

Fantasmes et fantômes dans *Sabbath's Theater*, de Philip Roth (1995)

Géraldine CHOUARD

"We are dealing here with *death*, fuck the flowers!" (120)

S'il fallait, dans la littérature américaine, mettre un nom en face du mot fantasme, ce serait celui de Philip Roth, dont l'œuvre se place sous le signe d'une formidable libido. Suivraient ensuite sans doute ceux de Nabokov, Miller, Bukowski, ou Updike qui ont tour à tour fait leur miel des fantasmes les plus divers. Regroupés autour de cette thématique, ces écrivains portent la fiction américaine à un taux de testostérone pour le moins élevé, et l'on peut souligner au passage la quasi absence de femmes dans ce registre (à l'exception peut-être d'Anaïs Nin), comme si le fantôme de cet ancien tabou qui consiste à parler de fantasme au féminin n'était pas encore totalement dissipé.

Des fantasmes donc, il n'en manque guère chez Roth, il n'y a peut-être même que ça. Avec *Portnoy's Complaint*, en 1969, Roth est entré en littérature par le fantasme. Depuis cette odyssée priapique qui témoigne du grand mouvement libérateur des années soixante et de la levée des interdits qui frappaient jusqu'alors la sexualité, Roth occupe le terrain depuis maintenant plus de trente ans, ce qui est en soi le signe indubitable d'une bonne santé fantasmatique. Comme l'indique le titre de son récent roman, *The Human Stain* (2000), inspiré de l'affaire Lewinski, la substance organique masculine reste à l'honneur (elle a chez Roth une valeur quasi sacrée) et se trouve même élevée à une dimension éthique. Entre ces deux textes, l'œuvre fait la part belle au sexe, ses triomphes, ses obsessions, ses souffrances, déclinées au fil de romans aux titres programmatiques : *The Breast* (1972), *The Professor of Desire* (1977), ou *The Anatomy Lesson* (1984). À une exception près, *Patrimony* (1991), écrit hors-fantasme, un tombeau élevé au père défunt, dont le fantôme continue de hanter la mémoire du fils. Avec *Sabbath's Theater*, en 1995, Roth relance le dispositif romanesque sur la voie d'un imaginaire porté à son comble, d'une stupéfiante densité. Tout se passe comme si la mort du père avait fait sauter un dernier verrou à l'invention créatrice et libéré Roth de ses dernières inhibitions, l'autorisant enfin à tout dire. Prenant appui sur les travaux de Didier Anzieu où, dans *Le Corps de l'œuvre*, sont inventoriées les phases du travail créateur (93-162), on peut inférer que le "saisissement créateur" survient ici à l'occasion d'une crise où se télescopent travail de deuil et entrée dans la vieillesse. Comme Roth, Sabbath a une bonne soixantaine d'années, cet âge où les fantômes commencent parfois à prendre plus de place que les fantasmes, mais où justement le feu renaît sous la cendre. Dans cet univers véritablement *fantasmagorique*, fantasmes et fantômes tendent à se substituer les uns aux autres, à se confondre parfois, retrouvant ainsi leur étymologie commune, *phantasma*, qui signifie vision. À la vie des fantasmes se superpose la "contre-vie" des fantômes, poursuivant le déploiement de leur effervescence intérieure qui donne à ce texte sa force visionnaire.

Des fantômes, il y en a donc à toutes les pages, en tout lieu. À commencer par le fantôme de Roth lui-même, qui reparait souvent dans ses fictions autobiographiques, multipliant les effets spéculaires jusqu'au vertige. A bien des égards, Roth est le *ghost writer* dont il est l'auteur.

The Monk of Fucking

Sur fond d'absence et de déchirure, *Sabbath's Theater* dresse l'inventaire des fantasmes d'un homme qui a voué sa vie "à la baise", comme d'autres entrent en religion :

You must devote yourself to fucking the way a monk devotes himself to God. Most men have to fit fucking in around the edges of what they define as more pressing concerns: the pursuit of money, power, politics, fashion, Christ knows what it might be—skiing. But Sabbath had simplified his life and fit other concerns in around fucking. Nikki had run away from him, Roseanna was fed up with him, but all in all, for a man of his stature, he had been improbably successful. Ascetic Mickey Sabbath, at it still into his sixties. The Monk of Fucking. The Evangelist of Fornication. *Ad Majorem Dei Gloriam*. (60)

Le récit s'organise aussi autour de cette force première qu'est le sexe, qui entraîne la machine romanesque, lui donne son énergie, son principe et son sens. "His aims were clear. His dick was hard"

(60) dit-il un peu plus bas. Fidèle à cette vérité d'expérience, à laquelle il applique une ardeur singulière, Sabbath prend le plaisir où il veut, où il peut, et ne connaît rien d'autre que la volonté de jouissance : "the wild worship of the stiff prick" (60). Mené par ce sexe qu'il compare à un "pilote automatique" (60), il aura ainsi vécu tout le spectre des sensations charnelles. Tel est l'ordre intime qui a régi son existence, ou plutôt le désordre, puisqu'il est, comme il le dit lui-même, le chaos incarné : "I am disorder" (203).

De tous les personnages de Roth, Sabbath est sans doute le plus déchaîné ("unbound", pour reprendre un adjectif rothien). Ce pourrait être, comme l'a écrit André Bleikasten, Portnoy enfin guéri de son "complexe", devenu un "dirty old-man", "un vieillard cynique et libidineux", ou encore "un fornicateur impénitent, un monstre de lubricité, ayant érigé (...) le *Lustprinzip* en règle de vie" (99-100). Rien ne le retient en effet : Sabbath est un semeur de pagaille, un imposteur sans vergogne qui n'hésite pas à se comparer lui-même à "Falstaff" (53), fidèle à cette seule devise : "the crazier, the uglier, the better" (264).

Selon la légende, le membre du diable était inépuisable et stérile, ce qui ajoutait à son caractère satanique puisqu'il détachait l'acte sexuel de sa fonction première, la procréation. Comme Satan, Sabbath n'a pas de descendance : il se dit soulagé quand, après des années de mariage avec Roseanna qui n'a cessé de lui rappeler la dure loi de "l'horloge biologique", elle a enfin passé l'âge de procréer : "her chilbearing years were behind her" (84). Sabbath conserve ainsi l'intégralité de sa sève qu'il met au service exclusif des plaisirs de la chair, avec une fougue hallucinante.

Pour vivre tous ses fantasmes dans une pure jubilation hédoniste, Sabbath congédie tout principe moral, et se place, selon la formule consacrée, "par delà le bien et le mal". Notons au passage que l'œuvre de Nietzsche est citée dans la nécrologie qu'il rédige pour lui-même où il évoque l'adaptation pour un spectacle de marionnettes (un fiasco, comme on pouvait s'y attendre, la philosophie allemande n'étant guère compatible avec le théâtre de Guignol).

Fornix et fornax

Fornicateur est bien le terme qui lui convient. Du latin *fornix*, qui signifie voûte (en raison du fait que les prostituées habitaient à Rome des chambres voûtées), la fornication est un péché de la chair, désignant des relations charnelles illicites, ce qui, pour Sabbath, ajoute à la chose un surcroît érotique. On retrouve cette *fornix* dans le lieu dit "The Grotto" où Sabbath et Drenka se livrent à leurs ébats clandestins. Il y a sans doute un niveau de signification plus profond à cette *fornix*, qui n'est autre bien sûr que la matrice originaire de la figure maternelle dont le fantôme hante la conscience de Sabbath et contre lequel ses fantasmes sont en quelque manière la riposte. La mère de Sabbath incarne la *Yiddische Mama* qui, dans *Portnoy's Complaint*, suivait mentalement le fils dans ses transactions les plus intimes :

She was so deeply imbedded in my consciousness that for the first year of school I seem to have believed that each of my teachers was my mother in disguise. As soon as the last bell had sounded, I would rush off for home, wondering as I ran if I could possibly make it to our apartment before she had succeeded in transforming herself. Invariably she was already in the kitchen by the time I arrived, and setting out my milk and cookies. (*Portnoy's Complaint* 3)

Mais ici, il y a plus. Ou plutôt moins. La mère de Sabbath est une mère juive dépressive, tétanisée par le deuil de son autre fils, *Morty (of all names)*,¹ disparu à la guerre à l'âge de vingt-deux ans, dans un avion de chasse au-dessus des Philippines, le traumatisme qui a saccagé plusieurs vies en une seule. Avec la disparition du frère, la matrice s'est cryptée pour toujours. *Sabbath's Theater* est aussi la chronique de la désertion, qui procède au recensement de tous ceux qui se sont mis à disparaître suivant ce principe atroce selon lequel "nobody beloved gets out alive" (364) : "Mother, he thought, this can't be so. First Morty, then you, then Nikki, now Drenka. There's nothing on earth that keeps its promise" (32). Comme un amputé continue de souffrir en son membre absent, Sabbath vit dans la douleur de ceux qui manquent à l'appel, vidé de l'intérieur :

¹ Notons que dans la scène de défroque finale, lors de laquelle il évoque certains fantômes qui ont hanté son existence, à commencer par son frère, Sabbath appelle Norman "Mort" (147).

A hollowing out, as though I'd been worked on with a chisel. Like the horseshoe-crab shells lying along the beach, the armature intact and the inside empty. All of it gone. Hollowed out. Reamed out. Chiseled away. And my mother going to bed—I was sure I was going to lose my mother. How will she survive? How will any of us survive? There was such emptiness everywhere. (298)

Le mot *fornix*, qui désigne aussi le fond du vagin, se rapproche étymologiquement de *fornax*, le four à pain, et le geste de l'enfournement évoque symboliquement l'acte sexuel. Toutes les valeurs des vocables se rejoignent dans cette scène où Sabbath, niché dans l'opulente poitrine de Drenka, tête un sein paré de tous les attributs maternels. Tandis qu'elle en ressent les effets intimes, Sabbath retrouve pendant l'acte sexuel l'odeur des gâteaux de sa mère qui l'attendaient à son retour de l'école.² Le sexe, à cet égard, n'est peut-être rien d'autre que la madeleine pour retrouver le temps perdu, et connaître à nouveau, l'espace d'un épisode érotique, le plein symbiotique d'avant la perte. C'est dans ce contexte ambivalent que s'anime le théâtre privé de Sabbath où il n'est rien de fantasmagorique qui ne soit jamais sans mélange :

Lately, when Sabbath suckled at Drenka's uberous breasts—uberous, the root word of exuberant, which is itself *ex plus uberare*, to be fruitful, to overflow like Juno lying prone in Tintoretto's painting where the Milky Way is coming out of her tit—suckled with an unrelenting frenzy that caused Drenka to roll her head ecstatically back and to groan (as Juno herself may have once groaned), "I fell it deep down in my cunt," he was pierced by the sharpest of longings for his late little mother. Her primacy was nearly as absolute as it had been in their first incomparable decade together. Sabbath felt something close to veneration for that natural sense of a destiny she'd enjoyed and, too—in a woman with as physical a life as a horse's—for the soul embedded in all that vibrating energy, a soul as unmistakably present as the odorous cakes baking in the oven after school. Emotions were stirred up in him that he had not felt since he was eight and nine years old and she had found the delight of delights in mothering two boys. Yes, it had been apex of her life, raising Morty and Mickey. (13)

Sur fond de déploiement lubrique, *Sabbath's Theater* est un texte qui saisit le vif du poids de sa mortalité et le prend à la gorge : dans cet entrelacs de fantasmes et de fantômes, l'entrelacement se fait étranglement. Tandis que Sabbath se figure rétrospectivement que pour sa mère, la jouissance suprême de son existence ("apex") aura été de chérir ses deux enfants, il retrouve lui-même sur un mode hallucinatoire le spectre de sa mère défunte chaque fois qu'il est sur le point d'atteindre l'orgasme :

When, while he was fucking Drenka up at the Grotto, his mother hovering just above his shoulder, over him like the home plate umpire peering in from behind the catcher's back, he would wonder if she had somehow popped out of Drenka's cunt the moment before he had entered it, if that was where his mother's spirit lay curled up, patiently awaiting his appearance. Where else should ghosts come from? (29)

La mère revient pour tenir tête, littéralement, à la jouissance du fils, et l'exclure du paradis du plaisir sexuel après avoir été elle-même éliminée du domaine de la gratification maternelle : le fantôme fait ainsi retour comme parasite. Dans un entretien accordé à Alain Finkielkraut, en 1999,³ Roth avait déclaré que son livre, dont l'épigraphe vient de Shakespeare : "Every third thought shall be my grave" (*The Tempest*) aurait pu s'appeler "L'art de mourir" ou "Ma vie parmi les morts", parmi ces morts qui n'en finissent pas de mourir, ces fantômes qu'on appelle justement des *revenants*. Il est frappant de constater que pour la plupart des protagonistes qui ont connu l'épreuve du deuil, le fantôme est référé à une figure parentale : outre Sabbath (qui continue de converser avec le spectre de sa mère dans l'au-delà), Roseanna est restée au bord du gouffre depuis le suicide d'un père transgressif aux dérivés obscènes, dont on ne saura jamais si elles sont fantasmagoriques ou réelles. Peu importe : elles ont fait des dégâts. Hantée tout au long de sa vie par le fantasme de séduction, un

² Dans un registre voisin, la peau blanche et molle de l'entre-cuisse de Drenka, entre le bas et le porte-jarretelles, rappelle à Sabbath la pellicule de crème à la surface du lait de son enfance (64).

³ France-Culture, 16 octobre 1999.

classique de la psyché humaine,⁴ qualifié de "house specialty" (287) par l'une des patientes de l'hôpital où elle est internée, Roseanna a sombré dans l'alcool "because of all that had not happened and because of all that had" (4), selon cette (déchirante) formule si puissamment chargée de fantômes et de fantasmes.⁵ Quant à Nikki, inconsolable d'avoir perdu sa mère, elle continue à la maintenir en vie sur un mode hallucinatoire : s'adressant à elle comme si elle était encore vivante, caressant les cheveux du cadavre et, détail poignant, reprenant les aiguilles pour terminer son tricot, comme pour remailler cet accroc dans le temps qu'est la mort. L'invective enragée que Sabbath lui lance alors à la figure : "We are dealing here with *death*, fuck the flowers!" (120) vaut pour le texte de Roth dans son intégralité. Comme l'ont montré Nicolas Abraham et Maria Torok dans *L'Écorce et le noyau*, un deuil n'arrive jamais seul : un travail de "déliation" est susceptible de s'accomplir autour du disparu par le biais d'un phénomène de "périphérisation" (374) dont "l'effet léta" agit avec une force qui présente "un caractère tourbillonnaire" (382) : Sabbath ressent indéfiniment les effets des deuils (ratés) des uns et des autres et découvre avec la disparition de Nikki la torture de la béance à l'état pur ("he could not bury her mentally", 127). C'est peut-être la raison pour laquelle il se promène parmi les pierres tombales du cimetière juif du New Jersey (et qu'il y achète une concession pour lui-même) : plutôt affronter la mort elle-même plutôt que d'être hanté par son fantôme. Pour Abraham et Torok, "le fantôme a manifestement une fonction différente de celle du refoulé dynamique" (429), dans la mesure où il peut faire l'objet de transfert généalogique entre inconscients, dont la manifestation peut donner l'impression d'être de véritables "fantasmagories" (429-30).⁶ De tels fantômes hantent (aussi) l'univers de Sabbath. À son retour de l'école après la mort de son frère, il se plaisait à rêver à la grâce céleste d'avant la perte, mais son regard butait contre cette étoile d'or qui disait avec ostentation l'épreuve endurée par la famille du défunt :

We were one of the families with a gold star in the window. It meant that not only was my brother dead, my mother was dead. All day at school I thought, "If only when I get home, he's there; if only when the war is over, he's there." What a frightening thing that gold star was to see when I came home from school. Some days I'd actually manage to forget about him, but then I'd walk home and see the gold star. Maybe that's why I went to sea, to get the fuck away from the gold star. The gold star said, "Peopole have suffered something terrible in this house." The house with the gold star was a blighted house. (144)

Au-delà des figures spectrales reconnues, identifiées et prises en charge par la nation, au nom de ce principe puritain que toute expérience vaut la peine d'être vécue (puisqu'elle peut toujours faire l'objet de quelque bénéfice psychique), apparaît en creux un autre Fantôme qui n'est jamais nommé, mais qui est sans doute la "tombe enfouie" (Abraham & Torok 427) au cœur de la fantasmagorie, impossible à exorciser : derrière l'étoile dorée se profile le spectre aveuglant de l'étoile jaune, qui vient creuser le texte d'un trou de (trop de) mémoire, la Shoah.

"When everything in life led to pussy"

Revenant sur ce qu'il a aimé et perdu, Sabbath se livre à cette chronique *obscène*, mais d'une obscénité qui est sans doute moins celle du sexe que celle du "plus-jamais-rien".⁷ Pour échapper à la mélancolie morbide de sa mère endeuillée, Sabbath s'enrôle à dix-sept ans dans le "Norwegian Seamen's Center" (dont on relève le clin d'œil homophonique) et part faire ses classes dans la marine. Tandis qu'il avait connu jusqu'alors pour toute gratification érotique les timides attouchements des jeunes filles de son âge assortis de la pratique assidue de la masturbation, il connaît ses premiers transports sexuels dans les bordels d'Amérique latine :

⁴ Scène primitive, castration et séduction constituent selon Freud les trois fantasmes primaires. Voir à ce sujet *La naissance de la psychanalyse* et *Introduction à la psychanalyse*. Voir également Laplanche et Pontalis, *Fantasme originaire, Fantasme des origines, Origines du fantasme*.

⁵ Dans les archives de Roseanna, Sabbath retrouve ce texte bouleversant, *As I would have liked it to happen* (268), où elle avait réécrit sa propre histoire sur le mode du fantasme, pour tenter de dissiper les fantômes du passé.

⁶ Pour ce qui concerne la dimension transgénérationnelle de la névrose, voir également Didier Dumas, *L'Ange et le Fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*.

⁷ La formule est de Vladimir Jankélévitch (*La Mort*).

Delightful whores. (...) The way he remembered it now, as a ship approached harbor in Latin America, you got this unbelievable smell of cheap perfume, coffee, and pussy. Whether it was Rio, or Santos, or Bahia, or any of the other South American ports, there was that delicious smell. (98)

Lors de cette croisière livrée tout entière à la cause du "pussy", Sabbath rencontre des êtres menés par un impérieux besoin de jouissance, des "sex-addicts" pour lesquels la vie n'est qu'une suite de transes, extases, et orgasmes, et rien d'autre :

There were guys who spent their whole lives doing the Romance Run. And the reason, for them as for Sabbath, was whores. Whores, brothels, every kind of sex known to man. (99)

À l'autre bout de son existence, il se souviendra avec une émotion intacte de cet exceptionnel érotisme inaugural qui aura à jamais marqué sa vie libidinale :

Whores. Played a leading role in my life. Always felt at home with whores. Particularly fond of whores. The stewlike stink of those oniony parts. What has ever meant more to me? (153)

En matière de fantasme, les implications induites de cette expérience capitale concernent le rapport très particulier qu'entretiennent sexe et argent pour Sabbath. Au fil du temps et de ses diverses rencontres, l'érotisme garde toujours quelque chose de sa vénalité d'origine, qui est bien sûr lié à un certain pouvoir : l'argent fait de l'autre un partenaire de jeu soumis au bon vouloir de celui qui paie, c'est-à-dire une marionnette. "Between puppets and whores, he chooses puppets. For that alone he deserves to die" (156) : tel a été l'arbitrage opéré par Sabbath. En réalité, le choix est moins clair qu'il n'y paraît, car pour lui, les femmes auront toujours été à la fois pantins et putains. D'une manière ou d'une autre, son fantasme est affaire de manipulation (à des degrés de perversité divers) fondée sur ce principe du *qui paie gagne*, selon une transaction qui fait l'économie d'un véritable échange avec le sexe opposé, limitant le mode de contact à un consentement intéressé, qui rabaisse l'autre à une indigne transgression. Sabbath reste ainsi hors de tout flux affectif où il serait question de donner une part de soi ou de recevoir une part de l'autre. L'opération, au bout du compte, l'esseule (Sabbath est un monstre de solitude) mais le préserve d'autres blessures intimes qui pourraient sans doute l'ébranler davantage. La chevauchée des fantasmes se fait cavalier seul : Sabbath le sait, l'assume, le manifeste, et en paie le prix (exorbitant). Et il est symptomatique qu'après une vie placée sous le signe de la dépense la plus aberrante, il finisse flux tendu : "with the prostate enlarging, with probably no more than another few years of semi-dependable potency still his" (3), son éjaculation est devenue laborieuse, les antidépresseurs qu'il doit prendre ne sont guère "dick-friendly" (305) et enfin, il est fauché au point de devoir faire la manche dans la rue : sans flux ni fric, en fin de parcours, Sabbath est à sec.⁸

Dans cette économie érotique dévergondée, Drenka occupe une place à part (comme toujours d'ailleurs) : avec elle l'échange sexuel obéit à d'autres termes contractuels, hors chrématistique. Alors que par ailleurs, l'aubergiste se délecte de la rentabilité des affaires : "Yes, I enjoy the profit. I enjoy that the business is running" (29), Drenka n'accepte de l'argent de Sabbath qu'une seule fois, lors de cet épisode de ménage à trois avec Christa, auquel elle se livre pour faire plaisir à son amant. Ce n'est pas la moindre des ironies que cet argent lui serve ensuite à offrir à son fils le cadeau d'anniversaire dont il rêvait, une boîte à outils garnie d'une superbe scie sauteuse.

"The smell of it"

Autre caractéristique de l'érotisme de Roth, son odeur : "the smell of it" (63). Le sexe se définit par son pouvoir entêtant, "intoxicating", qu'on retrouve dans le prénom *Drenka* qui contient toute l'ivresse du bouquet de sa chair "erotic drunkenness, the only passionate life you can have" (347). Fantasmiques et fantomatiques, les effluves résument à elles seules la force enivrante des

⁸ Chez Roth, les hommes ont souvent des problèmes de flux. Dans *Portnoy's Complaint*, le père souffrait de problèmes chroniques de transit. À l'autre bout de l'œuvre, dans *Patrimony*, le père Roth (constipé lui aussi) marque une réticence certaine à la dépense "annoyingly tight about spending" (24). Lorsqu'il va rendre visite à son Cousin Fish, Sabbath se souvient de cette réputation qu'il avait d'être atrocement pingre : "stingy, oh so stingy, said my mother. True. The dread about money. But the men had that" (381). On note au passage que résistance à la dépense et longévité vont de pair (ou de père, de père en père), comme si un peu de vie avait pu ainsi être mise de côté.

émois du passé comme c'est le cas de cette odeur mêlée de café, d'eau de Cologne et de sexe féminin, dans le cas des prostituées, dont il avait aussi évoqué la volupté des "*oniony parts*" qui le faisait défaillir. Il y a chez Roth un effet "phéromones" qui provoque le fantasme et lui donne prise. Quand il se retrouve dans les bras de Rosa, la femme de ménage mexicaine de Norman, il commence par humer ses aisselles (à elle) pour se mettre en condition. Alors qu'il met à sac les placards de Deborah, la fille de Norman (toutes les occasions sont bonnes) à la recherche d'un élément qui pourrait servir de support à sa satisfaction érotique, il renifle tout ce qui pourrait être susceptible d'avoir gardé un peu de cette "odeur de femme" sans laquelle nul fantasme n'est possible. Après avoir passé en revue toute sa lingerie fine, dénaturée par le parfum des sachets de lavande dans son armoire, il traque enfin sur son oreiller la faible émanation de l'odeur de ses cheveux, dont il tente de recueillir tout le potentiel aphrodisiaque. Ce passage gravite autour de ce qu'on pourrait appeler "un érotisme de la trace", fondé sur le trouble de la présence de l'autre en son absence, aux accents nabokoviens. Comme Humbert reconnaissait dans le froissement du canapé du salon le passage de Lolita, Sabbath voit dans le creux d'un pli du drap la trace de la présence du corps de Deborah :

First he'd removed the fresh pillowcase and, scavenging with his nose, hunted down the odor of her hair clinging to the pillow itself. Then by a process of trial and error, he'd detected a barely perceptible furrow just to the right of the mattress's vertical midpoint, a minuscule groove cast by the mold of her body, and between her sheets, on her caseless pillow, in that groove, he had *slept*. (...) (153)

Ce pli désigné sous le terme "groove" est en soi "groovy" et dans un état de suspens quasi miraculeux, il est à nouveau transi d'euphorie, soumis au triomphe du désir :

Sabbath was himself seventeen again, aboard a tramp steamer full of drunken Norwegians docking at one of the great Brazilian ports—Bahia, at the entrance of Todos os Santos Bay, the Amazon, the great Amazon unwinding not far away. There was that smell. Unbelievable. Cheap perfume, coffee, and pussy. His head wrapped round with Deborah's pillow, he was remembering Bahia, where there was a church and a whorehouse for every day of the year. (153)

Par ailleurs, tout au long de leur liaison, Drenka offre à la consommation de Sabbath une chair savoureuse et parfumée, comme en témoigne une scène d'intimité tout à la fois drôle et torride lors de laquelle elle donne à Sabbath la recette d'une spécialité de son pays, des boulettes à base de bœuf, d'agneau, de porc, d'oignons, et autres aromates (40), qu'elle se propose de lui faire goûter après d'autres types de gratification non moins roboratives. À l'inverse, sa femme Roseanna ne sent rien, ou alors elle sent l'alcool, qui fait ici figure de véritable tue-l'amour : quand Sabbath va la voir à l'hôpital, lors d'une cure de désintoxication, il est frappé par l'odeur des détergents, qui ont fait disparaître d'elle toute trace d'humanité : sans odeur, sans saveur, Roseanna représente le sexe aseptisé d'une Amérique austère, anosmique, obsédée de purisme, d'une clarté chirurgicale, vidée de tout fantasme.⁹

Évoquant la place de l'odorat dans la pensée philosophique, Michel Onfray trace une "cartographie des senteurs" (122) et, soulignant que "le nez concentre les aversions et les passions comme un révélateur" (112), montre comment l'argument antisémite s'est fondé sur un large spectre d'imprécations portant sur "l'odeur du Juif", d'une fétidité fantasmagorique fort commode pour faire du peuple tout entier un bouc émissaire. Pour disqualifier "ceux que l'on ne peut pas sentir", le Juif a ainsi été "assimilé à des odeurs négatives, dégradées, issues de la décomposition et de la fermentation" (148-9).¹⁰ Dans un tel contexte, Sabbath incarne bel et bien l'odieux démon méphitique caractérisé par une odeur répugnante dans laquelle il se complaît. C'est en fin de course un véritable clochard, que ses amis Cowan tentent de ramener à une certaine hygiène corporelle et mentale. Et

⁹ La méthode rothienne consiste à décliner un thème donné selon divers registres littéraires attestés, du réalisme le plus cru à la poésie la plus lyrique (et inversement). Sabbath rapporte ainsi cette histoire de routier qui offre à sa femme un putois et lui demande de le mettre entre ses jambes lorsqu'il sera absent de chez lui. "What about the smell?" dit alors la femme. Et le routier de répondre "He'll get used to it. I did." (39). Il avait bien été précisé à l'avance que l'histoire était "not too appreciative of women" (39). À l'extrême opposé, Sabbath retrouve chez son cousin centenaire Fish un de ces manuels pratiques dont la puritaine Amérique a le secret "consisting of instructions on how to survive the wedding night" et note avec étonnement son caractère aseptisé : "no single smell listed in the index" (391).

¹⁰ "Des contempteurs du nez", *L'Art de jouir* (109-58).

comme toujours chez Roth (qui a du flair), le blasphème a de forts relents idéologiques : à travers l'odeur nauséabonde qu'exhale Sabbath, il s'agit sans doute ici de nous renvoyer l'histoire dans les narines.¹¹

Toutes les *shiksas* du monde

Autre composante essentielle au fantasme de Sabbath, l'écart est à l'origine de de jouissance. Qu'il s'agisse d'Yvonne de Carlo la Cubaine (la première), de Christa l'Allemande, de Nicoleta la Grecque, ou de Drenka la Croate, l'extase s'obtient dans les bras de femmes venues d'ailleurs. Cette attirance sexuelle pour les étrangères relève d'un fantasme codé, la *xénophilie*, qui se charge, dans la tradition juive américaine, où le fantasme de la *goy* reste fort, d'un affect particulier : l'union avec la *shiksa* opère une transgression qui se double d'une forme d'intégration dans la mesure où, comme le montre Sam B. Girgus, c'est elle qui joue le rôle d'intercesseur entre le héros juif et le continent américain (19). Les œuvres de Bellow (*Herzog*, 1964) ou de Malamud (*A New Life*, 1961) en témoignent à différents titres. Si l'union avec l'Autre relève d'une volonté d'échapper à l'emprise de la culture juive, inversement, pour toutes ces *shiksas*, leur liaison sexuelle avec Sabbath ne représente rien moins que la découverte de l'Amérique. Déjà chez Donne, corps érotique et contrée exotique se confondaient, puisque le corps de sa maîtresse, c'était le bout du monde :

Licence my roaving hands, and let them go,
Before, behind, between, above, below.
O my America! my new-found-land,
My kingdome, safeliest when with one man man'd,
My Myne of precious stones: My Emperie,
How blest am I in this discovery thee! (183)

Drenka soumet le "conceit" de la vieille école de la poésie métaphysique à une formulation personnelle non moins triomphale : "O my American boyfriend—that means you will you fuck me seriously?" (40) et n'en finit pas de se délecter de cette ré-insertion continentale épiphanique qui opère à chaque étreinte :

"My American boyfriend. I have an American boyfriend." (227)
Then to be able to dance with you and hear you sing the music. I suddenly step that close to it. I was dancing with America. (419)

Christa quant à elle, se félicite d'avoir réussi à intégrer la culture américaine par le biais de ses patchworks : "I'm a real American. I make quilts" (61) et l'échange entre elle et Sabbath sur ce thème est une étape sur le parcours d'un hédonisme qui relève plus du kama-soutra que des ouvrages de dames.

Ces données de l'érotisme selon Roth font de lui le plus américain et le moins américain des auteurs en la matière. D'un côté, Roth place la sexualité le plus loin possible du mode hygiéniste que peuvent pratiquer les Américains, lorsque le sexe figure comme moyen de garder la forme, au même titre que le jogging, le jus d'orange, les vitamines : chez Roth, le sexe a une odeur, une substance, et il peut même être sale (immonde) : lors d'une journée de sexe-marathon que lui raconte Drenka, assez proche de ce qu'on appelle le "gang bang", désignant l'accouplement avec les partenaires sexuels en série rapprochée, la fornication en période de règles laisse des traces visibles, sur une serviette qui devient "the evidence of crime", et dont il faut vite se débarrasser : "that was a big mess, a lot of fucking and a lot of blood coming out" (76). Comme la serviette maculée de sang, le sexe selon Roth garde toujours la trace d'une certaine souillure. Soumis à une nécessité physiologique, le fantasme ne vit pas sans quelque miasme phénoménal.

D'un autre côté, le traitement que propose Roth du thème de la sexualité est au cœur même d'une problématique propre à la littérature américaine, celle de la norme et de l'écart, prise dans le flux d'incessantes mutations.

¹¹ Le recensement des odeurs dans Sabbath ne saurait ici être exhaustif, et un examen plus approfondi de la question mériterait sans doute un traitement séparé. Notons encore cette odeur littéralement fantomatique du cadavre embaumé de formol de la mère de Nikki qui pue le deuil impossible.

Le fantasme en toutes lettres

Pour évoquer la nature des fantasmes qui animent l'œuvre, la question est de savoir par quel bout les prendre. Par quel biais amorcer l'analyse en effet dans cet informe fatras fantasmagorique ? Comment envisager une typologie parmi des fantasmes qui se recoupent en tous sens ? Par l'âge des partenaires ? L'originalité des pratiques évoquées ? Leur degré d'intensité ? Une manière d'explorer ce champ érotique serait peut-être de distinguer le fantasme le plus classique, le plus osé, le plus drôle, le plus violent, le plus incongru, le plus éblouissant. Et il est d'ailleurs à parier que Drenka remporterait tous les superlatifs. N'est-elle pas en effet, comme le dit Sabbath, "a woman of serious importance" (74) ?

En réalité, l'inventaire est si riche que l'on se demande si Roth n'a pas écrit son texte avec un dictionnaire des fantasmes à la main, et l'une des approches critiques possibles est de se munir d'un tel dictionnaire, pour voir comment, de A comme Adultère à Z comme Zélophilie (qui désigne l'excitation par la jalousie), Roth décline les divers modes de la pratique érotique. Publié dans aux éditions de la bibliothèque blanche (rien à voir avec la rose), le *Dictionnaire des fantasmes et des perversions* (préfacé par le psychanalyste Pierre Marie) recense en matière de pratique sexuelle quelque sept cents fantasmes, ce qui lui vaut, indique la quatrième de couverture, "d'être considéré comme la référence sur le sujet", et permet d'examiner le traitement qu'en propose Roth. À titre indicatif, il faut signaler que son nom figure à la rubrique "Masturbation", comme on pouvait s'y attendre, où est évoquée la scène, sans doute aussi célèbre que celle du beurre dans *Le Dernier tango à Paris*, où Portnoy se masturbe dans la tranche de foie que sa mère servira ensuite à table au déjeuner familial. La triperie a ses adeptes.

De A à Z donc, pour chaque lettre de l'alphabet, Roth décline un fantasme, et même plusieurs, de sorte que son texte renferme un catalogue¹² complet des situations, des positions, pourrait-on dire, par lesquels il s'exprime. La liste qui suit ne représente qu'un échantillonnage sélectif de ce qui est offert à la délectation médusée du lecteur. Notons que, quand il ne s'agit pas des fantasmes vécus de Sabbath, ce sont ceux qu'on lui rapporte, ceux qu'il imagine, ou, plus poignants encore, ceux qu'il regrette ne pas avoir connus. *Sabbath's Theater* décline le fantasme en toutes lettres où figure le A comme Allorgasmie (fantasme d'un partenaire plus désirable), le B comme Bordel ou Bradycubie (intromissions répétées), le C comme Coït intermammaire, le D comme Domination, le E comme Echangisme, F comme Fétichisme, le G comme le point, le H comme Hygrophilie (attirances pour les sécrétions corporelles humides), le I comme Impuissance (ou l'horreur de la perspective), le J comme Jactitation (exploit sexuel dont on se vante). À la lettre K, on hésite entre Kleptophilie (vol d'objets intimes) en pensant à Drenka qui apporte à Sabbath les sous-vêtements de sa nièce Silvija cachés dans son porte-monnaie, et Kokigami, pratique japonaise qui consiste à décorer le pénis d'ornements, à laquelle le marionnettiste fait subir de subtiles variations:

In only a few hours Kathy would be crossing the finish line. he could see her taping her breasts and falling into the embrace of the Immaculate Kamizoko. Breasting the tape. Kakizomi. Kazikomi. Who could remember their fucking names. Who wanted to. (246)

La Maïeusophilie n'est pas de reste. Sabbath se souvient ainsi que, du temps béni de son équipée érotique, son ami Ron avait à la Havane, choisi une prostituée "embarasada", et sa dernière conquête, la femme de ménage Mexicaine, est enceinte de son quatrième *muchacho*. La Narratophilie donne au récit ses plus belles pages libidinales : à titre de faveur spéciale, Drenka relate par le menu ses ébats avec les autres que lui ; Onanisme et Olfaction se taillent une belle part du fantasme ; la Photographie est bien représentée, avec son lot de Polaroids obscènes, le Sexe au Téléphone donne lieu à une séance corsée entre Sabbath et l'une de ses étudiantes, Kathy Goolsbee, qui contient en abîme un bon nombre de situations pornographiques, et dont le récit relève d'un certain doigté narratif, "a finger performance" en soi puisque la conversation fait l'objet d'une interminable note menée sur plus de vingt pages, comme un coït indéfiniment retardé (215-35).¹³ L'Urophilie a aussi ses

¹² Sabbath cite "Il catalogo" de *Don Giovanni* (77).

¹³ À la lettre S, deux pratiques sentimentales sont aussi à signaler : la Sodomie, que Drenka déclare réserver à Sabbath comme prérogative exclusive de leur liaison si singulière (en réalité, elle fait une autre exception, pour Lewis, son "stupide électricien", qui a aussi droit au coït anal) et le Sado-masochisme, auquel Sabbath se livre avec la plus fragile de toutes les créatures, Nikki, lors de séances dont le souvenir, après sa disparition, redouble sa douleur.

charmes et Sabbath se souvient de cette félicité radieuse qu'ils avaient connue, Drenka et lui, à vivre ce fantasme qui consistait "à se pisser dessus", dont il se souvient à l'hôpital, en voyant le sachet d'urine au pied de son lit, tandis qu'elle se meurt d'un cancer des ovaires. Le passage compte parmi les plus lyriques du récit :

It came down, and as it came upon me, I realized that it came warm. Do I dare to taste it? And I started with my tongue to lick around my lips. And there was this piss. And the whole idea that you were standing above me, and I first you strained to get it out, and then suddenly came this enormous piss, and it just came into my face and it was warm and it was just fantastic; it was exciting and everywhere and it was like a whirlwind, that I was feeling, the emotions. I don't know how to describe it more than that. I tasted it, and it tasted sweet, like beer. It had that kind of taste to it, and just something forbidden that made it so wonderful. That I could be allowed to do this that was so forbidden. And I could drink it and I wanted more as I was lying there and I wanted more, and I wanted it on my eyes and I wanted it on my face, I wanted lots of it in my face, I wanted to be showered by it in my face, and I wanted to drink it, and then, I wanted it all the way then, once I allowed myself to let go. (425-6)

Le Voyeurisme est source de bien d'autres jouissances, et la liste ne serait pas complète sans citer cette scène qui relève indirectement de la Zoophilie, lors de laquelle Sabbath, ayant découvert Roseanna avec Christa, deux ex (le comble), se met à "faire le singe", pour terroriser les deux femmes, dans un numéro de cirque où il incarne, avec une force virile, animale même, le "phallic victimizer" que sa femme l'a toujours accusé d'être, selon le principe de littéralisation des fantasmes dont Roth sait tirer la puissance narrative :

And that's when he erupted. When male gorillas get angry, it's terrifying. The largest and heaviest of the primates, they get angry on a very grand scale. He had not known that he could open his mouth so wide, nor had he before realized, even as a puppet performer, what a rich repertoire of frightening noises he was able to produce. The hoots, the barks, the roars—ferocious, deafening—and all the while jumping up and down and pounding at the foot of the window, and then dashing through and fro, and at last hammering his crippled fists on the window until the frame gave way and went crashing into the room, where Rosie and Christa were screaming hysterically. (441)

En fait, il restait de nombreux fantasmes à exploiter, parmi lesquels (entre autres) la danse des clochettes, le kabazzah, le chat à quatre queues, ou la douche romaine. Ce qui pouvait laisser espérer d'autres développements en la matière. Mais *The Human Stain* semble plutôt pointer en direction de l'intolérance contemporaine de l'Amérique vis-à-vis de toute forme de déviance sexuelle, en un mot, vers la mort du fantasme.

Bien sûr, une telle liste ne fait aucun effet. Si elle en faisait, il n'y aurait d'ailleurs plus besoin de lire Roth, le dictionnaire des fantasmes suffirait. Or, chez Roth, le corps érotique est un creuset où se révèlent des vérités singulières, ou, pour reprendre une formule de Michel Onfray dans *L'Art de Jouir* "le lieu d'expériences radicales et fondatrices au cours desquelles du corps surgissent des illuminations, des extases, des visions qui génèrent révélations et conversions" (31), ce qui est une façon de suggérer une vie du corps intime et autonome, à laquelle Roth souscrit sans doute, lui qui, à Aix-en-Provence, en 1999, à la question portant sur la place du corps dans son œuvre, avait répondu par ces autres questions "What do you do to your body? What do you do with your body? To your body? What does your body do to you?"¹⁴

"Amazing organ, the human tongue"

Pour tenter de cerner la nature de ces tours que joue le corps, la maxime de Drenka, "it takes two to tangle" (72), offre un élément de réponse. De même que le charme de sa formule provient du dévoilement d'un proverbe consacré, l'érotisme selon Roth consiste à reprendre des données

¹⁴ Par cette forme de rhétorique, Roth manifeste son indiscutable identité juive. Quand même. Ces propos ont été tenus durant l'exercice de "masterclass" auquel il s'était livré lors de la "Roth Explosion", à la Cité du livre d'Aix-en-Provence, du 21 au 14 octobre 1999.

élémentaires, des fantasmes de base en somme, à leur infliger une torsion particulière destinée à en faire jaillir tout le suc narratif. Une telle pratique s'inscrit dans un processus général de réactivation de la langue, qui ne renonce à aucun effet de surenchère, et produit un éblouissant effet de frou-frou, où bouillonne l'écume de la fantaisie :

She was the weakest at retaining idiomatic English but managed, right up to her death, to display a knack for turning the clichéd phrase, proverb, or platitude into an *objet trouvé* so entirely her own that Sabbath would not have dreamed of intervening—indeed, some (such as “it takes two to tangle”) he wound up adopting. Remembering the confidence with which she believed herself to be smoothly idiomatic, lovingly recalling from over all the years as many as she could of Drenka's malapropisms stripped him now of every defense, and once again he descended to the very pit of his sorrow: Bear and grin it... his days are counted... a roof under my head... when the shithouse hit the fan... you can't compare apples and apples... the boy cried “Woof!”... easy as a log... alive and cooking... you're pulling my leg out... I've got te get quacking... talk for yourself, Johnny... a closed and shut case... don't keep me in suspension... beating a dead whore... a little salt goes a long way... he thinks I'm a bottomless piss... let him eat his own medicine... the early bird is never late... his bark is worse than your cry... it took me for a loop... it's like bringing coals to the fireplace... (71-2)

Affranchie à sa vérité, à sa liberté, la langue se recharge d'affect pour dire l'inouï du fantasme, et selon la formule de Mallarmé, “vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire” (857), ce qui dans la langue de Roth se dit : “Amazing all a tongue can say” (440). Pour Nabokov, écriture et prestidigitation vont de pair : “A great writer is always an enchanter” (*Lectures on Literature* 5). Avec une magie patiente, Roth réinvente le monde au fil de sa plume, à la main, comme son marionnettiste ; “a full life just with his fingers” (337).

L'un des traits proprement inouïs de cette écriture est son caractère excentrique : pour dire la chair qui délire, Roth ne fait jamais dans la demi-mesure, et quand il se livre à l'exploitation d'un fantasme, il faut bien avouer qu'il “tartine assez épais”, saisissant *toutes* les occasions qui se présentent. N'hésitant pas, par exemple, à évoquer l'image d'un auto-collant à l'arrière d'une voiture : “If You Don't Like The Way I Drive Dial 1-800-Eat-Shit” (100) ou à retranscrire ce discours déjanté de Donald à l'hôpital, véritable “purple patch” fantasmagorique, où parmi les visions qui déferlent, se trouve formulée, au hasard, celle de cette masturbation divine à l'origine de la création du monde : “God masturbated. And his sperm flew up and created the universe” (277).

Outre la saturation, l'une des autres spécialités de Roth est le mélange de registres *a priori* les plus incompatibles : la fidélité conjugale n'est rien d'autre à ses yeux qu'une forme de tyrannie, ce qui ne manque guère de saveur quand on connaît les origines de Drenka :

As a self-imposed challenge, repressive puritanism is fine with me, but it is *Titoism*, Drenka, *inhuman Titoism*, when it seeks to impose its norms on others by self-righteously suppressing the satanic side of sex. (20)

Dans ce même double registre, le dilemme entre la vie et de la mort (“To be or not to be” est le titre de la seconde partie) apparaît lors d'un échange portant sur la remarquable variété anatomique des seins des femmes, profilés pour répondre à tous les fantasmes “the variation (...) accomodates a wide variety of desires” (287). Autre type de télescopage, le physique rejoint souvent le métaphysique. Ainsi, fasciné par le zèle dont fait preuve son bel organe, qu'il compare à un bon toutou fidèle, Sabbath en vient à s'interroger sur la condition humaine (“the manly state”¹⁵) puis sur la vie des animaux, puisqu'il se demande si les baleines et les chauve-souris connaissent aussi le phénomène remarquable de “l'érection du matin”. D'un seul coup, à partir de cette interrogation s'élèvent les grands questionnements fondamentaux de l'existence :

But now, preposterously, the morning hard-on was gone. The thing one has to put up with in life. The morning hard-on—like a crowbar in your hand, like something growing out of an ogre. Does any other species wake you up with a hard-on? Do whales? Do bats? Evolution's daily reminder to male *Homo sapiens* in case, overnight, they forget why they're here. If a

¹⁵ Dans *Ada*, de Nabokov, Van et Ada aimaient citer cet exemple de traduction malheureuse de l'œuvre de Malraux, qui ne déplairait sans doute pas à Sabbath — ni à Roth — (451).

woman didn't know what it was, it might well scare her to death. Couldn't piss in the bowl because of that thing. Had to force it downward with your hand—had to train it as you would a dog to the leash—so that the stream struck the water and not the upturned seat. When you sat to shit, there it was loyally looking up at its master. There eagerly waiting while you brush your teeth—“What are we going to do today?” Nothing more faithful in all of life than the lurid cravings of the morning hard-on. No deceit in it. No simulation. No insincerity. All hail to that driving force! Human living with a capital L! It takes a lifetime to determine what matters, and by then it's not there anymore. (153-4)

Une large part de l'humour du passage tient dans l'adverbe “up”. Évoquant le temps béni où “to get it *up*” allait de soi, Sabbath doit désormais admettre que la chose n'est plus si facile : “the thing one has to put *up* with in life”. Au terme d'un travail préparatoire du contexte, un seul mot se recharge d'un plein potentiel érotique : c'est ici le cas de “up” qu'on retrouve dans cette phrase d'anthologie : “Keep it up and you'll make Freud look good” (182), mais aussi celui du pronom “it” si banalisé, qui reprend de temps à autres une forte charge fantasmagorique (notamment dans la conversation téléphonique entre Sabbath et son étudiante),¹⁶ ou encore de l'adjectif “fucking” qui retrouve sa force originaire dans cette expression où Sabbath exprime sa colère contre l'ultimatum que lui lance Drenka “out of the fucking blue” (20) et dont la toute dernière occurrence lacère le cœur : “He could not fucking die” (451). Extraordinaire exercice de virtuosité syntaxique, qui réunit en quelques formulations euphoriques les tribulations d'une vie de fantasmes tout enténébrée de fantômes.

La littéralisation, enfin, s'impose chez Roth comme facteur d'érotisation de son écriture. Après avoir cité Freud, il s'attaque au fantasme primaire de la castration en le prenant à la lettre. L'évoquant sur trois pages (181-3), il cite les cas historiques, les détails techniques, passant en revue tous les instruments possibles pour accomplir l'acte, du couteau de cuisine aux ciseaux de couture, pour finir par suggérer à Roseanna qu'un peu d'élévation métaphorique serait du meilleur goût et qu'elle pourrait avoir l'élégance de “simply walk out the fucking door” :

Remember how Nora does it in *A Doll's House*? She doesn't cut off Torvald's dick—she walks out the fucking door. I don't believe you necessarily have to be a nineteenth-century Norwegian to walk out a door. Doors continue to exist. Even in America they are still more plentiful than knives. Only doors take guts to walk out of. (181-2)

“It takes two to tangle”. Fantasmes et fantômes. Éros et Thanatos. *Sabbath's Theater* dissémine à toutes les pages ces “vérités de miracle” propres à l'état érotique, qui engendrent une souffrance “à hauteur de mort” (Bataille 28). Loin d'être gratuit, le sexe chez Roth est le lieu de révélation de la vulnérabilité de l'être, de sa capacité à être affecté jusqu'à un point extrême, ou exquis. Le texte s'était ouvert sur cette désarmante surprise de l'amour: la découverte d'un sentiment de jalousie atroce, chez Drenka, après treize ans d'adultère contractuel, et à l'autre bout du récit, lorsqu'après le temps de la “sexcapade”,¹⁷ est venu celui de la “débandade”, le désir de Sabbath s'écrase contre cette fin de non-recevoir qu'est la mort, et le texte se referme sur ces pages d'inspiration shakespearienne d'un lyrisme déchirant¹⁸ où Sabbath va se masturber sur la tombe de celle qu'il a aimé plus que tout au monde, dans l'espoir insensé de la faire revenir à lui. “Sentimental Old Sabbath” (155). Entre ces deux bouleversantes révélations, il aura fallu se cogner aux fantômes de ceux qui ont disparu et qui viennent marteler la conscience du survivant, pour se rappeler à son bon souvenir et lui livrer cette dernière vérité d'expérience, irrecevable et pourtant implacable : *Et moriemur* (c'est le titre d'un livre de chevet de Roseanna, 88). Si chacun sait que nous sommes

¹⁶ Inquiète du manque d'ardeur de son mari après quelques années de mariage, Drenka consulte un médecin et lui demande “how many times a husband was supposed to do *it* with a wife” (73, c'est moi qui souligne). Pour se plier à la lettre aux fantasmes de sa patiente, le médecin lui demande d'exprimer ses attentes. En comptant sur ses doigts, Drenka décline alors le pronom “it” pour décrire les quatre accouplements quotidiens qui devraient constituer à ses yeux la moyenne conjugale.

¹⁷ L'expression revient à Humbert Humbert, qualifiant les transports transgressifs dans lesquels ses fantasmes entraînent Lolita (Nabokov, *Lolita*, 1955).

¹⁸ Pour faire justice à la puissance fantomatique de ce texte, il faut encore signaler cette scène qui fait résonner le récit d'un grondement tragique : dans le métro à New York, Sabbath récite mentalement quelques vers de *King Lear* et a soudain un trou de mémoire, “Methinks what?” (297), où viennent s'engouffrer toutes les pertes subies. Le vers qui lui revient à l'esprit, “You do me wrong to take me out o' the grave” (297), produit un effroi spectral.

mortels, sous couvert d'un propos érotique, Roth a saisi une belle occasion de nous le rappeler. Comme l'écrivait Simon Leys :

Notre époque qui s'ingénie à lire en toutes choses des symboles du sexe comprendra-t-elle un jour que c'est parfois le sexe qui est le symbole d'autre chose ?¹⁹

Cette "autre chose", chez Roth, c'est précisément le caractère infini de la dimension intime que contient toute existence finie, dont le sexe est susceptible de révéler l'enchantement, "the last thumping stand against the inescapable rectitude, not to mention the boredom of death" (324).

A great writer IS an enchanter.

Ouvrages cités

- Abraham, Nicolas & Maria Torok. *L'Écorce et le noyau*. 1978. Paris : Flammarion, 1987.
- Anzieu, Didier. *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Minuit, 1981.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Minuit, 1957.
- Bleikasten, André. "Roth le scandaleux". *La Quinzaine littéraire* 714 (avril 1997).
- . *Philip Roth*. Paris : Belin (Voix américaines), 2001.
- Donne, John. Elegie XIX "To His Mistress Going to Bed." 1669. *The Complete English Poems of John Donne*. Ed. C.A. Patrides. London: Everyman's Library, 1985.
- Dumas, Didier. *L'Ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*. Paris : Minuit, 1985.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1917. Paris : Payot, 1951.
- . *La Naissance de la psychanalyse. 1887-1902*. Paris : PUF, 1956.
- Girgus, Sam B. *New Covenant: Jewish Writers and the American Idea*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- Laplanche, Jean et J.B. Pontalis. *Fantasme originaire, Fantasme des origines, Origines du fantasme*. 1985. Paris : Pluriel, 1998.
- Leys, Simon. *Orwell ou l'horreur de la politique*. Paris : Hermann, 1984.
- Love, Brenda B. *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour*. Paris : Éditions Blanche, 1997. (Édition originale parue sous le titre : *The Encyclopaedia of Unusual Sex Practices*. New York: Barricade Books, 1992). Tr. Philippe Olivier. Adaptation française de Franck Spengler.
- Mallarmé, Stéphane. Avant-dire au *Traité du verbe*. 1897. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harvest Brace Jovanovitch, 1980.
- . *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. 1969. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Onfray, Michel. *L'Art de jouir*. Paris : Grasset, 1991.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. New York: Random House, 1971.
- . *Sabbath's Theater*. 1995. New York: Vintage, 1996.

¹⁹ Orwell ou l'horreur de la politique, Paris : Hermann, 1984, 43-44.