION

En résumé, il apparaît donc que Roth réussit par l'écriture de son "roman du père" à atteindre divers objectifs.

En donnant forme et vie littéraire au personnage paternel, il crée trois images du père qui structurent sa propre représentation intérieure et confèrent à son roman familial une cohérence et une logique aptes à "remettre les choses en place" dans son existence réelle : vu sous l'angle "Zipper", le père est la figure souhaitée qui participe efficacement au développement de l'enfant, l'amène à maturité et s'efface au moment voulu. Vu sous l'angle du propriétaire de "la riche maison d'en face", le père est celui que construit le roman familial dans sa deuxième phase, hautain, inaccessible et aimable justement de par cette distance. Vu sous l'angle "Tarabas", le père est le rival oedipien qui rompt à tout jamais avec son fils, provoquant indirectement la misère intérieure et l'errance de ce dernier.

En donnant une place dans son monde romanesque à chacun de ces aspects de la figure paternelle, Roth ré-écrit son roman familial, met le doigt sur ses carences et ses souffrances et corrige les zones insatisfaisantes ; l'élan créateur l'amène à formuler l'appel au père auquel la vie réelle n'offrait aucune possibilité d'expression. L'écriture a permis que se dégage du fond indifférencié des affects un motif puissant qui est sans doute en grande partie responsable du mal-être de Roth : ce motif est le besoin de la présence du père ; en écrivant, Roth prend conscience de ce besoin, le formule, en éprouve les retombées sur son psychisme ; il découvre le sentiment de culpabilité qu'a pu engendrer chez son fils un père absent et se fait pardonner ses désirs parricides en réalisant la réconciliation entre père et fils. En se faisant créateur, il devient père à

son tour et cette nouvelle situation peut le rendre plus à même d'envisager "la question du père" telle qu'elle s'est posée à lui tout au long de son existence. Bien plus, créer signifie affirmer une autonomie et revendiquer une liberté que les circonstances de la vie réelle ne favorisaient pas. L'absence du père est surmontée le temps de l'écriture ; lorsqu'il exerce son activité d'écrivain, Roth reprend sa vie en main, échappe à la névrose et assume sa difficulté d'être. Ainsi, il œuvre par son travail créateur à la reconstitution d'une identité cohérente susceptible d'assurer pour un temps son équilibre dans la vie réelle.

Conclusion

Les stratégies de la création chez J.Roth : récapitulation et systématisation.

L'étude des chapitres les plus significatifs du roman original de J. Roth a permis de mettre en lumière différentes caractéristiques de son écriture et de déterminer un certain nombre de stratégies de sa création ; il a ainsi été possible à maintes reprises de formuler des hypothèses quant aux visées que semblait poursuivre son entreprise d'écrivain. Il importe maintenant de récapituler et de clarifier ces stratégies afin d'en dresser un tableau synthétique que viendront étayer les théories psychanalytiques du génie créateur telles qu'elles ont été élaborées par D. Anzieu ou J. Guillaumin.

Il s'agira enfin, pour conclure, de décrire quelle aura été, chez Roth, l'action de l'écriture sur la vie : l'aura-t-elle rendue possible en créant l'illusion d'une construction de soi à travers les mots, ou n'aura-t-elle fait que se substituer à elle en l'acculant doucement à son auto-destruction ? *"Habitant le monde en poète"* - pour reprendre l'expression de Heidegger au sujet de Hölderlin¹ - Roth ne s'est-il pas progressivement retiré du monde des vivants en laissant la littérature investir la totalité du champ de son existence ? La littérature, dont on a supposé a priori qu'elle contribuait à constituer et structurer la vie, ne l'a-t-elle pas en réalité totalement annulée en démontrant toujours plus sûrement son impossibilité en ce monde ? C'est à ces questions qu'il faudra, pour finir, apporter une réponse.

¹ M.Heidegger, *Essais et conférences*. Gallimard, 1958. P. 224 à 245. La conférence consacrée à Hölderlin s'intitule "...l'homme habite en poète..." et a été donnée par Heidegger le 6 octobre 1951 sur la "colline Bühler".

1. Le sens de l'autofiction.

Notre méthode d'analyse des visées cachées de la création littéraire chez Roth a consisté en une étude comparative des faits biographiques et de leur transcription dans l'œuvre écrite, la version orale de ces mêmes faits étant ce que nous avons nommé "l'affabulation orale", premier niveau du roman original et phase intermédiaire entre réalité et fiction ; l'affabulation orale mettait déjà à l'œuvre certains procédés de distorsion que nous avons retrouvés agissant dans l'écriture de fiction à proprement parler. C'est sur le fossé séparant les données réelles et leur transfiguration dans l'œuvre que nous voulons revenir ici, en d'autres termes, sur le sens de l'autofiction, sur ses motivations et les multiples voies qu'elle emprunte pour s'élaborer.

L'utilisation du terme même d'autofiction² est apparue opportune dans la mesure où l'étude de divers romans, récits ou même textes à caractère journalistique nous a apporté la preuve que Roth pratiquait la littérature, pour une grande part, comme "écriture de soi" mais sans que cela soit jamais reconnu comme tel : il y a chez Roth non seulement un refus, conscient et formulé, d'écrire sur soi, mais aussi, lorsque le refus est submergé par les vagues de l'inconscient que l'élan créateur ne peut manquer de ramener, un raidissement de l'écriture, tendant à obscurcir le propos, à dénier son contenu psychique. Le déni est chez Roth inclus dans l'œuvre elle-même ou exprimé dans un discours post-romanesque, commentaire autocritique de son œuvre comme le "Selbstverriß" de *Rechts und Links* en fournit un exemple.

² Voir aussi la thèse de Jansen exposée dans notre introduction p.19.

L'entreprise autofictionnelle est donc chez Roth non voulue et non recherchée ; elle est le résultat d'un processus inconscient dont le déclenchement est contemporain et indissociable du fonctionnement créateur³ : Roth ne peut écrire sans que, **automatiquement**, se mette en branle l'activité inconuôlable d'un moteur créateur qui mobilise tout l'arsenal des ressources de la fiction : travestissement de la réalité, déguisement de soi, scission du moi et distribution de ses composantes sur de multiples personnages. Un tel enchaînement de mécanismes automatiques échappe au projet conscient de l'auteur mais satisfait un de ses désirs essentiels : enfouir le moi au plus profond du texte écrit, accroître la distance entre le noyau de soi et son apparente extériorisation. La création littéraire devient alors un moyen privilégié pour mettre en pratique cette distance et la confirmer.⁴ On a vu comment Roth utilisait la "technique de l'araignée", noyant sa vérité en tissant autour d'elle des fables multiples et toutes divergentes. On a vu comment l'écriture du reportage l'amenait à se dévoiler plus sûrement que ne l'aurait fait une tentative autobiographique mais au travers d'un discours codé que seule une lecture très attentive peut percer à jour. L'ensemble de son travail d'écrivain nous est apparu alors comme un "prétexte" au double sens du

³ A ce propos, Jean Guillaumin remarque dans une étude comparative entre "le corps à l'écritoire et le JE de l'écriture" que chaque fois qu'un écrivain s'exprime, - en l'occurrence sur son métier d'écrivain - "c'est toujours matière à réécriture : c'est-à-dire à un nouvel effet de plume..." Il s'agit bien là du même irrésistible penchant à l'autofiction dont nous parlons. L'instauration automatique d'un décalage entre ce qui est, objectivement parlant, et ce qu'en dit l'écriture, est le propre de toute création littéraire, à des degrés divers.

Cf. Jean Guillaumin : *La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire*. In : *Corps création. Entre lettres et psychanalyse*. Dijon 1980. P.227 à 269.

⁴ Paul Celan exprime dans un de ses vers le pouvoir qu'a l'art de mettre le moi à distance : "Kunst schafft Ich-Ferne". In : *Ausgewählte Gedichte*. Francfort 1970, p.139.

Cité par John E.Jackson dans son article : *Mythes du sujet : A propos de l'autobiographie et de la cure psychanalytique*. In : *L'autobiographie. VIèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*. Paris 1988. p.138.

terme : pour Roth, écrire n'a pas pour seule visée la constitution d'une œuvre mais tend aussi à la création de soi, n'est donc que le **prétexte** à une découverte plus existentielle. L'œuvre est d'autre part un **pré-texte**, c'est-à-dire un préalable devant introduire à l'écriture en filigrane d'un texte central, essentiel, le roman de soi dissimulé derrière l'avant-texte du roman des autres ou du reportage prétendument objectif.

Cette constatation, induite par l'étude du roman *Rechts und Links*, d'articles journalistiques comme celui relatant l'éclatement de la première guerre mondiale ("Là où commença la guerre mondiale". FZ.1927), du reportage contenu dans *Les villes blanches*, demande maintenant à être étudiée plus radicalement : pourquoi Roth (et nombre de créateurs avec lui) a-t-il besoin de cette distance pour parvenir à atteindre le noyau de lui-même ? Comment comprendre l'alchimie du processus créateur qui consiste à enfouir le fond de soi au plus loin dans un matériau romanesque chargé de le masquer ou de le travestir entièrement ? On a vu combien Roth "se défendait", aux deux sens du terme, d'écrire le roman de lui-même, comme si le moi était "*interdit de séjour dans le message manifeste du livre*"⁵. Diverses explications ont déjà été mentionnées : la première est que l'écriture autobiographique ne suffit pas à restituer dans leur complexité les multiples potentialités du moi. Le Je autobiographique apparaît trop restreint, l'effort de restitution fidèle de soi-même édulcore la vérité de soi, car l'être est multiple et insondable et ne se laisse pas décalquer ou photographier à la manière d'un paysage figé dans son immobilité. L'œuvre littéraire qui se refuse à exposer le Je dans sa nudité rend mieux justice à sa polychromie.

La deuxième explication est que Roth a conscience du peu de cohérence de son moi et du fait que celui-ci part encore davantage en lambeaux lorsqu'on essaie de le cerner ou de le rendre perceptible à

⁵ J.Guillaumin, op.cit. p.245.

autrui. On sait que Roth, lorsqu'il parle de lui-même, ne cesse de brouiller les pistes afin d'empêcher tout accès à sa personne, soit parce qu'il ne sait pas lui-même où se trouve son centre, soit parce qu'il désespère d'être jamais compris. Dans la réalité quotidienne comme dans l'écriture, Roth éloigne sa vérité de la surface de l'expression comme sous l'effet d'une impulsion automatique résultant d'une intuition presque extra-lucide : le moi ne se laisse pas saisir, seule l'œuvre, et dans une moindre mesure l'affabulation, est à même de fournir de lui une image conforme à sa véritable nature : capricieuse, protéiforme, visible et indiscernable, friable et consistante tout à la fois⁶.

Jean Guillaumin a étudié chez de nombreux écrivains les conditions d'accès à la création⁷ et a souligné l'importance du secret à tous les niveaux du travail créateur. C'est dans une atmosphère de mystère, à l'écart du monde socialisé, que l'écrivain laisse venir à lui les idées ou images en latence ; c'est sous le sceau du secret que lui est révélée et livrée une matière d'origine inconnue en laquelle il peut reconnaître "*son propre et étonnant secret*"⁸; même si ce qui est dit prétend à la sincérité, rien ne prouve que ce n'est pas justement une fois créée que l'œuvre entre plus nettement dans le mystère : reprenant le mot de Cocteau, "*c'est après l'aveu que commence le mystère*", J. Guillaumin assure que c'est le propre de l'art de maintenir jusqu'au bout la dimension du secret qui fait son essence. Il en veut pour preuve la comparaison entre un texte d'Albert Camus *La mort bienvenue* et sa version plus tardive, publiée sous un

⁶ On se souvient de Gide constatant au milieu de son autobiographie : "Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on le plus près la vérité dans le roman."

In : *Si le grain ne meurt*, Folio, 1972, p.278.

⁷ Art.cit. p.230 à 235.

⁸ Ibid.p.231.

autre titre, *L'étranger*. Dans la première épreuve, le héros est trop proche de son auteur, il n'est qu'un personnage ; dans le texte définitif, il est un mythe et ce n'est qu'alors que Camus décide de faire publier son livre. D'après J. Guillaumin, "*le premier roman ... réglait mal la distance de secret, posait dans un éclairage trop cru la problématique de ses propres désirs*"⁹. C'est à une conclusion similaire que nous sommes arrivés lorsque nous avons cherché à comprendre pourquoi Roth avait renoncé à poursuivre son écrit autobiographique *-Erdbeeren-* et avait retravaillé le matériau dont il disposait pour le couler dans un récit plus ample, une fiction romanesque plus à même de satisfaire ses objectifs essentiels (p.328)¹⁰. Cependant, alors que J. Guillaumin estime que "*la distance de secret*" constitue une condition nécessaire à "*la création véritable*"¹¹, il nous a semblé que, dans le cas de Roth, il s'agissait de faire remplir à la création une fonction vitale qui dépassait la simple volonté d'accomplir une œuvre réussie. La création littéraire chez Roth n'est pas une activité seulement esthétique (mais n'est-elle pas *toujours*

⁹ Ibid.p.235.

¹⁰ Les numéros de page entre parenthèses renvoient aux passages de ce travail où a été abordé le thème en question.

¹¹ Jean Guillaumin limite sa démonstration à l'obtention de "l'œuvre réussie" comme s'il s'agissait là du but essentiel de l'écrivain. Parlant de Proust qui refuse la publication de sa nouvelle *L'indifférent*, laquelle contient la description d'une crise d'asthme, il interprète ce refus par le fait que se trouvait "par trop désigné le noyau qui à tout prix sans doute devait demeurer caché pour que l'œuvre devînt une vraie création littéraire." Il précise bien par la suite que, ce noyau étant la dépendance respiratoire par rapport à la mère, l'œuvre devait se charger de le " sceller et montrer tout ensemble" en des termes "plus hautement symbolisés et déplacés". Ce que nous avons tenté de montrer dans le cas de Roth, c'est que la réussite de l'œuvre n'est pas une visée seulement esthétique mais qu'elle signifie qu'a été surmonté le motif psychique que l'auteur cherchait à dissimuler au creux de ses écrits. Pour Proust, il aurait été intéressant d'examiner *comment* l'œuvre transformait la dépendance respiratoire à l'origine de l'asthme et quel objectif, autre que la simple valeur littéraire, poursuivait sa symbolisation et son déplacement.

plus que cela ?), elle rejoint aussi une problématique existentielle : se trouvent ainsi étroitement imbriquées l'une dans l'autre l'écriture et la vie.

En d'autres termes : l'autofiction, chez Roth, a pour mission de réorganiser la vie. La composition littéraire met le "*Je littéral*" (J. Guillaumin) à distance et, par là même, lui attribue un statut d'objet. Objectivisé, le "Je" peut être manipulé et réorganisé. Il peut entrer dans cette mise à distance une dimension proprement ludique, car la transmutation du "*Je littéral*" en "*Je littéraire*" consiste en une entreprise d'auto-mystification qui est créatrice d'un espace d'illusion ou, en d'autres termes, d'un "espace transitionnel", pour reprendre le terme utilisé par Winnicott. Mais ce "jeu" constitue lui-même une étape décisive aussi bien dans la création de l'œuvre - du fait qu'il reproduit les conditions de créativité du petit enfant dans sa toute première mise en relation avec le monde - que dans la re-formation de soi. Ce sont ces diverses modalités de la mise en scène littéraire que nous avons observées chez Roth et dont nous allons maintenant retracer les grandes lignes.

2. Modes d'action du processus créateur.

Il a été montré dans le tout premier chapitre de cette étude combien la distance pouvait être grande entre le projet conscient d'un écrivain quant à l'œuvre qu'il veut accomplir et celle qui naît véritablement sous sa main. On en a donc déduit que l'écriture effective du roman emportait **plus loin et ailleurs** que ce qui avait été initialement prévu par son auteur et, par suite, que le processus créateur mettait en mouvement un dispositif inconscient, une sorte de moteur créateur générant un phénomène d'écriture automatique. De ce que nous nous proposons d'appeler "un moment d'inconscience" résulte un texte en lequel son auteur est forcé de

reconnaître l'émergence d'un fond immaîtrisé de lui-même. Non seulement il voit s'exprimer là une part inconnue de son être, mais il découvre que la mobilisation, par l'activité créatrice, de zones éloignées et non pressenties de sa psyché peut avoir des retentissements tangibles sur son fonctionnement conscient. Ainsi, lorsque Roth décrit les manifestations du traumatisme chez Paul Bernheim, il n'a nullement l'intention de faire de son héros un cas psychique ni d'analyser scientifiquement ses symptômes. Mais l'écriture l'emmène là où il ne sait pas qu'il veut aller. Il dépeint ainsi des phénomènes inconscients avec une grande acuité, mais à son insu, car l'urgence créatrice qui le pousse à donner forme à un personnage cohérent fait naître ce "moment d'inconscience" au cours duquel se donnent libre cours certains souvenirs oubliés, certaines intuitions pré-conscientes, certaines expériences indirectement vécues.

Nous avons cité Julien Green (p.119-120) parlant de la littérature comme du langage de l'inconscient, qui se fraye un passage à travers les défenses et la censure que ne manque pas de lui imposer aussi le surmoi de l'écrivain. Mais quelle est la nature véritable de ce "moment d'inconscience" ?

Comme le note J.E. Jackson dans ses considérations sur les rapports de l'autobiographie à la cure psychanalytique, *"l'acte d'écrire suscite, grâce à la force évocatrice de son rythme, le surgissement d'une mémoire restée endormie jusque-là"*¹². L'afflux du matériau inconscient pourrait donc correspondre à la résurgence d'un souvenir oublié ou refoulé que l'activité d'écriture réactualise et amène à expression. C'est ce que J.J. Rousseau donne à comprendre dans cette réflexion citée par Jackson :

¹² Cf.art. cit. note 4. p.404.

"Il est singulier de combien de choses je me souviens depuis que j'écris ces confessions. Elles m'arrivent tout à coup, et il me semble que je les juge avec impartialité"¹³.

Il serait intéressant de comprendre *comment* se produit le phénomène de la "ressouvenance". Jackson parle du **rythme** de l'écriture qui produit comme un effet d'entraînement : l'élan "évocatoire" emporte sur son passage des éléments de mémoire relégués aux confins de la conscience et qui seraient restés endormis si un processus créateur ne s'était mis en marche. Ce souffle de l'inspiration puise son pouvoir dans le langage ; ce sont les mots et leur association qui secouent la mémoire en sommeil. Le langage est le moyen d'expression des pensées conscientes mais il peut se faire aussi le porte-parole immédiat de l'inconscient dans la mesure où le mot surgit sur le papier sans qu'une intention ou une réflexion ne l'aient préalablement motivé. Roth sait de façon diffuse que le langage est investi d'une mission qui dépasse son simple pouvoir d'évocation. Dans l'article qu'il écrit suite à la parution de son roman *Rechts und Links*, il distingue sa propre démarche créatrice de l'idée de processus créateur que se font habituellement le lecteur et le critique :

"Si le lecteur était du même avis que moi : à savoir que la réalité littéraire n'est pas la même que la réalité quotidienne - et que l'image déformée que renvoie le journal -, j'aurais peut-être pu me permettre de compter sur un public qui voit se développer à partir du sol saturé du langage des personnages et des actions en tant que phénomènes originaux, non pas en tant qu'imitation plus ou moins réussie de la réalité. Car le matériau de l'écrivain est certes sans aucun doute "la vie", mais une vie transplantée dans le langage et qui tire son originalité de lui. Or, d'après la conception généralement en vigueur chez le lecteur

¹³ Ibid. J.J.Rousseau. *Œuvres Complètes*, Paris 1959, p.807.

(et a fortiori chez le critique), le processus créateur chez un auteur est beaucoup plus primitif, plus grossièrement palpable - et pourrait par exemple se définir de la façon suivante : l'auteur - d'après la formule populaire - "prend" la réalité "sur le vif", s'empare d'un "sujet" et le coule ensuite pour ainsi dire dans le moule préformé de sa langue".¹⁴

Pour Roth, le langage est créateur ; l'œuvre littéraire ne reproduit pas la réalité et ne puise pas directement dans la vie pour trouver des thèmes exprimables à l'aide des mots. L'art de l'écrivain consiste à se mettre au service des mots et à laisser agir, sur lui et sur son œuvre, la force qui est en eux : ainsi naissent sous sa plume des personnages et des histoires générés par le langage, lequel n'est plus dès lors un simple contenant mais un véritable producteur de fiction.

Une telle conception du langage rappelle étonnamment la fonction que la cure analytique - par définition une "*talking cure*"¹⁵ - attribue à la parole : ce sont les mots et les associations qu'ils déclenchent qui vont permettre la construction* dans l'analyse. Comme l'écrit Jackson :

¹⁴ "Wäre der Leser mit mir der gleichen Meinung : daß die literarische Realität eine andere ist als die alltägliche - und deren Zerrspiegelbild : die Zeitung -, ich hätte mir vielleicht gestatten können, auf ein Publikum zu rechnen, das Gestalten und Handlungen als originale Erscheinungen aus dem satten Boden der Sprache wachsen sieht, nicht als mehr oder weniger gelungene Imitation der Realität. Denn das Material des Schriftstellers ist zwar ohne Zweifel "das Leben", aber ein in die Sprache verpflanztes und hierauf ihr entsprossenes Leben. Nun ist aber nach der allgemein geltenden Anschauung des Lesers (und erst recht des Kritikers) der schöpferische Prozeß in einem Autor ein viel primitiverer, ein grob-handgreiflicher - und ließe sich etwa so darstellen : Der Autor "greift" nach dem populär gewordenen Wort "ins Leben", holt sich einen "Stoff" und gießt ihn dann gewissermaßen in das bereits fertige Gefäß seiner Sprache." J.Roth. *Selbstverriß*. Werke 3, p.131.

¹⁵ Le terme de "talking cure" a été forgé en anglais par Anna O. (de son vrai nom Bertha Pappenheim), patiente de Breuer et qui incarne le cas fondateur de la psychanalyse.

Cf. Peter Gay : *Freud, une vie*. Paris 1991, p.76 à 79.

*"Ce que l'analyse met à jour, c'est que le langage peut être pris, non plus comme moyen, mais comme objet, c'est-à-dire qu'il peut être investi pour lui-même en tant que milieu de plaisir, voire de jouissance."*¹⁶

Roth a face au langage une attitude comparable à celle d'un analysant composant son roman original : il s'installe dans la langue comme dans un lieu familier et s'adonne aux mots avec confiance et plaisir : il sait que c'est d'eux que naîtra la vie de ses personnages et peut-être sa propre vie à lui. Roth confie un jour à un journaliste français : *"la langue allemande est ma patrie"*¹⁷. C'est dire qu'il retrouve dans la langue la chaleur sécuritaire du pays natal, peut-être même un environnement maternel structurant.

Quoi qu'il en soit, on voit maintenant que Roth privilégie cette aptitude du langage à ménager le "moment d'inconscience" qui mène à la création.

Les mots appellent les souvenirs. Ce qui arrive alors sous la plume de l'écrivain n'est pas nécessairement la transcription fidèle d'un événement vécu, mais ce peut être, comme nous l'avons vu, un souvenir-écran¹⁸ ou un souvenir transfiguré par le désir de corriger la réalité¹⁹.

Dans les deux cas, la forme du souvenir contient *"un fragment de la vérité historique du moi"*, comme l'écrit Freud lorsqu'il examine les chances de remonter à l'origine véritable de l'événement remémoré²⁰. Le

¹⁶ Art. Cit. p.151.

¹⁷ Cf. Bro p.276 : "Je suis un ouvrier de la langue. La langue allemande est ma patrie, la langue française une amie que j'aime de tout cœur et qui me donne l'hospitalité." F.Lefèvre, *Une heure avec Joseph Roth*. In : Les Nouvelles littéraires, 2.06.1934.

¹⁸ Cf. par exemple l'étude du récit *Wiege* .

¹⁹ Cf. le récit du retour à Vienne après la guerre. Cité p. 187.

²⁰ Dans le chapitre V du cas de *L'homme aux loups* in *Cinq psychanalyses*, Paris 1970, p.399 et dans *Constructions en analyse*. (In *Konstruktionen in der Analyse*, GW XVI, p.53.)

souvenir retranscrit a donc subi des déformations successives qui ont considérablement éloigné la version ultime de la vérité originaire. A cet éloignement contribuent la structure d'après-coup (p.203) de la remémoration et la nature de l'impression qui déclenche la reviviscence du souvenir : l'impression présente se mêle à l'impression première qu'elle rappelle et la colore d'une manière particulière²¹.

Cette déformation de la vérité qui semble propre à l'exercice de la remémoration se produit de manière privilégiée pendant l'écriture à tel point que se trouve constitué un nouveau texte qu'on a pu qualifier de palimpseste : le passé est, dans et par l'écrit, revisité, transfiguré, et une version nouvelle se substitue à lui, l'annulant par là-même (p.208). L'écrivain se livre à une véritable "construction" à partir de l'émergence de certains de ses souvenirs et, comme dans la cure analytique, cette construction contribue à dévoiler de nouveaux fragments de mémoire. On trouve régulièrement chez Roth ce type de divulgation par paliers ; on en a cité un exemple à partir d'une note autobiographique (p.135) dans laquelle Roth revient sur son acquisition de la capacité de surmonter la cruauté du monde extérieur : il est comme automatiquement conduit à se remémorer un événement de son enfance : il s'agit d'un épisode au cours duquel il a dû affronter le spectacle de la souffrance physique de sa mère. En s'appliquant à rester insensible à cette souffrance, il fonde son aptitude à résister aux mauvais coups venant du dehors. Une telle résistance se forme à partir du refus de s'identifier à la mère, c'est-à-dire dès lors que le moi se considère totalement dissocié et indépendant de la figure

²¹ On pense inévitablement à l'épisode de la madeleine dans *A la recherche du temps perdu*. Jackson note que Proust "décrit le chemin qui va de l'affect éprouvé à la découverte de sa représentation primitive comme le chemin d'une création". (Art.cit. p.149). C'est-à dire que Proust part à la recherche de la représentation perdue de la même façon qu'un patient en analyse s'attache à découvrir sa vérité par la "construction" et de la même façon aussi certainement que tout écrivain utilise l'écriture pour à la fois faire naître le souvenir et remonter à sa source.

maternelle. Roth en est venu à se souvenir de cet incident de manière involontaire ; l'exemple de la souffrance de la mère n'est pas cité avec plus d'insistance que les autres exemples, mais surgit impromptu au milieu du flot d'autres souvenirs. C'est à partir de cet instant que commence le travail de construction dans l'écriture, car c'est ce souvenir-là qui peut éclairer l'auteur sur le bon ou le mauvais déroulement des processus psychiques à l'origine de la constitution de son identité²². C'est à la suite d'un tel surgissement d'un souvenir endormi que peut s'élaborer la réécriture du passé dont on a vu comment et à quel point elle permettait à Roth de panser les blessures de son être.

D'une façon plus générale, la ressaisie au cours du processus créateur d'une mémoire inerte fait partie de ce qui se produit chez un écrivain au cours des deux premières phases du travail créateur telles que les décrit D. Anzieu²³. Lors de la première phase, dite de "*saisissement créateur*", le moi fait l'objet d'une dissociation : une partie du moi reste en état de vigilance et d'observation tandis que l'autre partie vit une régression qui découvre des "*représentants psychiques inconscients*" pas toujours aisément tolérables. Anzieu cite parmi ces derniers des fantasmes inattendus, des situations d'angoisse inouïe ou d'approche d'un vide existentiel. Cet épisode régrédié rejoint ce que nous avons nommé "*le moment d'inconscience*" et il est intéressant d'écouter D. Anzieu qui

²² Il n'est cependant pas évident que cette première pierre de la construction à venir parvienne toujours à la pensée consciente. Mais Freud le laisse entendre dans son article : la construction peut être agissante même si elle n'est pas rationnellement saisie par la pensée consciente. La résurgence de certains souvenirs peut avoir le caractère d'une véritable "hallucination". Les images se présentent directement à la conscience mais elles n'ont pas été élaborées par le préconscient. On peut penser que lorsqu'elles arrivent sous la plume de l'écrivain, elles ont gardé leur fulgurance hallucinatoire ; leur mode d'action sur la psyché de leur auteur est alors complexe, souterrain, difficile à cerner.

²³ Cf. *Le corps de l'œuvre*. p.93 à 116.

parvient à bien caractériser sa nature. La régression créatrice, dit-il, peut prendre l'allure du surgissement d'une hallucination (comme nous l'avons vu dans l'émergence incontrôlée et aveuglante de certains souvenirs) ou bien d'un délire, moment psychotique non pathologique. Le terme de "*saisissement*", qu'Anzieu emprunte à Michel de M'Uzan²⁴, rend bien compte du phénomène : il désigne l'attitude à la fois active et passive du créateur en état d'inspiration. "*Le sujet est saisi, d'une façon brusque et soudaine, par une impression forte ... qui envahit l'esprit, et même l'âme, c'est-à-dire le noyau de son être psychique*"(Corps p.102). Il est à ce moment-là dessaisi de lui-même, mais il reprend rapidement les rênes, comme pour colmater la brèche dans son enveloppe psychique : c'est suite à cette "effraction" de lui-même que le créateur va connaître "*l'illusion élationnelle d'omnipotence*" et se saisir de ce qui a jailli en lui. A lieu alors la deuxième phase du travail créateur, définie par Anzieu comme la "*prise de conscience de représentants psychiques inconscients*". C'est la partie du moi restée lucide au cours du processus de dissociation-régression qui se charge de fixer dans le préconscient les représentants psychiques révélés. Anzieu s'interroge sur les raisons pour lesquelles ces derniers étaient restés auparavant coupés de la conscience car selon lui, les causes variables de leur refoulement influent sur la nature du travail créateur.

Dans le premier cas de figure, une pulsion est refoulée car elle a été **jugée dangereuse par le Moi** ; si cette pulsion peut revenir au stade préconscient lors de la phase de saisissement, c'est parce que le créateur se trouve alors soumis à une "*forte stimulation pulsionnelle*" (Corps, p.109) qui entraîne un débordement de la première censure entre inconscient et préconscient et un enrichissement de l'activité de

²⁴ Michel de M'uzan : *Aperçus sur le processus de la création littéraire*.(1964) In *De l'art à la mort*. Gallimard, 1977, p. 3 à 27.

symbolisation de l'instance préconsciente. Créer fournit alors un exutoire à la profusion des fantasmes qui ont afflué dans la zone préconsciente et l'œuvre créée prend alors la forme d'un "*scénario fantasmatique*" (*Corps* p.110). C'est ce qui, chez Roth, dans le "roman du mal-être" ou dans le "roman familial" se manifeste sous la forme de "Wunschbilder", images rêvées de soi ou des siens.

Dans un second temps, le refoulement de la pulsion peut résulter de la tentative de **réprimer un affect**. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud définit trois modes de répression : l'affect gênant peut d'abord être neutralisé et c'est un état d'indifférence qui se substitue à lui dans la conscience ; c'est un processus que Roth décrit parfaitement dans ses personnages²⁵. Il peut ensuite être séparé de la représentation à laquelle il est originellement lié²⁶ ou bien encore renversé en son contraire* ; on a pu observer ce dernier phénomène chez Roth lui-même lorsqu'il réprime la souffrance due à son sentiment de pauvreté et que celle-ci s'exprime dans la conscience sous la forme de son contraire, c'est-à-dire la fierté et l'autosatisfaction²⁷.

Les représentants psychiques inconscients momentanément ressurgis à la faveur d'un processus de "saisissement" sont, d'après Anzieu, mobilisés dans cet acte créateur qui va les transformer en "*noyau d'une œuvre d'art*" (*Corps* p.116). Pour ce faire, il faudra que se produise la troisième phase du travail créateur, laquelle consiste à "*instituer un code et lui faire prendre corps*" (*Ibid*). Le code, c'est le noyau psychique

²⁵ En particulier chez Paul Bernheim ; cf. 1ère partie

²⁶ Un tel processus a été mis en évidence dans l'étude du récit *Wiege*.

²⁷ Cf. La pauvreté simulée : un handicap stimulant. p.139.

archaïque jusque là refoulé et dont va se saisir le moi conscient pour se lancer dans la constitution d'une œuvre d'art ou de pensée.²⁸

L'intérêt des démonstrations de D. Anzieu est d'avoir montré que tout acte créateur, dans quelque domaine que ce soit, requiert le dévoilement d'un représentant psychique insoupçonné, inenvisageable par la pensée consciente dans son fonctionnement habituel. Ainsi conçu, le processus créateur doit nécessairement mener à la mise en lumière de parties inconnues de soi, ou, comme l'écrit Yves Bonnefoy cité par Anzieu²⁹, au "*commencement d'un savoir*" dans l'existence vécue. C'est ce que nous avons soutenu dans le cas de Roth : l'écriture du roman original, en d'autres termes, pour parler comme D. Anzieu, l'organisation de l'œuvre à partir du représentant psychique inconscient saisi dans l'acte créateur, conduit son auteur dans des lieux inexplorés de sa psyché ; ainsi initié, le créateur remonte à la surface de sa vie réelle enrichi d'un nouveau savoir sur lui-même.

Comme le dit aussi D. Anzieu, nombre d'auteurs intègrent dans leur œuvre les diverses phases du travail créateur, soit sur un mode imitatif, soit sur un mode figuré ; entre autres, la "*saisie d'un représentant psychique inconscient est souvent figurée par la rencontre avec le double*" (*Corps* 135). On vu comment Roth mettait en scène dans son œuvre des doubles de lui-même qui, tels des "passeurs", le guidaient jusque dans des contrées secrètes de son propre moi³⁰ ou auxquels il confiait la charge de lui faire accéder à un mode de vie différent. De plus, dans un récit, *le miroir aveugle*³¹, il représente un processus de formation

²⁸ Anzieu distingue encore deux phases dans le travail créateur : "la composition proprement dite de l'œuvre" et "la production de l'œuvre au dehors".

²⁹ *Corps* p.132. Yves Bonnefoy dans le journal *Le Monde* du 8 décembre 1978

³⁰ Cf. l'étude de la fonction du double dans *Flucht ohne Ende*.

³¹ *Der blinde Spiegel*. 1925. Werke 4. p.352 à 389.

de soi par l'intermédiaire d'une image spéculaire, c'est-à-dire qu'il insère dans son œuvre cela même qu'il attend d'elle pour sa propre existence. On peut voir dans ce représentant psychique inconscient - la constitution de l'identité du sujet - le code sur lequel Roth fonde une grande partie de sa création littéraire. C'est aussi celui à partir duquel nous avons analysé les diverses stratégies de son travail créateur.

Revenons maintenant sur les conclusions de la présente étude quant aux objectifs atteints par Roth au cours de la constitution de son œuvre littéraire et tentons d'ébaucher une systématisation de leur inventaire.

3. Les conquêtes de la création littéraire chez Roth : les divers aspects de la réorganisation du moi.

La réorganisation du moi passe en premier lieu par l'aménagement d'une aire transitionnelle générée par l'écriture. On a vu que la constitution d'un roman original visait à mettre au point une identité provisoire, une identité de suppléance (p.117) en attendant que parvienne à maturation le noyau encore indiscernable du moi. Cette situation temporaire rejoint ce que Freud a défini comme étant l'origine de la création littéraire : il s'agit pour le créateur de retrouver la loi du principe de plaisir que l'assujettissement nécessaire au principe de réalité a

L'héroïne de ce récit est une jeune fille fragile, Fini, que Roth campe face à la cruauté du monde extérieur. Il décrit le passage du corps de l'enfant à celui de la femme et place Fini devant un miroir qui accentue chez elle la conscience de sa métamorphose - en d'autres termes : Fini a franchi une étape dans la conquête de son identité de femme et c'est l'image renvoyée par le miroir qui lui permet d'en prendre acte. On ne peut s'empêcher de penser ici aux démonstrations de J.Lacan dans *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. (In : *Ecrits*. p.93 à 100).

Les miroirs aveugles sont ceux qui ne remplissent pas leur rôle de formation de l'identité . Cf.p.364 : "*Wer aber, wie wir, aus den engen Häusern kommt und in den Zimmern mit den blinden Spiegeln heranwächst, bleibt zage und gering sein ganzes Leben lang.*"

douloureusement sacrifié (p.192). Cet *"empire intermédiaire de l'imagination"*³² dans lequel l'artiste donne libre cours à ses désirs et cède sans arrière-pensées à leur accomplissement, est un territoire médian entre le Moi-plaisir et le Moi-réalité qui permet à l'une comme à l'autre de ces deux composantes du moi de s'exprimer sans répression : l'une et l'autre y trouvent leur compte et c'est en ce lieu intermédiaire que va pouvoir se produire l'initiation progressive aux sacrifices que la réalité impose au plaisir : le plaisir y apprend à se moduler et à accepter un délai pour son assouvissement.

Cet espace que l'artiste crée inconsciemment en écrivant est comme une reproduction de l'espace transitionnel que la mère aménage pour l'enfant lorsqu'elle tente de l'amener petit à petit à se plier aux exigences de la réalité extérieure. L'aire transitionnelle telle que la définit Winnicott est une aire d'illusion : *"L'adaptation de la mère aux besoins du petit enfant, quand la mère est suffisamment bonne, donne à celui-ci l'illusion qu'une réalité extérieure existe, qui correspond à sa propre faculté de créer"*³³. A cette même mère de procéder ensuite au "désillusionnement" en diminuant progressivement son adaptation aux besoins de l'enfant, à mesure que s'accroît la capacité de ce dernier de supporter la frustration.

L'illusion que ce qu'il crée existe réellement génère chez l'enfant une *"aire intermédiaire d'expérience"* dont Winnicott soutient qu'elle subsiste tout au long de sa vie, *"dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif"*³⁴.

³² "Das Zwischenreich der Phantasie". Cf. *Introduction à la psychanalyse*. Paris 1981, p.354.

³³ D.W.Winnicott : *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris 1975. p.22.

³⁴ *Ibid.*p.25.

L'écriture permet à Roth de donner forme à cette aire neutre d'expérience : il s'y crée d'abord une identité de désir (p.133) qui a valeur de compensation aux renoncements exigés par la réalité ; de plus, certains points sensibles s'y trouvent désignés, en particulier ceux dont la mise en harmonie avec la vie réelle ne va pas de soi ; à l'intérieur de l'aire transitionnelle de l'écriture, ces points sensibles sont travaillés (p.134) : "cernés" par la conscience, relativisés, ils sont ensuite intégrés par le Moi, acceptés et éventuellement transfigurés afin de ne plus constituer un obstacle dans la prise en compte du principe de réalité. Ainsi, l'aire transitionnelle fondée par l'écriture permet de **mettre en place des mécanismes de défense** qui sont autant de dispositifs pour mieux affronter le monde réel (p.150-151 ; p.179). Un mécanisme de défense possible est le "*renversement dans le contraire*", comme dans le cas de la pauvreté dont Roth finit par totalement occulter les aspects négatifs et qu'il inscrit dans la trame de son existence comme un événement librement accepté et surmonté. Un autre de ces processus défensifs est le **déplacement** : on a vu comment Roth, dans tout le chapitre concernant la guerre et dans la figuration du personnage du "Heimkehrer" **déplaçait** une problématique intérieure sur un événement extérieur, voire historique : la découverte du monde extérieur - et, plus originellement, la mise au monde lors de la naissance - se trouve ainsi transposée et représentée sous la forme d'un affrontement avec un milieu hostile dans un contexte traumatique (celui de la guerre, p.166 et 171-72.) ; la défection du père dans son rôle d'initiateur au monde, la frustration qui s'est ensuivie chez l'enfant, la faute qu'il s'est imaginé avoir commise à l'égard de ce père absent et l'oppressant sentiment de culpabilité qui en a résulté, tout cela se trouve reporté sur la représentation littéraire d'un cataclysme mondial et de ses effets. L'objectif inconscient du mécanisme de déplacement est d'alléger le poids du traumatisme et celui de la culpabilité ; l'écriture

poursuit cette entreprise de disculpation et de résolution des nœuds inconscients. Elle contribue donc au maintien de l'intégrité du moi. De même, la représentation du Heimkehrer rejoint la tentative de déplacer sur une figure mythique, sur un phénomène historique, un sentiment profond de dérégulation. Le déplacement ainsi pratiqué permet d'attribuer une cause précise à un état d'âme informe et dont l'origine est méconnue ; il favorise qui plus est l'identification à un personnage extérieur, à une catégorie définie par l'époque ; le caractère fantomatique de l'apparition du Heimkehrer s'en trouve dédramatisé (p.252) et le Moi échappe pour un temps à la menace de désintégration.

D'une façon plus générale, l'écriture engage, pour reprendre un terme de J.Guillaumin³⁵, une "*procédure de réincarnation du je*" : il ne s'agit pas seulement de progressivement adapter ce je aux exigences du réel, mais aussi de le constituer autre qu'il était avant écriture, c'est-à-dire de corriger ses déficiences, de surmonter ses angoisses et ses inhibitions, le but ultime étant d'empêcher son effondrement et d'atteindre sa cohésion.

Comme on l'a vu, **l'écriture est pour Roth à la fois un moyen d'incarnation et de réincarnation du moi**. C'est à travers Franz Tunda que le message a été livré, sans masque et sans ironie : rien n'est réellement vécu si les mots écrits ne prennent pas le relais de la vie. L'écrivain a besoin du langage pour donner corps à son existence, et c'est à partir de cet effort créateur que se dévoilera le sens de la vie et qu'un travail de reconstitution du moi pourra être entrepris

Roth confie à l'écriture, en toute connaissance de cause, la mission de dire la vie au plus près de ce qu'elle signifie vraiment : "*la littérature est la sincérité même, la seule expression vraie de la vie*" déclare-t-il à un journaliste³⁶. En d'autres termes, c'est dans son œuvre qu'un auteur se

³⁵ Op.cit.p.247.

³⁶ "Die Literatur ist die Aufrichtigkeit selbst, der einzige wahre Ausdruck des

trouve le mieux incarné, comme nous en avons souvent fait l'hypothèse au cours de ce travail : l'écriture donne sa vraie mesure à la gravité d'un événement vécu, elle seule restitue fidèlement l'intensité de l'affect lié à l'épisode raconté, c'est dans l'alternance de l'aveu et de la dissimulation que se manifeste au mieux la vérité de l'écrivain .

Il y a peu de la simple "incarnation" à la "ré-incarnation" : l'œuvre de Roth exprime le fond de son être mais elle le modifie presque simultanément : le "*Je s'y donne un autre corps*"³⁷, et la dynamique propre à l'élan créateur amène à la lumière de l'écrit des zones restées sombres de la psyché. Comment, chez Roth, l'écriture procède-t-elle pour réincarner le moi, c'est-à-dire le réorganiser, l'assainir, le rendre mieux apte à faire face à la réalité ? Comment se produit ce que D. Anzieu nomme le "*dépassement créateur*", qui "*peut permettre à un individu [...] de retrouver sa confiance dans sa propre continuité, dans sa capacité d'établir des liens, entre lui-même, le monde, les autres, dans sa faculté de jouer, de symboliser, de penser, de créer ?*" (*Corps*, p.23). Il n'y a issue créatrice à la crise, dit Anzieu, que si certaines fonctions sont rétablies. Celle qu'il désigne comme étant la fonction de "*conteneur des sensations-affects-images angoissants*" nous a semblé être restaurée par Roth dans le processus de mythification de personnages éprouvés comme des fantômes en errance dans les cercles troubles d'un enfer inconscient. Ainsi la figure du Heimkehrer se trouve-t-elle mythifiée au cours de l'écriture journalistique qui, par là-même, contribue à exorciser l'angoisse soulevée par le surgissement de ce fantôme (p.209)³⁸. De

Lebens." In : "*Eine Stunde mit Joseph Roth*". F.Lefèvre. Les Nouvelles Littéraires. 2.6.1934. Werke 3, p.1033.

³⁷ J.Guillaumin. Art.cit.p.247.

³⁸ Cf. André Green , à propos d'une nouvelle de Henry James, *Le coin plaisant* : "*Ce que les êtres de chair et de sang ne font jamais dans les nouvelles de James,[...] il appartient aux fantômes de l'accomplir.*" In *Le double fantôme. A propos du Coin*

même, l'évocation insistante dans *Rechts und Links* de celui que nous avons nommé "l'agent du traumatisme" (p.46 et ss) permet que soit repérée, désignée et personnifiée une image angoissante susceptible d'ébranler gravement la personnalité de celui qu'elle affecte.

Le processus de dédoublement que nous avons vu à l'œuvre dans *La fuite sans fin* correspond aussi à la création d'un personnage-réceptacle - le double - sur lequel Roth projette et concentre ses propres incertitudes, sa propre difficulté à exister. Cependant, il tire de la représentation de la faiblesse de l'autre un gain de puissance : il prospère lorsque l'autre décline ; et lorsque l'autre parvient à remonter la pente, il s'identifie à lui pour bénéficier lui aussi des acquis existentiels de sa créature. Ce jeu avec le double n'est pas présent uniquement dans *La fuite sans fin*, même si c'est dans ce roman, semble-t-il, qu'il s'exprime avec une aussi grande netteté puisque l'auteur s'y représente aux côtés de son alter ego. Dans la nouvelle déjà citée *Le miroir aveugle*, Roth crée un double de lui-même en apparence très éloigné de ce qu'il est : Fini est une jeune fille nubile que Roth dépeint à l'âge où la vie prend des orientations définitives. Fini est aussi un "conteneur d'affect angoissant" dans la mesure où elle est cet inachevé-en-cours-d'achèvement que Roth perçoit constamment en lui-même. Le dépassement créateur consiste dans la construction d'un double "fini" dont la complétude peut rejaillir sur son auteur. C'est ce même phénomène que nous avons vu s'illustrer chez d'autres personnages : Brandeis, par exemple, dans *Rechts und Links* est apparu comme un artéfact littéraire en lequel Roth incarnait une image désirée de lui-même qui résolvait ses contradictions et faisait coexister ses multiples potentialités³⁹. Nombre de ses "créatures" sont pour Roth des

plaisant de H. James. In Corps création, op.cit. p.139 à 154.

³⁹ Voir aussi le personnage de Naphtali Kroj. Cf.p.329.

figures accomplies qui semblent fonctionner à ses yeux comme des modèles : il paraît attendre d'eux qu'ils lui livrent les clés pour parvenir à la connaissance de soi ou pour simplement *mieux être*.

Une autre fonction que le dépassement créateur permet de rétablir est la "*fonction de fermeté dans le maintien du cadre*" (*Corps*, p.23). Chez Roth nous avons vu s'élaborer le dépassement de la "défaillance du cadre"⁴⁰ dans le traitement du thème du pays natal dans son œuvre. La crise intérieure provoquée par la perte du pays natal a été surmontée au sein même de l'écriture grâce à un travail en quatre temps (p.328 et ss) qui a abouti à la réinstauration d'un nouveau cadre : c'est la Monarchie dans son ensemble qui offre à Roth les points de repère que le pays natal n'était plus en mesure de lui fournir ; ce cadre stable dont la création littéraire lui a permis de jeter les bases, il veut à tout prix le préserver et en conserver la solidité ; ainsi s'explique en partie le conservatisme monarchique que Roth affichera et revendiquera à la fin de sa vie.

Le dépassement créateur de la défaillance du cadre va de pair avec la transfiguration littéraire du lien à la mère : on a vu comment Roth parvenait à réaliser dans son œuvre le nécessaire détachement d'avec la mère et comment, là aussi, il réussissait à construire un nouveau cadre : celui constitué par la langue maternelle (p.345 et ss) et par l'activité créatrice qu'elle génère.

La fonction de restauration du cadre est inséparable de "*la fonction de symbolisation et de sémiotisation progressives*" (*Corps* p.43) : c'est avec le phénomène de la création du nom du père par l'écriture que nous en trouvons chez Roth le meilleur exemple : l'absence factuelle du père et les carences psychiques qu'elle a entraînées sont dépassées grâce à un travail créateur qui représente le manque, lui suggère des compensations

⁴⁰ "La défaillance du cadre" est pour René Kaës (in *Crise, rupture et dépassement*, Dunod, 1979, p.47) une des caractéristiques principales de l'état de crise. Elle se produit lorsque "l'environnement maternel-matériel" n'est plus assuré.

et permet qu'il ne soit plus un obstacle majeur dans la conduite de l'existence (p.396).

Ces divers modes d'action de l'écriture dans son entreprise de réorganisation du moi ont montré que la création littéraire pouvait être ce lieu intermédiaire entre le moi de l'écrivain et le monde réel, à l'intérieur duquel s'élaborait un travail sur soi destiné à faciliter l'adaptation à la réalité.

Les multiples stratégies mises en évidence ont contribué à la constitution d'un roman original parfaitement cohérent, d'un univers fictif remarquablement ordonné et structuré. La meilleure illustration de ce résultat est le roman de Roth généralement considéré comme le point culminant de sa création, *La marche de Radetzky* : les divers cadres représentés - la Monarchie, l'armée, l'administration, la famille - sont régis par un ordre strict fondé sur l'attachement à la tradition et la pérennité d'un monde en apparence éternel et inaltérable. Roth en montre certes les fissures et met en place le personnage de Chojnicki, dont le regard critique et la lucidité désabusée sont comme une mise en garde invitant l'auteur à ne pas sombrer trop vite dans le mirage d'un monde idéal. Mais Roth se trouve là à un tournant de sa vie créatrice : écrire est devenu pour lui non plus seulement une façon de placer entre lui et le monde une marge de jeu et d'adaptation progressive, mais aussi un moyen de construire un univers à part entière dont les cadres lui conviennent mais qui n'a plus rien à voir avec le monde réel et ses contraintes. Il en est lui-même conscient comme le traduisent ces phrases tirées d'une lettre que Roth adressa à Friedrich Gubler juste après avoir achevé *La marche de Radetzky* : *"Je suis malheureux, en plein désarroi, totalement incapable de sortir des murs que j'ai construits autour de moi et du roman, à moins que ce ne soit des montagnes, entre lesquelles j'erre dans l'angoisse"*⁴¹.

⁴¹ "Ich bin unglücklich, verworren, ganz unfähig, aus den Mauern herauszukommen,

Le fossé s'est creusé entre la vie réelle et la vie rêvée. Après *La marche de Radetzky*, Roth ne supporte plus la réalité quotidienne ni les êtres qui la peuplent⁴² : les années qui suivent vont être marquées par l'exil et Roth se tournera vers la création littéraire comme vers un refuge l'éloignant et le protégeant de la misère du monde, non plus comme vers une activité formatrice lui dispensant un apprentissage de la vie réelle.

4. "L'écriture est la vie"

L'œuvre de Roth conçue avant l'exil et même certains romans écrits à l'étranger peuvent laisser penser que l'écriture chez Roth mène à la vie ; nous avons montré comment, à notre sens, l'écriture réorganisait l'existence, sériait et domiciliait les fantasmes, mettait de l'ordre dans le moi et l'initiait au réel. Que cette fonction de l'écriture ait pu n'être qu'une illusion, cela aussi pouvait être formateur car, comme on sait, le mensonge essentiel qui anime le roman original cherche à débusquer une vérité. La question posée par Julien Green dans *Une vie ordinaire* : "*le songe allait-il raccommoder la vie ?*" a sans doute plus ou moins accompagné Roth tout au long de son travail créateur jusqu'en 1933. L'émigration forcée en 1933 est pour Roth une épreuve sans précédent qui le précipite dans une crise plus grave que celles, nombreuses, qu'il a traversées pendant sa vie. Comme l'écrit D. Anzieu⁴³, "*l'exil subi parce que l'on a été chassé ou parce qu'il était vital de s'expatrier pour des*

die ich um mich und den Roman gebaut habe, oder sind es Berge vielmehr, zwischen denen ich wandle, voller Angst." Briefe. p.218.

⁴² Cf. lettre à Stefan Zweig du 18.9.1932. Briefe. p.227.

⁴³ D. Anzieu: *L'écriture narrative de Samuel Beckett : Un soi disjoint, une voix liante*. In Nouvelle Revue de Psychanalyse. N°28. p. 71 à 85.

raisons politiques, religieuses ou ethniques produit des créateurs nostalgiques du lieu et du temps auxquels ils ont dû s'arracher". L'installation du nazisme en Allemagne, suivie de l'incontournable nécessité de l'exil et, plus tard, en 1938, la tragédie de l'Anschluß, créent pour Roth des conditions d'existence intolérables : la vie n'est plus désirable, il faut lui trouver une alternative sans mourir encore. La littérature devient le seul lieu habitable, et perd conjointement toute aptitude à agir sur le réel. Les propos de Roth à cette époque sont à ce titre particulièrement explicites : *"On doit écrire précisément lorsque l'on ne croit plus que le mot imprimé puisse améliorer les choses. Il se peut que les optimistes aient la tâche facile. Aux sceptiques, pour ne pas dire aux désespérés, il est difficile d'écrire et c'est la raison pour laquelle leur parole devrait avoir un plus grand poids. Ils devraient être auréolés de l'éclat de ce qui est vain"*⁴⁴.

Roth distingue ici nettement deux pratiques de l'écriture : celle des *"optimistes"* qui s'imaginent qu'écrire sur le monde peut contribuer à le transformer ; celle des *"sceptiques"* (c'est-à-dire, comme on l'a vu, ceux qui *"attaquent les liens"* (p.278)) qui ne se font plus aucune illusion sur l'aptitude des mots écrits à intervenir dans l'ordre des choses. S'il fut un temps *"optimiste"*, Roth est désormais totalement *"désespéré"* et la littérature est devenue son viatique, un moyen de quitter le monde *"pour se perdre dans des destinées inventées"*⁴⁵ : **se perdre**, le mot est à double sens, et s'il pouvait nous sembler au début de notre étude qu'il signifiait une prise de congé provisoire pour une appréhension ultérieure plus assurée du monde réel, il faut bien comprendre qu'il s'agit pour Roth, à la

⁴⁴ *Aus Joseph Roths Schriften*. Sélectionné par Friederike Zweig pour *Die Österreichische Post*, 1.7.1939. Cité par Bro 447.

⁴⁵ Cf. Briefe p.467 : "Ich schreibe jeden Tag, nur, um mich zu verlieren, in erfundenen Schicksalen".

fin de sa vie, de mourir à soi-même pour ne plus exister que dans l'écriture : l'univers romanesque, soutenu par les mirages que l'alcool fait naître dans l'imagination du buveur, est une avant-scène du néant. Son ambiance singulière est bien rendue dans la dernière nouvelle écrite par Roth, *La légende du Saint Buveur* : Andreas évolue dans les vapeurs du Pernod, dans un cadre improbable que la succession de "miracles" rend surnaturel : le passé y resurgit sous forme de réminiscences inattendues ou de rencontres irréelles avec des figures de l'enfance ou du passé récent ; Andreas se déplace parmi les objets quotidiens comme s'il venait d'une autre planète⁴⁶. Le monde réel ne lui est plus familier, il a déjà un pied de "l'autre côté". L'impossible devient possible lorsqu'Andreas voit s'incarner face à lui, dans ce qui sera le dernier "bistrot" de son existence, la petite Sainte Thérèse de Lisieux. C'est la mort qui le rejoint alors. Roth vit à cette époque à l'image de son héros : silhouette titubante et rongée de désespoir dans un entre-deux-mondes nébuleux, insomniaque et alcoolique, maintenu par l'écriture à la surface de la vie mais s'en retirant toujours plus sûrement.

Il est maintenant possible, au terme de ces considérations, de renouer avec la problématique du Bâtard et de l'Enfant trouvé qui fonde pour Marthe Robert l'histoire du roman depuis ses origines (p.115 et ss). Il apparaît nettement que Roth a suivi au cours de sa création romanesque un itinéraire diversifié faisant alterner les deux tendances et que c'est sur celle de l'Enfant trouvé que se clôt son travail créateur. On peut dire que toute la partie de son œuvre qui a fourni le fondement de nos réflexions sur les possibilités qu'a l'écriture de construire une identité viable dans le monde réel est à attribuer aux efforts du "Bâtard" dans la phase du roman familial qui met en scène le dépassement du conflit œdipien. Le "Bâtard"

⁴⁶ Cf. la scène dans la chambre d'hôtel luxueuse où Andreas détaille, intrigué et irrité, une porte fermée avec sa poignée blanche... Werke 6 p.534.

est celui qui a trouvé le moyen de contourner la situation œdipienne en révoquant en doute le père réel et en créant la figure idéalisée, lointaine, imitable et dépassable d'un père hypothétique⁴⁷. Ainsi, comme le dit Marthe Robert, le "Bâtard" *"participe activement à la fabrication secrète de la vie"*⁴⁸, il *"fait son chemin"*⁴⁹, il va de l'avant, joue des coudes pour trouver sa voie et résoudre les multiples complexes qui freinent son évolution. "L'Enfant trouvé", lui, est le héros pré-œdipien du roman familial, c'est-à-dire qu'il n'a pas franchi le cap de la deuxième phase et qu'il a au contraire fait retour à un état de chose antérieur, capitulé devant la nécessité de prendre à bras-le-corps la réalité de la vie : *"Comme naguère il récrit sa vie au ciel faute de pouvoir la supporter sur terre ; comme naguère il se console de son lot médiocre en se construisant de toutes pièces une royauté purement spirituelle ; comme naguère enfin il croit ce qu'il veut et prouve la nullité du monde par la souveraineté de son imagination"*⁵⁰.

En donnant la parole à la fin de sa vie presque exclusivement à cet "Enfant trouvé" qui n'a jamais cessé de vivre en lui, Roth bat en retraite sur le front du réel et trouve dans la littérature le seul refuge possible à son insurmontable déréliction.

⁴⁷ C'est la situation que Roth met en scène presque point par point dans la nouvelle : *Beichte eines Mörders*. Werke 6. p.1 à 125.

⁴⁸ Marthe Robert : *Roman des origines et origines du roman*. Gallimard, 1993, p.58.

⁴⁹ *Ibid.*p.59.

⁵⁰ *Ibid.*p.108.

BIBLIOGRAPHIE

1. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1.1. Editions des oeuvres de Joseph Roth.

Joseph Roth. Werke. Hg. von Fritz HACKERT und Klaus WESTERMANN. Bd.1-6. Köln 1989-91. (Bd.1-3 : Das journalistische Werk 1915-1923 ; 1924-1928 ; 1929-1939, hg. von Klaus WESTERMANN ; Romane und Erzählungen 1916-1929 ; 1930-1936 ; 1936-1940, hg. von Fritz HACKERT.)

Joseph Roth : Werke in drei Bänden. Hg. von Hermann KESTEN. Bd.1-3. Köln/Berlin 1956.

Joseph ROTH : *Perlefter. Die Geschichte eines Bürgers.* Fragment eines Romans aus dem Berliner Nachlaß. Hg. und mit einem Nachwort von Friedemann BERGER. Köln 1978.

Unter dem Bülowbogen. Prosa zur Zeit. Hg. von Rainer-Joachim SIEGEL. Köln 1994.

Joseph Roth : *Briefe 1911-1939.* Hg. u. eingeleitet von Hermann KESTEN. Köln/Berlin 1970.

Aber das Leben marschiert weiter und nimmt uns mit. Der Briefwechsel zwischen J.Roth und dem Verlag De Gemeinschaft 1936-1939. Herausgegeben und eingeleitet von Theo BIJVOET und Madeleine RIETRA. Köln 1991.

Unter dem Bülowbogen. Prosa zur Zeit. Hg. von Rainer-Joachim SIEGEL. Köln 1994.

1.2. Corpus des textes étudiés ou cités dans la thèse.

(Les oeuvres étudiées ou citées au cours de notre étude sont classées dans l'ordre chronologique de leur date de parution. Les volumes et pages indiqués renvoient à l'édition de Hackert et Westermann qui est la plus complète à ce jour.)

1.2.1. Romans et récits.

Barbara (1918) Bd.4 p.14 à 22.

Von dem Orte, von dem ich jetzt sprechen will... Bd.4 p.30 à 36.

Hotel Savoy (Roman 1924) Bd.4 p.147 à 242.

Der blinde Spiegel (1925) Bd.4 p.352 à 389.

Die Flucht ohne Ende (Roman 1927) Bd.4 p.389 à 496.

Das reiche Haus gegenüber (1928) Bd.4 p.497 à 500.

Zipper und sein Vater (Roman 1928) Bd.4 p.501 à 608.

Rechts und Links (Roman 1929) Bd.4 p.609 à 773.

Erdbeeren (1929) Bd.4 p.1008 à 1036.

Heute früh kam ein Brief ...(non daté) Bd.4 p.1037 à 1043.

Hiob (Roman 1930) Bd.5 p.1 à 136.

Radetzky marsch (Roman 1932) Bd 5 p.137 à 455.

Tarabas (Roman 1934) Bd.5 p.479 à 628.

Die Büste des Kaisers (Nouvelle 1935) Bd.5 p.655 à 676.

Die Hundert Tage (Roman 1936) Bd.5 p.677 à 848.

Beichte eines Mörders (Roman 1936) Bd.6 p.1 à 126.

Das falsche Gewicht (Roman 1937) Bd.6 p.127 à 224.

Die Kapuzinergruft (Roman 1938) Bd.6 p.225 à 346.

Die Geschichte von der 1002.Nacht (Roman 1939) Bd.6 p.347 à 514.

Die Legende vom heiligen Trinker (Nouvelle 1939) Bd.6 p.515 à 543.

Der Leviathan (Nouvelle 1940) Bd.6 p.544 à 574.

1.2.2. Articles journalistiques.

(Les articles sont cités dans l'ordre chronologique de leur parution et les références données renvoient toutes à l'édition de Klaus Westermann.)

Die Galgenfrist. Der Neue Tag, 15.6.1919. Bd.1 p.39.

Heimgekehrt. In : *Barrikaden.* Der Neue Tag, 22.6.1919. Bd.1 p.41.

Menschen am Sonntag. Berliner Börsen-Courier, 3.7.1921. Bd.1 p.598.

Die fremde Stadt. Berliner Börsen-Courier. 21.8.1921. Bd.1 p.636.

Grock. Frankfurter Zeitung, 10.12.1924. Bd.2 p.299.

Glashütte. Frankfurter Zeitung, 24.5.1925. Bd.2 p.398.

Im Mittäglichen Frankreich. Frankfurter Zeitung, 8.9.1925 ; 12.9.1925 ; 15.9.1925 ; 23.9.1925 ; 1.10.1925 ; 15.10.1925 ; 17.10.1925 ; 26.10.1925 ; 4.11.1925. Bd.2 p.427 à 450.

Die weißen Städte. 1925. Bd.2 p.451 à 506.

Die Lage der Juden in Sowjetrußland. Frankfurter Zeitung, 9.11.1926. Bd.2 p.886.

Wo der Weltkrieg begann. Frankfurter Zeitung, 3.7.1927. Bd.2 p.731.

Juden auf Wanderschaft. 1927. Bd.2 p.827 à 902.

Briefe aus Polen. Blick auf die Straßen. Frankfurter Zeitung, 8.7.1928. Bd.2 p.944.

Abschied vom Hotel. Frankfurter Zeitung, 24.2.1929. Bd.3 p.29.

Selbstverriß. Die Literarische Welt, 22.11.1929 Bd.3 p.130.

Der Antichrist. 1934. Bd.3 p.563 à 668.

Rede über den alten Kaiser. Die Österreichische Post (Paris), 1.7.1939. Bd.3 p.938-942.

2. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE.

2.1. Littérature sur Joseph Roth.

AUSSERHOFER Hansotto : *Joseph Roth und das Judentum. Ein Beitrag zum Verständnis der deutsch-jüdischen Symbiose im 20. Jahrhundert.* Diss. Bonn 1970.

AUSTRIACA : Cahier universitaire d'informations sur l'Autriche. (Rouen) : Joseph Roth. Juin 1990. N°30.

BRONSEN D.: *Joseph Roth. Eine Biographie.* Köln 1974.

BRONSEN D. (Hrsg) : *Joseph Roth und die Tradition*. Darmstadt 1975.

BRONSEN D. : *Phantasie und Wirklichkeit. Geburtsort und Vaterschaft im Leben J.Roths* in : *Die Neue Rundschau*. Berlin. Jg.79, 1968, Heft 3, S. 494-505.

BRONSEN D. : *Zum Erdbeeren-Fragment. Joseph Roths geplanter Roman über die galizische Heimat*. In : *Text + Kritik*, Sonderband. München : 1974 : *Joseph Roth*. p.122-131.

CHAMBERS Helen : *Co-existent contradictions. J.Roth in retrospect*. Papers of the 1989 J.Roth Symposium at Leeds University to commemorate the 150th anniversary of his death. Riverside California 1991.

CHAMBERS Helen : *"Predators or victims ? Women in Joseph Roth's Works."* In : *Co-existent contradictions. J.Roth in retrospect*. p.107 à 127.

DEMET Michel-François : *Vom neurotischen Zeiterlebnis zur überlegten Zeitproblematik im Mythos und Werk* In : *J.Roth. Interpretation. Kritik. Rezeption* (HACKERT et KESSLER.) p.77 à 89.

FAMIRA-PARCSETICH Helmut : *Die Erzählsituation in den Romanen Joseph Roths*, Bern und Frankfurt, 1971.

HACKERT Fritz : *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk*. Bern 1967.

HACKERT : Nachwort zu : J.Roth : *Die Büste des Kaisers. Kleine Prosa*. Stuttgart 1969.

HACKERT Fritz : *Die Erlösung vom Feindbild durch das Gnadenbild. Eine ostjüdische Wirtshauslegende*. Nachwort. In : *Tarabas*. Ein Gast auf dieser Erde. Büchergilde Gutenberg. Frankfurt am Main. 1987.

HACKERT Fritz : *Kaddisch und Miserere. Untergangsweisen eines jüdischen Katholiken. J.Roth im Exil*. In : DURZAK Manfred (Hrsg) : *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Stuttgart 1973. p.220-231.

HACKERT Fritz : *Joseph Roth*. In : *Deutsche Dichter des Jahrhunderts*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin, 1994.

JANSEN P.W.: *Weltbezug und Erzählhaltung. Eine Untersuchung zum Erzählwerk und zur dichterischen Existenz Joseph Roths*. Freiburg i.Br. : Diss. 1958.

JANSEN P.W.: *Der autofiktive Erzähler. Roman und Existenz bei Joseph Roth*. In : *Joseph Roth und die Tradition*.(D.BRONSEN.)

KASZYNSKI S.H.(Hrsg) : *Galizien. Eine literarische Heimat*. UAM Poznan 1987.

KESSLER/HACKERT (Hrsg) : *Joseph Roth. Interpretation. Rezeption. Kritik.* Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989. Tübingen 1990.

KESTEN Hermann : *Joseph Roth : Die Legende vom Heiligen Trinker.* In : *Maß und Wert.* Zürich. Jg.3, 1939/1940, n°1, S.131-139.

KESTEN Hermann : Introduction à : *Joseph Roth : Werke in drei Bänden.* Köln/Berlin 1956. Bd.1, p.VII à XXVI.

KLANSKA Maria : *Die Galizische Heimat.* In : *Joseph Roth Interpretation. Rezeption. Kritik.* (HACKERT et KESSLER.) p.143 à 156.

LEFEVRE Frédéric, "Une heure avec Joseph Roth". In : *Les nouvelles littéraires*, 2.6.1934. Et in *Werke 3.* p.1031 : *Von deutscher Literatur. Eine Stunde mit Joseph Roth.*

MAGRIS Claudio : *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums.* Wien 1974

MORGENSTERN Soma : *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen.* Lüneburg, 1994

MULLER-FUNK Wolfgang : *Joseph Roth.* München 1989.

NÜRNBERGER Helmut : *Joseph Roth.* Rororo Bildmonographien, Hamburg 1994.

RAVY Gilbert : "Le monde ressemblera-t-il un jour à Avignon ? " *J.Roth en Provence en 1925.* In : *Austriaca. Spécial colloque. Relations franco-autrichiennes.1870-1970.* Juin 1986. p.279 à 291.

REICH-RANICKI Marcel : *Joseph Roths Flucht ins Märchen.* In : *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern.* München, Zürich 1977. p.202-208.

REICH-RANICKI Marcel : *Der Romancier Joseph Roth.* In : *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik.* (HACKERT et KESSLER.)

REICH-RANICKI Marcel : *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur.* München 1973

REICH-RANICKI Marcel : Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung "Joseph Roth. 1894-1939." in der deutschen Bibliothek. 29.3.1979. Frankfurt am Main 1979.

ROBIN Régine : *L'impossible place identitaire de Joseph Roth.* In : *Ecriture de soi et psychanalyse.* Sous la direction de J.F.CHIANTARETTO. Paris, Montréal 1996.

ROSENFELD Sidney : *Raumgestaltung und Raumsymbolik im Romanwerk Joseph Roths.* (Thesis) Urbana, Illinois 1965.

SCHEIBLE Hartmut : *J.Roths Flucht aus der Geschichte.* In *Text und Kritik*, Munich 1974. p. 56-66.

SCHMID Georg : *Der Text als generative Instanz des Phantasmas. Karl Emil Franzos und Joseph Roth - Brennpunkte in einem elliptischen Feld.* In : *Galizien. Eine literarische Heimat.* Publié par S.H.KASZYNSKI. p.37 à 54.

SIEGEL Rainer-Joachim : *Joseph Roth-Bibliographie.* Cicero Presse 1995.

STILLMARK Alexander (Hrsg) : *Joseph Roth : Der Sieg über die Zeit.* Londoner Symposium. Stuttgart 1996.

TEXT UND KRITIK : *Joseph Roth.* Sonderband. München.1974

TROMMLER Frank : *Roth und die neue Sachlichkeit.* In : *Joseph Roth und die Tradition.* Publié par D.BRONSEN.

WAGNER Karl : *J.Roths Galizienbeschreibung im Kontext.* In : *Joseph Roth : Der Sieg über die Zeit.* (A.STILLMARK.) p.141.

WEGNER Erika : *Die Gestaltung innerer Vorgänge in den Dichtungen Joseph Roths.* Diss. Bonn 1964.

WEISS Gerlinde und ZELEWITZ Klaus (Hrsg) : *Joseph Roth : Zweimal politische Illusion.* In : *Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur.* Salzburg und Stuttgart 1971. p.347 à 358.

ZELEWITZ Klaus : - *En lisant les romans de Roth La Marche de Radetzky et La crypte des capucins : Pourquoi les Trotta sont-ils slovènes ?* In *Austriaca* n°30. p.11 à 21.

ZWEIG Stefan : *Joseph Roth.* In : *Europäisches Erbe.* Frankfurt am Main 1960. p.252-253.

2.2. Travaux psychanalytiques.

ANZIEU Didier : *Le corps de l'œuvre.* Paris 1981.

ANZIEU Didier : *Le Moi-peau.* Paris 1985.

ANZIEU Didier : *Un soi disjoint, une voix liante. L'écriture narrative de Samuel Beckett.* In : *Nouvelle Revue de Psychanalyse.* N°28, 1983, p.71 à 85.

ANZIEU Didier : *Les antinomies du narcissisme*. In : *Corps Création*.(J.GUILLAUMIN).

ANZIEU D. et al : *Psychanalyse du génie créateur*, Paris 1974.

BAUDRY Jean-Louis : *Freud et la création littéraire*. In *Tel Quel* 1968 n° 32

BERRY Nicole : *Le roman original*. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. n°19, Paris 1979.

BERRY Nicole : *Le sentiment d'identité*. Editions universitaires 1987.

BERRY Nicole : "*La maison passée présente*". In *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°26, Paris 1982.

BERRY Nicole : *Anges et fantômes*, Toulouse, 1993.
p.227 à 269.

BESDINE Matthew : *Complexe de Jocaste, maternage et génie*. In : *Psychanalyse du génie créateur*.(D.ANZIEU) p.168 à 208.

BETTELHEIM Bruno : *Le poids d'une vie*. Paris 1991.

BION Wilfred R : *Attaques contre les liens*. In : *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. N°25, 1982.

Bulletin de l'Association Psychanalytique de France, n°5, avril 1969. Articles de J.B.PONTALIS, D.ANZIEU et V.SMIRNOFF.

CHIANTARETTO Jean-François (sous la direction de) : *Ecriture de soi et psychanalyse*. Paris, Montréal 1996.

DE M'UZAN Michel : *De l'art à la mort*. Paris 1977.

DE M'UZAN Michel : *Aperçus sur le processus de la création littéraire*.(1964) In *De l'art à la mort*. p. 3 à 27.

DE M'UZAN Michel : *le même et l'identique* in *De l'art à la mort*.

DE MIJOLLA Alain : *Les visiteurs du moi. Fantômes d'identification*. Paris, 1981. Nouvelle édition : 1996.

DELAY Jean : *La jeunesse d'André Gide*. Paris 1956-57.

DELAY Jean : *Névrose et création*. In : *Aspects de la psychiatrie moderne*, Paris 1956.

FERNANDEZ Dominique : *Introduction à la psychobiographie*. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°1. 1970.

FERNANDEZ Dominique : *L'échec de Pavese*. Paris 1967.

FLOURNOY Olivier : *Le moi-idéal : vecteur de vide*. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. n°11 1975.

FREUD Anna : *Les mécanismes de défense du moi*. Paris 1949.

FREUD Sigmund : *La naissance de la psychanalyse, lettres à Wilhelm Fließ, notes et plans*. Paris 1956.

FREUD Sigmund : *Briefe an Wilhelm Fließ*. *Gesammelte Werke (= GW.)*, Londres, Imago, 1940-1952. Bd.I.

FREUD Sigmund : *Etudes sur l'hystérie*. Paris 1956.

FREUD Sigmund : *Le délire et le rêve dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris 1986.

FREUD Sigmund : *La création littéraire et le rêve éveillé*. In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*.

FREUD Sigmund : *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. *GW.* Bd.VIII. p.128 à 211.

FREUD Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*, Paris 1951.

FREUD Sigmund : *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In : *GW.* Bd. II

FREUD Sigmund : *Deuil et mélancolie*. In : *Métapsychologie*. 1952. p.189-222.

FREUD Sigmund : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris 1985.

FREUD Sigmund : *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*. pp.5-75.

FREUD Sigmund : *Konstruktionen in der Analyse*. *GW.* Bd. XVI p.53.

FREUD Sigmund : *Dostoïevski et le parricide*. In : *Résultats, idées, problèmes*.

FREUD Sigmund : *Cinq psychanalyses*, Paris 1995.

FREUD Sigmund : *Essais de psychanalyse*, Paris 1951, pp.5-75.

FREUD Sigmund : *Le roman familial des névrosés*. In : *Névrose, Psychose et Perversion*.

FREUD Sigmund : *Métapsychologie*, Paris 1952

FREUD Sigmund : *Métapsychologie*, Paris 1968. Coll. Folio essais.

FREUD Sigmund : *Résultats, idées, problèmes*. Paris 1985.

FREUD Sigmund : *Névrose, psychose et perversion*. Paris 1988.

FREUD Sigmund : *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*. Gesammelte Werke . Bd.XVII. Traduction française : *Le clivage du moi dans le processus de défense*. In : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°2 1970.

GAY Peter : *Freud, une vie*. Paris 1991.

GRUNBERGER Bela : *Le Narcissisme*, Paris 1971.

GUILLAUMIN Jean : *La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire*. In *Corps création. Entre lettres et psychanalyse*.

GUILLAUMIN Jean et al. : *Corps création. Entre lettres et psychanalyse*. Lyon 1980.

JACKSON John E.: *Mythes du sujet : A propos de l'autobiographie et de la cure analytique*. In : *L'autobiographie*. Publié par NEYRAUT et al.

KLEIN Mélanie : *Essais de psychanalyse. 1921-1945*. Paris 1968.

KLEIN Mélanie *Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs*. In : *Essais de Psychanalyse*. p.311.

KLEIN Mélanie : *Le développement d'un enfant*. In *Essais de psychanalyse*, p.30 à 89.

KRISTEVA Julia : *Sens et non-sens de la révolte*. Paris 1996.

LACAN Jacques: *Ecrits*. Paris 1966.

LACAN Jacques : *Séminaire III. Les psychoses*. Paris 1981.

LAGACHE Daniel : *Le travail du deuil*. In *Revue Française de Psychanalyse*, X, 4. p.695.

LAPLANCHE J. et PONTALIS J.B. : *"Fantasme originare, fantasme des origines, origine du fantasme"*. In : *Les temps modernes* n°215, p.1833 à 1868.

LAPLANCHE J. et PONTALIS J.B.: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, 1967.

LAPLANCHE Jean : *Hölderlin et la question du père*. Paris 1961.

MAURON Charles : *Introduction à la psychocritique*, Paris 1963.

NEYRAUT M., PONTALIS J.B., LEJEUNE P., de MIJOLLA-MELLOR S., SCHAEFFER P., JACKSON J.E. : *L'Autobiographie*. VIèmes Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Paris 1988.

NEYRAUT Michel : *De l'autobiographie*. In : *L'autobiographie*.

PONTALIS J.B. : *Entre le rêve et la douleur*, Paris 1977.

RANK Otto : *Der Mythos der Geburt der Helden*. Leipzig et Vienne 1900.

SCHNEIDER Monique : *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris 1996.

SHAPIRA Marie-Claude : *A l'origine de la création : sidération et réminiscence*. In : *Corps Création*, (J.GUILLAUMIN) p.53 à 61.

SIBONY Daniel : *La juive : une transmission d'inconscient*. Paris 1983.

SMIRNOFF Victor : *L'œuvre lue* in Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°1,1970.

STAROBINSKI Jean : *L'oeil vivant*, Paris, 1961.

STAROBINSKI Jean : *Psychanalyse et critique littéraire. Preuves*, mars 1966.

WINNICOTT D.W. : *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris 1969.

WINNICOTT D.W. : *Jeu et Réalité* Paris 1971.

WINNICOTT D.W.: *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*. Paris 1970.

WINNICOTT D.W.: "Fear of breakdown", Internat. Review of Psychoanalysis, 1974, n°1 ; trad. fr. in : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°11.

3. DIVERS.

AUSTRIACA : *La littérature fantastique*. 1987. n°2.

CELAN Paul : *Ausgewählte Gedichte*. Francfort 1970.

DOUBROVSKY Serge : *Fils*. Paris 1977.

GIDE André : *Si le grain ne meurt*, Paris 1972.

GOETHE : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München 1984.

HAGEGE Claude : *L'homme de paroles*. Paris 1986.

HEIDEGGER Martin : *Essais et conférences*. Paris 1958.

HERWEG Rachel Monika : *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*. Darmstadt 1994.

JAMES Henry : *Dans la cage* in *L'autel des morts*, Paris 1974.

LE MONDE DES LIVRES. 24.1.1997.

LE RIDER Jacques : *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris 1990.

LESSING Theodor : *Der jüdische Selbsthaß*. Berlin 1930.

LEVINAS Emmanuel : *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*. Paris 1982.

LIBERATION. Le cahier livres. Jeudi 23 février 95.

PETTIT Philippe : *Nacht und (Dichter)nebel. Le portrait du capitaine Joseph Trotta von Sipolje*. Communication personnelle. 1997.

PROUST Marcel : *Sentiments filiaux d'un parricide*. Paris 1907.

RICCEUR Paul : *Temps et récit III*. Paris 1983.

RICCEUR Paul : *Soi-même comme un autre*. Paris 1990.

ROBERT Marthe : *Roman des origines et origines du roman*. Paris 1993.

ROUSSEAU J.J. : *Œuvres Complètes*, Paris 1959.

SCHULTZ H.J.(Hrsg) : *Mein Judentum*. München 1986.

SPERBER Manès : In : *Mein Judentum*. p.150.

ZBOROWSKI Mark et Herzog Elisabeth : *Olam. Dans le Shtetl d'Europe Centrale avant la Shoah*. Paris 1992.

ZWEIG Stefan : *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main 1955.

ZWEIG Stefan : *das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*. Frankfurt am Main 1981.

Annexes

TERMES PSYCHANALYTIQUES

Attention flottante : C'est une règle d'écoute prescrite par Freud à l'analyste (dans *Conseils au médecin pour le traitement analytique*, 1912) et qui consiste à "laisse[r] fonctionner le plus librement possible sa propre activité inconsciente et [à] suspend[re] les motivations qui dirigent habituellement l'attention." (Cf. Vocabulaire de la psychanalyse p.38)

Psychose border-line : C'est le terme utilisé pour qualifier le phénomène du "cas-limite", qui englobe les personnalités psychopathiques présentant des troubles névrotiques mais chez lesquelles se dégage une structure psychotique. Les symptômes névrotiques assureraient alors une fonction défensive contre l'apparition de la psychose. (Cf. Vocabulaire de la psychanalyse p.60).

Censure : Dans la première topique, c'est-à-dire dans la théorie initiale de Freud où il différencie dans l'appareil psychique deux systèmes : le système inconscient et le système préconscient-conscient, la censure est une fonction qui a pour but d'interdire aux désirs inconscients l'accès au système préconscient-conscient. Dans la deuxième topique, qui fait intervenir les trois instances du ça, du moi et du surmoi, la censure est représentée par le surmoi, "le censeur du moi".(cf. *Introduction à la psychanalyse*. GW.XI,144)

Condensation : Dans *L'interprétation du rêve*, Freud rapproche le mécanisme de la condensation de celui qui s'accomplit dans le travail du rêve, mais dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *Le mot d'esprit*

et ses rapports avec l'inconscient, il élargit le champ d'action de cette technique et la définit comme un mode essentiel du fonctionnement des processus inconscients. Dans le rêve, différentes pensées ont en commun un "point nodal" et cet élément-là seul sera conservé dans le contenu manifeste. La formation onirique d'un "personnage composite" obéit aussi au principe de la condensation : des éléments disparates d'origine diverse sont réunis dans une seule image. Enfin, la condensation peut conduire à annuler les traits qui ne coïncident pas entre eux pour ne retenir que les traits communs qui permettent d'obtenir une image unique (cf. GW, Bd V, s.299.300). Dans tous les cas, Freud montre bien que la condensation ne peut pas être assimilée à un résumé ; elle est le point d'intersection de plusieurs chaînes de représentation mais par contre, du point de vue économique, elle est investie de la somme des énergies attachées aux différentes chaînes .

Construction : Freud définit cette technique dans son article de 1937 : *Konstruktionen in der Analyse*.(GW., XVI, 53.) La construction consiste en une interprétation élargie du matériau livré par le patient. Elaborée par l'analyste, elle doit mener à une "remémoration totale avec levée de l'amnésie infantile."(Cf. Vocabulaire de la psychanalyse. p.99) Elle peut aussi susciter l'émergence de nouveaux souvenirs refoulés. Elle est donc tout aussi bien explicative que stimulante.

Déplacement : Cette notion est présente dès l'origine dans la théorie freudienne des névroses. (cf. la lettre à Joseph Breuer du 29.6.1892). Freud a d'abord mis le déplacement en évidence dans le rêve : en comparant contenu manifeste et contenu latent, on constate que certains détails en apparence minimes et secondaires du contenu manifeste sont en réalité la représentation d'éléments beaucoup plus importants du

contenu latent. D'une façon générale, le déplacement se définit par le détachement de l'intensité psychique d'une représentation donnée et par la fixation de cette intensité sur une autre représentation liée à la précédente par une chaîne associative.

Moi idéal - idéal du moi : Le moi idéal - le terme "idealich" a été créé par Freud en 1914 dans *Zur Einführung des Narzißmus* et repris dans *Das Ich und das Es* en 1923 - désigne un " idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile"(cf. Voc.de la Psychanalyse). Freud ne distingue pas nettement en termes de concepts le moi idéal et l'idéal du moi mais ces idées ont été réexaminées par d'autres auteurs, en particulier D.Lagache qui a montré que le moi idéal comportait "une identification à un autre être investi de la toute-puissance, c.à d. ma mère." Le moi idéal selon lui sert de support à ce qu'il appelle "l'identification héroïque", c'est -à -dire "l'admiration passionnée pour de grands personnages de l'histoire ou de la vie contemporaine". La cure fait apparaître que le moi idéal est irréductible à l'idéal du moi. Chez Freud, l'idéal du moi se confond au début avec le surmoi dans la seconde théorie de l'appareil psychique. Sa formation correspond à l'abandon du moi idéal qui est pour Freud une sorte de délire des grandeurs. L'idéal du moi se substitue au moi idéal suite à la critique exercée par les parents à l'égard de l'enfant ; pour Freud, l'idéal du moi comporte une identification aux parents après le déclin de l'œdipe et se manifeste à la fois sous forme d'interdiction et d'idéal.

J.Chasseguet-Smirgel, dans son *Essai sur l'idéal du moi* (PUF XXXIIIème Congrès des psychanalystes de langue romane. Cité par N.Berry) et Nicole Berry (SI p.88-89) montrent que le dégagement hors du moi idéal ne peut se faire que grâce à la présence du père : l'enfant a

"grâce à la présence du père un moi imaginaire et un idéal du moi qui est une projection dans l'avenir."

Moi-peau : Le Moi-peau correspond à ce que d'autres auteurs nomment "un pré-Moi corporel". Pour Didier Anzieu, sa formation est liée à la première image que l'enfant se fait de son corps : une surface de peau qu'il a en commun avec sa mère, une "interface" au sens mathématique du terme comme le dit D.Anzieu. Il attribue au Moi-peau au moins quatre propriétés : celle d'être une "enveloppe contenant" pour des excitations destinées à devenir des "contenus psychiques" ; celle d'être "une barrière protectrice de l'autonomie interne et de l'identité personnelle" ; celle de "filtrer sélectivement les échanges entre l'intérieur et l'extérieur" et enfin celle d'être "une surface d'inscription des excitations". La constitution précoce d'un Moi-peau est un effet de la "surstimulation corporelle" de l'enfant par la mère.

Nom du père : Lacan et Mélanie Klein nomment ainsi la loi paternelle qui permet à l'enfant de dépasser le rapport illimité à la mère.

Renversement dans le contraire : C'est, avec le refoulement et la sublimation, un possible "destin pulsionnel" que Freud envisage dans *Pulsions et destins des pulsions*.(Triebe und Tribschicksale.1915) et qui consiste à transformer le but d'une pulsion en son contraire. Par exemple : la pulsion sadique se renverse en pulsion masochiste, l'amour se transforme en haine. C'est Anna Freud qui voit dans le renversement dans le contraire un mécanisme de défense. (In : *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. 1936.)

Trauma : C'est l'événement traumatique lui-même. On utilise ce terme en le distinguant du traumatisme dans la mesure où ce dernier qualifierait l'événement et ses retombées.

TRADUCTIONS

Traduction de la lettre A *Gustav Kiepenheuer* pour son 50^{ième} anniversaire. (Briefe. p.164 à 168.)

J'ai dû parcourir des milles et des milles. Entre le lieu où je suis né et les villes et villages par lesquels je suis passé durant ces dix dernières années pour y séjourner, - je n'y séjourne que pour mieux les quitter ensuite - se trouve ma vie, qu'il faudrait mesurer davantage selon des critères spatiaux que temporels. Les routes parcourues sont les années que j'ai vécues. Nulle part, dans aucun registre de paroisse ni dans aucun cadastre communal, le jour de ma naissance n'a été enregistré ni mon nom notifié. Je n'ai pas de pays natal, si je fais abstraction du fait qu'en moi-même, je suis chez moi et que chez moi je me sens comme à la maison. Là où je vais mal, là est ma patrie. Je ne vais bien qu'à l'étranger. Si je me quitte, ne serait-ce qu'une fois, je me perds aussi. C'est pourquoi je veille scrupuleusement à rester toujours chez moi.

Je suis né dans un trou minuscule de Wolhynie, le 2 septembre 1894, sous le signe de la Vierge avec lequel mon prénom Joseph entretient quelque vague relation. Ma mère était juive, d'une constitution vigoureuse, elle avait un tempérament slave, proche de la terre, elle chantait des chants ukrainiens car elle était malheureuse (et ce sont les pauvres qui chantent chez nous, ce ne sont pas les gens heureux comme dans les pays occidentaux. C'est pour cette raison que les chants de l'Est sont plus beaux ; quiconque a un cœur est proche des larmes lorsqu'il les entend.) Elle n'avait pas d'argent et pas d'époux. Car mon père qui l'avait emmenée un jour à l'Ouest dans le seul but, vraisemblablement, de me concevoir, la laissa seule à Katowice et disparut pour toujours. C'était sans doute un homme étrange, un Autrichien de souche slovène, il dépensait beaucoup, buvait vraisemblablement et mourut fou lorsque j'avais seize ans. Sa spécialité était la mélancolie, il me l'a laissée en héritage. Je ne l'ai jamais vu. Mais je me souviens qu'à l'âge de quatre ou cinq ans, j'ai rêvé d'un homme qui

représentait mon père. Dix ou douze ans plus tard, je vis pour la première fois une photographie de mon père. Je la connaissais déjà. C'était le monsieur de mon rêve.

A un âge très précoce, alors que d'autres apprennent à marcher, je prenais déjà le train. Je vins tôt à Vienne, que je quittai bientôt, je revins, puis repartis vers l'Ouest, je n'avais pas d'argent, je vivais grâce aux subsides de parents aisés et aux leçons particulières que je donnais, je commençais à apprendre, avec ardeur et ambition, j'étais un garçon particulièrement sage, plein d'une méchanceté rentrée et rempli de venin, modeste par orgueil, amer à l'égard des riches mais n'éprouvant aucune solidarité envers les pauvres. Ils me paraissaient bêtes et maladroits. Je craignais aussi tout propos vulgaire. Je fus très heureux lorsque je trouvai dans le *Odi profanum vulgus* d'Horace une confirmation - faisant autorité - de mes instincts. J'aimais la liberté. Les années passées auprès de mère furent pour moi les plus heureuses de mon existence. La nuit je me levais, m'habillais et quittais la maison. Je vagabondais pendant trois, quatre jours, dormant dans des maisons dont j'ignorais l'emplacement exact et avec des femmes dont je ne voyais pas le visage bien que je fusse curieux de le voir. Je faisais rôtir des pommes de terre sur les prairies estivales et dans les champs de l'automne à la terre durcie. Je ramassais des fraises dans les forêts, je rôdais avec la racaille adolescente et je fus parfois rossé, certainement par erreur. Quiconque à qui il était arrivé de me frapper me demandait pardon peu après. Car il redoutait ma vengeance. Elle pouvait être cruelle. Je n'avais pour personne une inclination particulière. Si je haïssais quelqu'un, je lui souhaitais la mort et j'étais prêt à le tuer. Je possédais les meilleures frondes, je ne visais que la tête et pas seulement avec des pierres, mais aussi avec des débris de verre et des lames de couteau brisées. Je préparais des pièges, des chasse-trapes, des trous de loup, des camouflages de terrain. Lorsqu'un jour l'un de mes ennemis apparut armé d'un revolver à barillet - non chargé il est vrai -, je me sentis humilié. Je me mis à le flatter, je devins peu à peu, avec beaucoup de répugnance, son ami ; je lui achetai son

revolver contre des balles que m'avaient offertes un forestier. Je convainquis mon ami que les munitions étaient beaucoup plus dangereuses qu'une arme sans munitions.

Je n'acquis un cœur noble que plus tard , mais cela ne dura pas non plus très longtemps. Ce fut une fille qui éveilla en moi mes premiers nobles élans, cela eut lieu dès le second semestre de mes études en germanistique. Mon amie était originaire de Witkowitz. A seize ans, elle était la proie d'un ingénieur et se trouvait enceinte de lui. Par bonheur elle mit au monde un enfant mort. L'ingénieur ne s'occupait pas d'elle. Elle partit donc pour Vienne, en qualité d'éducatrice, chez des gens vils et malintentionnés. Que me restait-il alors d'autre à faire qu'à être noble ? Je louai une chambre pour la jeune fille, je la poussai à quitter ses sots enfants blonds en costume de marin et décidai de faire à cette pauvre fille un enfant vivant et d'assigner l'ingénieur en justice. Pour ce faire je vendis mon manteau et pris un crédit chez un avocat dont le fils était un de mes élèves. J'allai à Witkowitz, trouvai mon ingénieur, il me fit venir dans un café après avoir reçu ma lettre qui était brève et assez grossière. Il avait une moustache noire, des sourcils penchés dirigés vers le haut, des yeux étincelants, un beau visage brun, des mains étroites, il me rappelait le diable. Sur sa carte de visite était inscrit : lieutenant de réserve. Il me paya le café, il était aimable, il souriait, il avoua qu'il couchait par principe avec toutes les filles de ses chefs, l'une après l'autre, mais qu'il ne trouvait pas le temps d'avoir avec elles d'autres occupations. Il me conduisit dans un bordel, m'offrit trois filles d'un seul coup et se déclara prêt à me céder gratuitement l'une des jeunes filles de Witkowitz.. Il me donna à boire, m'accompagna à la gare, nous prîmes congé en nous embrassant. Il est hélas mort du typhus pendant la guerre en 1916. Il avait été l'un de mes premiers amis.

Je rentrai, la fille avait trouvé entre temps une nouvelle place. Elle m'écrivit une belle lettre d'adieux d'où il ressortait que je n'étais rien pour elle. Elle aimait toujours l'ingénieur, et elle avait raison. Je commençai dès ce moment-là à rechercher des femmes, au parc municipal, au Volksgarten, dans

la forêt viennoise et à susciter, grâce à ma modestie et à la nature craintive que je feignais de posséder, la pitié, puis l'amour des mères de mes élèves. J'avais la faveur des femmes d'avocats car leurs époux avaient peu de temps à leur consacrer. Elles m'offraient des chemises, des caleçons, des cravates, elles me prenaient, dans leur loge à l'opéra, m'emmenaient en fiacre et voyageaient avec moi jusqu'à Klagenfurt, Innsbruck, Graz. Elles étaient mes mères. Je les aimais toutes sincèrement.

Lorsque la guerre éclata, je perdis mes leçons particulières, petit à petit, l'une après l'autre. Les avocats rentrèrent, les femmes devinrent de mauvaise humeur, patriotes, et manifestèrent une nette préférence pour les blessés. Je me portais enfin volontaire pour m'engager dans le vingt-et-unième bataillon des chasseurs. Je ne voulais pas voyager en troisième classe et passer mon temps à saluer, je devins un soldat ambitieux, j'arrivai trop tôt sur le champ de bataille du front de l'Est, je m'inscrivis à l'Ecole d'officiers, je voulais devenir officier. Je devins aspirant. Je suis resté au front, à l'Est, jusqu'à la fin de la guerre. J'étais courageux, rigoureux et ambitieux. Je décidai de rester dans l'armée. Puis vint le grand bouleversement. Je haïssais les révolutions mais je dus en passer par là, et comme le dernier train pour Shmerinka était parti, il me fallut rentrer à pieds à la maison. Je marchai trois semaines. Puis je pris des voies détournées, pendant dix jours, de Podwoloczysk à Budapest, de Budapest à Vienne où par manque d'argent, je commençai à écrire pour des journaux. On imprima mes bêtises. Je vécus de cela. Je devins écrivain.

J'allai bientôt m'établir à Berlin - l'amour pour une femme mariée, la crainte de perdre ma liberté qui m'était plus chère que mon cœur douteux, tout cela m'y contraignit. J'écrivis les articles les plus bêtes qui soient et par conséquent j'acquis une certaine notoriété. J'écrivis de mauvais livres et je devins connu. Par deux fois je fus refusé par Kiepenheuer. Il m'aurait refusé aussi la troisième fois si nous n'avions pas fait connaissance.

Un dimanche nous buvions du schnaps. Il était de mauvaise qualité, il nous rendit malade tous les deux. Par compassion, nous nous liâmes d'amitié

malgré la différence de nos caractères qui ne se rencontrent que dans l'alcool. Kiepenheuer est en effet West-phalien, moi je suis Est-phalien. On ne peut imaginer plus grande divergence. C'est un idéaliste, je suis un sceptique. Il aime les Juifs, moi non. C'est un homme qui cultive l'illusion du progrès, moi je suis réactionnaire. Il est toujours jeune, je suis toujours vieux. Il a cinquante ans, j'en ai deux cents. Je pourrais être son arrière-grand-père si je n'étais pas son frère. Je suis radical, il est conciliant. Ses formulations sont vagues par politesse, les miennes sont catégoriques. Il est juste, je suis injuste. Il est optimiste, je suis pessimiste.

Il se peut qu'il y ait entre nous deux des liens secrets. Car parfois nous nous accordons en tout. Tout se passe comme si nous nous faisons mutuellement des concessions, mais ce n'en est nullement. Car il n'a pas de goût pour l'argent. Nous avons cette qualité en commun. Il est l'homme le plus chevaleresque que je connaisse. Moi aussi. C'est une qualité qu'il m'a empruntée. Il perd de l'argent en publiant mes livres. Moi aussi. Il a foi en moi. Moi aussi. Il attend mon succès. Moi aussi. La postérité lui est assurée. A moi aussi.

Nous sommes inséparables ; c'est son privilège.

10 Juin 1930.

Joseph Roth.

Traduction du récit *Wiege*, publié par David Bronsen dans son article *Phantasie und Wirklichkeit. Geburtsort und Vaterschaft im Leben Joseph Roths*. (in : *Die neue Rundschau*. Berlin. Jg.79, 1968, Heft 3, S.494-505.)

La première expérience vécue dont je puisse me souvenir se situe très loin en arrière. Entre cet événement et la chaîne presque ininterrompue des souvenirs plus tardifs dont il faudrait rechercher l'origine aux alentours de ma septième année, se trouve une longue phase d'oubli, si bien que cette première expérience est comme une photographie surexposée, encadrée de zones obscures, ce qui la rend en quelque sorte encore plus lumineuse. Cette expérience fut triste, en tout cas c'était une expérience qui m'avait rendu triste, triste pour la première fois de ma vie ; et de cette image qui m'est restée, comme je l'ai dit, très présente à la mémoire, se dégage encore aujourd'hui une sorte de mélancolie, une mélancolie sans raison, une véritable mélancolie donc. C'est d'une certaine manière une chose phénoménale qu'un souvenir puisse être conservé aussi clairement derrière une couche d'oubli ; ce fait accroît pour moi l'importance de cette première expérience et lui donne presque la dimension d'un événement symbolique.

C'était une claire journée d'hiver. Je vois encore dans la petite pièce où je vivais à l'époque le reflet bleu, indéfini, du ciel clair, une épaisse couche de neige cristalline sur le rebord de la fenêtre et les formes étranges de quelques fleurs de givre sur l'un des côtés (le droit) de la fenêtre à deux battants.

Une vieille femme enveloppée d'un assez long châle gris-bleu, feutré, qui lui recouvre la tête et le dos, entre dans la pièce. Ma mère va chercher, morceau après morceau, tout ce que contient mon berceau et le pose sur un large fauteuil de couleur rouille, capitonné. Alors la femme, plutôt petite, à demi masquée, s'approche de mon berceau, prononce quelques mots, soulève le berceau avec une étonnante rapidité, le tient contre sa poitrine comme si c'était un objet de très peu d'importance aux dimensions insignifiantes, parle

très longuement, sourit en montrant de grandes dents jaunes, se dirige vers la porte et quitte la maison. Je suis triste, ineffablement triste et impuissant. Je "sais" : que j'ai perdu quelque chose d'irremplaçable. D'une certaine manière, j'ai été "spolié". Je commence à pleurer ; on m'emmène dans un grand lit blanc, celui de ma mère. Je m'endors.

Ici s'arrête le souvenir. Les quatre années suivantes sont dans l'ombre, dans l'ombre épaisse de l'oubli. Plus tard, il apparut que ma mère avait oublié ce jour. Environ dix années plus tard, elle ne savait plus quand et à qui elle avait donné mon berceau. Je n'en conçus pas un mince étonnement, et lui en voulut. Elle n'avait pas vu ma toute première tristesse. Elle n'avait rien remarqué. Et ce qui me consternait le plus, c'était qu'elle ne savait plus si cela avait été un jour d'été ou un jour d'hiver. Un hasard me fit connaître plus tard quelle était la personne qui avait hérité du berceau et à quel moment cela était arrivé. Je devais avoir alors trois ans. J'ai aujourd'hui la sensation d'être devenu ce jour-là, à cette heure-là, un homme adulte - pendant un cours instant, assez longtemps pour pouvoir être triste, triste comme un grand et peut-être pour des raisons plus essentielles.

INDEX DES NOMS PROPRES

ANZIEU Didier : 9 ; 103 ; 175 ; 177 ; 178 ; 179 ; 215 ; 216 ; 269 ; 273 ; 303 ; 304 ;
314 ; 315 ; 316 ; 317 ; 318 ; 319 ; 358 ; 359 ; 376 ; 377 ; 395 ; 397 ; 402 ; 414 ; 415 ;
416 ; 417 ; 422 ; 426.

BAUDRY Jean-Louis : 95.

BERRY Nicole : 8 ; 44 ; 61 ; 73 ; 90 ; 106 ; 107 ; 116 ; 118 ; 123 ; 212 ; 222 ; 231 ;
272 ; 295 ; 313 ; 358.

BESDINE Matthew : 311.

BION Wilfred R : 268.

BRONSEN D : passim

CHAMBERS Helen : 342.

DE M'UZAN Michel : 122 ; 415.

DELAY Jean : 121.

DEMET Michel : 373.

DOUBROVSKY Serge : 19.

FAMIRA-PARCSETICH Helmut : 250.

FERNANDEZ Dominique : 101 ; 102.

FREUD Anna : 63.

FREUD Sigmund : passim.

GOETHE : 73.

GREEN Julien : 118 ; 119.

GRUNBERGER Bela : 112 ; 113.

GUILLAUMIN Jean : 91 ; 93 ; 94 ; 104 ; 399 ; 402 ; 406 ; 407 ; 408 ; 421.

HACKERT Fritz : 12 ; 13 ; 14 ; 26 ; 46 ; 221 ; 245 ; 394 ; 395.

JACKSON John E : 356 ; 409 ; 410 ; 411.

JANSEN P.W : 18 ; 19 ; 20 ; 247 ; 252 ; 253 ; 403.

KESTEN Hermann : 6 ; 7.

- KLANSKA Maria : 320 ; 341.
- KLEIN Mélanie : 267 ; 268 ; 269 ; 270.
- KRISTEVA Julia : 358.
- LACAN Jacques : 371 ; 385 ; 418.
- LAGACHE Daniel : 338.
- LAPLANCHE Jean : 102 ; 113 ; 121.
- LEVINAS Emmanuel : 16.
- MAGRIS Claudio : 13 ; 14 ; 238 ; 239 ; 240 ; 342.
- MAURON Charles : 100.
- MORGENSTERN Soma : 167 ; 201 ; 355.
- NEYRAUT Michel : 29 ; 30.
- NÜRNBERGER Helmut : 167.
- O'MIN : *passim*.
- PONTALIS J.B : 113 ; 180 ; 291.
- RANK Otto : 94 ; 107.
- RAVY Gilbert : 281 ; 282 ; 284.
- REICH-RANICKI Marcel : 15.
- RICOEUR Paul : 103 ; 127.
- ROBERT Marthe : 10 ; 108 ; 109 ; 110 ; 112 ; 113 ; 114 ; 115 ; 252 ; 364 ; 428 ; 429.
- ROBIN Régine : 10 ; 11.
- SCHMID Georg : 16 ; 17.
- SHAPIRA Marie-Claude : 316 ; 317.
- SMIRNOFF Victor : 100.
- SPERBER Manès : 184.
- STAROBINSKI Jean : 94 ; 95 ; 99 ; 100 ; 101 ; 102 ; 103 ; 166.
- TROMMLER Frank : 252.
- WAGNER Karl : 208.
- WEGNER Erika : 12.

WINNICOTT D.W. : 9 ; 20 ; 41 ; 47 ; 58 ; 134 ; 179 ; 180 ; 270 ; 292 ; 312 ; 315 ;
328 ; 342 ; 408 ; 419.

ZBOROWSKI Mark et Herzog Elisabeth : 150.

ZELEWITZ Klaus : 341.

ZWEIG Stefan : 15 ; 142 ; 144 ; 147 ; 152 ; 154 ; 155 ; 156 ; 157 ; 158 ; 168 ; 329 ;
380 ; 392 ; 394 ; 426.

ZWEIG Friederike : 427.