

« La fin indéfinie, la fin redéfinie. *Ce que pensait Roger de John Updike* »

Kim Doré

Pour citer cet article :

Doré, Kim. 2001. «La fin indéfinie, la fin redéfinie. *Ce que pensait Roger de John Updike*», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/dore-4>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Doré, Kim. 2001. «La fin indéfinie, la fin redéfinie. *Ce que pensait Roger de John Updike*», *Postures*, Dossier «Littérature américaine, imaginaire de la fin», n°4, p. 20-29.

John Updike

John Hoyer Updike a des ancêtres de souche allemande. Né en 1932 peu après le crash économique qui fit perdre à son père son emploi, Updike habite en Pennsylvanie jusqu'à ses treize ans. Enfant unique, il a toute l'attention de sa mère qui l'encourage dans ce qu'il réussit le mieux à l'époque ; le dessin. Son maître est alors James Thurber, écrivain et illustrateur. En 1950, il obtient une bourse pour étudier à Harvard. Il écrit alors dans le magazine *Harvard Lampoon*. En 1954 et 1955, la famille Updike habite Oxford, cela permettant à John d'étudier à l'école des Beaux-Arts Ruskin. C'est à cette époque que le *New-Yorker* offre à John une rubrique qu'il tient jusqu'en 1957. En 1959, paraît le recueil de nouvelles, *The Same Door*. L'année suivante est ponctuée par la sortie de *Rabbit Run*, premier roman d'une tétralogie, viennent ensuite *Rabbit Redux* (1971), *Rabbit Is Rich* (1981) qui lui permet d'obtenir le prix *Pulitzer* en 1982 et *Rabbit at Rest* (1991). Du reste, la vie malheureuse que s'emploie à décrire l'auteur dans un style à la fois méticuleux et sophistiqué, joue sur les ambiguïtés morales et sexuelles. Deux ans plus tard, d'autres nouvelles sont publiées sous le titre *Pigeon Feather* (1962). En 1963 paraît *The Centaur*, roman qui vaut à Updike d'être le plus jeune écrivain américain élu au *National Institute of Arts and Letters*. Il a alors trente-deux ans. En 1966, sont encore publiées des nouvelles, *The music School* et deux ans plus tard paraît *Couples*, roman aux allures pornographiques qui décrit la crise spirituelle que vit l'Amérique. Enfin, en janvier 2001 paraissent des nouvelles dont le recueil s'intitule *Short Stories and a Sequel*. Ainsi, par sa tétralogie, mais par l'ensemble de son œuvre aussi, John Updike montre qu'il est maître de l'autobiographie et de l'ordinaire, jouant au « minutieux topographe du territoire familial qu'on s'approprie par d'infimes cheminements. Personne mieux que lui n'a su relever dans le détail les traces d'érosion que laisse le piétinement quotidien [...] » (Pétillon, 1993, p. 305).



LA FIN INDÉFINIE, LA FIN REDÉFINIE

Ce que pensait Roger de John Updike

Kim Doré

Faith is a leap of total despair.

John Updike

La pensée apocalyptique n'est d'aucun siècle. « *Chaque époque tend à entretenir l'illusion qu'elle est en proie à des menaces eschatologiques plus réelles que par le passé* » (1986, p. 116), écrit Bernard Brugière, et l'expression de ce rapport d'appréhension au temps et à la fin s'avère d'une étonnante constance dans la littérature. Cependant, le tournant du millénaire et l'essor monstre des technologies ont donné lieu, au cours des dernières années, à un renouvellement du discours sur la fin. Nombreux sont les ouvrages contemporains qui, sans mettre littéralement en scène l'avènement de l'Antéchrist, témoignent, sur les plans du discours et de l'esthétique, d'une certaine « présence » de la fin (on peut penser, entre autres, aux écrits de John Hawkes et de William Gaddis ; plus près de nous, le roman de Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, est un exemple saisissant de ce type d'imaginaire). Au-delà de l'anéantissement, la fin s'inscrit bien souvent de façon latente dans la narration et s'apparente davantage à un état qu'à une menace identifiable. C'est précisément à ce type d'apocalypse que nous convie John Updike avec *Ce que pensait Roger*. Bien que le roman ne dépeigne pas de catastrophe à proprement parler, l'univers qu'il déploie paraît s'édifier entièrement sur des ruines et met en lumière une série de « petites morts » qui marquent une rupture de notre rapport traditionnel à la temporalité ; c'est dans l'*après-coup* que les protagonistes du roman, à travers une réflexion sur la foi qui oppose la science à la religion, remettent ultimement en cause leur

propre salut et celui de l'humain. La vie et la mort semblent participer, chez Updike, d'un même mouvement désespéré. Dans ce contexte, nous verrons que l'unique espoir de Rédemption oblige une douloureuse conscience de la déperdition à travers laquelle Roger, héros déchu mais âprement lucide du roman d'Updike, parviendra à déjouer la fin en éprouvant le péché comme extrême gage de l'existence.

Au temps de la fin

L'imaginaire de la fin auquel nous confronte Updike n'est la conséquence d'aucun événement spécifique. Comme une présence oppressante et sous-entendue, il s'inscrit dès l'incipit du roman. Rappelons les faits : Roger Lambert est professeur à la faculté de Théologie d'une quelconque université de la Nouvelle-Angleterre. Son travail consiste, selon ses propres termes, à « *maîtriser quelques langues mortes [pour] exposer en épisodes séquentiels l'histoire opiniâtrement énigmatique du christianisme primitif* » (Updike, 1988, p. 13). Paradoxalement, le narrateur vit dans un univers suranné au sein duquel il prétend « *avoir été heureux* » (Updike, 1988, p. 13) alors que rien n'indique, dans la suite du récit, que cette période de sa vie soit révolue. D'emblée, nous sommes dans une sorte d'*d'après-coup*, un temps qui, s'il ne s'est pas arrêté, a pris un tournant signifiant. D'un point de vue strictement narratif, on remarque un certain décalage entre le temps de l'action et celui du discours. Fait notable, cette rupture temporelle advient au moment de la rencontre de Lambert avec Dave Kohler, un ami de sa nièce. Événement déclencheur du roman, cette rencontre transforme profondément le quotidien du professeur et instaure, pour nous lecteurs, le principal fil conducteur du récit, soit le débat métaphysique qui oppose la science à la religion.

Kohler apparaît très tôt comme l'antithèse de Lambert. « *Jeune étudiant [...] pâle* » (Updike, 1988, p. 14), il vient en quelque sorte dépoussiérer le bureau du théologien avec un projet pour le moins singulier et de prime abord imprécis : faire « *transparaître Dieu* » (Updike, 1988, p. 21) sur l'écran d'un ordinateur. Or, malgré l'apparent conflit qui oppose les deux personnages, à la fois en raison de leurs idées et de leur vocation, un étrange lien télépathique s'établit d'emblée entre eux : « *[...] je fus déconcerté par une étrange vision nullement provoquée* », avoue Lambert, « *Je prédis [...] l'avenir de Dale* » (Updike, 1988, p. 43). À l'instar de Dieu, Roger paraît omniscient ; à de nombreuses reprises, le roman d'Updike déroge à la logique spatio-temporelle pour nous décrire *simultanément* les pensées du théologien et celles de Kohler. Ainsi, les discours scientifique et religieux fusionnent au sein d'un espace narratif susceptible de réfléchir la situation de l'homme à l'ère technologique. Comme le soutient Jean-François Chassay, « *[...] ce qui rapproche cet univers d'érudition [la théologie] et les derniers progrès de l'informatique* », c'est « *Dieu et, à travers une interrogation*

sur Lui, une réflexion sur le point de départ et le possible point d'arrivée de la vie » (Chassay, 1999, p. 147). Or, à ce stade, l'origine et la fin semblent indissociables étant donné que, d'une part, l'univers mis en place par Updike se veut d'entrée de jeu caduc et que, d'autre part, la rencontre du théologien avec le scientifique marque l'avènement d'un temps *autre*. Parallèlement au débat qu'amorcent les deux hommes à propos de Dieu, se déploie un univers symbolique essentiellement lié à la fin.

Ce que pensait Roger nous donne à voir les confins du délabrement : les visages, les lieux, les couleurs appartiennent, chez Updike, au champ sémantique de la décrépitude. En guise d'exemple, revoyons cette évocante description de Prospect Street :

Les propriétaires avaient filé [...] laissant les bâtiments à l'abandon, pareils à des malades mentaux [...]. Certains avaient sombré plus profond encore dans la décrépitude, manifestement désertés et vraisemblablement démolis à l'intérieur [...]. Ici même les arbres, les ailantes entre les maisons et les rares caroubiers chétifs qui jalonnaient le trottoir paraissaient craintifs, branches basses brisées et écorce balafrée sans raison [...]. (Updike, 1988, p. 78-79. Nous soulignons.)

Le quartier qu'habite Verna, la nièce de Lambert, évoque non seulement l'usure urbaine, mais aussi ce que le narrateur décrit comme « l'érosion humaine » (Updike, 1988, p. 78). De la même façon, les nombreuses références au brouillard rappellent, sur le plan métaphorique, l'opacité du monde et sa précarité. Tantôt semblables à des « sculptures boursofflées », les nuages apparaissent également comme « de simples traînées de vapeur, dépourvues d'existence » (Updike, 1988, p. 23). L'univers de *Ce que pensait Roger* en est un de décadence où les choses « s'ouvrent comme des trappes » (Updike, 1988, p. 97), où les églises « servent d'entrepôts » (Updike, 1988, p. 144) et où les mots, comme dans la chanson de Cindy Lauper¹, voient leur sens s'éroder au profit des rythmes populaires. Dans ce contexte, l'univers matériel incarne à chaque instant « les étapes d'une petite mort » (Updike, 1988, p. 105) puisque toute forme d'existence s'oriente vers la chute. « *La vie* [dit Lambert, ...] est une forme de décrépitude » (Updike, 1988, p. 61) alors que Dieu lui-même se fait semblable à un nuage ; « avec nous, sans pourtant l'être vraiment » (Updike, 1988, p. 23).

À la fin est le silence

Le silence de Dieu est indissociable de la fin dans *Ce que pensait Roger*, l'absence de créateur annihilant à la fois le fantasme des origines et celui d'une éventuelle Rédemption. Aussi le projet de Kohler a-t-il pour but de « redonner à Dieu une transparence originelle » (Updike, 1988, p. 263) car Lui seul, dans l'optique chrétienne, peut fournir un sens au délabrement palpable du monde. Nous ne reprendrons pas ici les complexes théories scientifiques qu'élabore Updike ; du reste, l'usage du métalangage dans le roman a

pour principal effet d'illustrer plus sensiblement le caractère virtuel de la thèse qu'il expose. Rappelons seulement que c'est par la récurrence de certains chiffres dans les « *statistiques de la physique nucléaire et de la cosmogonie du Big Bang* » (Updike, 1988, p. 46) que Kohler entend prouver l'existence d'une « Intelligence agissante et souveraine derrière tout phénomène » (Updike, 1988, p. 99). Ce désir de *rendre présent* Dieu peut être perçu comme une tentative d'échapper à la fin, étant donné qu'une manifestation divine constituerait la preuve que la mort n'est pas définitive. De ce point de vue, le roman d'Updike est apocalyptique au sens premier du terme², car il se déploie sous le signe d'une révélation.

Le projet de Kohler n'est pas sans équivoque ; croyant, l'étudiant « sous-entend [...] que Dieu et l'ordinateur forment un même être : Dieu est l'ordinateur et celui-ci contient Dieu [...] » (Chassay, 1999, p. 147). Technologie et religion s'avèrent, à ce jour, les deux grandes voies de la modernité pour comprendre l'essence du monde ainsi que son fonctionnement : alors que la foi vient combler tout ce qui dépasse la raison humaine, les ordinateurs « fournissent des modèles théoriques à nos tentatives pour concevoir rationnellement la réalité » (Lévy, 1987, p. 10). Or, même en admettant que ces deux champs de connaissance fusionnent pour effectivement aboutir à une représentation matérielle de Dieu, celle-ci n'en demeurerait pas moins virtuelle. Cela reviendrait, comme le dit bien Roger, à « traiter Dieu comme un objet Qui [n'a] pas voix au chapitre quant à Sa propre Révélation » (Updike, 1988, p. 57). De quelle utilité peut être un Dieu faible et impuissant devant la volonté de sa créature ? La divinité est par essence un concept *infini* (entendre : que l'on ne peut rationaliser de façon positive) ; sa nature même repose sur le besoin de l'humanité de donner un visage à des réalités qui n'en ont pas, comme par exemple la mort. En ce sens, le Dieu qu'espère « piéger » Kohler ne peut rien contre la « fin » qui justifie le recours à Lui.

C'est cette propension désespérée de la foi que Lambert oppose aux arguments du scientifique : « *Le Dieu qui se tiendrait au bout d'une quelconque voie humaine ne serait pas Dieu* ». Ainsi, plus que les percées de la science, c'est l'état du monde qui justifie, selon lui, que la dernière génération soit « *la plus religieuse depuis un siècle* ». Ici, la foi n'appelle aucune preuve : « *ce n'est pas parce qu'il est vraisemblable que les gens s'adressent à Dieu — c'est [parce qu'ils sont] poussés par l'adversité la plus extrême* » (Updike, 1988, p. 112). Existe-t-il, pour l'homme, adversité plus extrême que la fin ? Nous l'avons vu, cette dernière est omniprésente dans le roman ; décrépitude, déchéance, fin des relations, fin du siècle... « *atome par atome, le monde s'use* » (Updike, 1988, p. 236). C'est de nouveau la temporalité du récit qui est en cause. Pour Roger, l'humanité chrétienne ne peut échapper à la fin car elle y est depuis toujours : « [...] comparés aux juifs, nous, protestants, habitons sans conteste la vallée de la mort » (Updike, 1988, p. 333). « *Par la chute d'Adam nous avons tous péché* » (Updike, 1988, p. 149) et la vie n'est conséquemment qu'une longue

Rédemption. Contrairement aux juifs, pour qui l'attente du Messie constitue une promesse de salut, le chrétien n'espère plus la réalisation d'une prophétie. Marqué par la faute originelle, il ne connaît de Dieu que son Jugement. Aussi est-ce *par* le péché que les personnages d'Updike tenteront, sciemment ou non, de l'atteindre.

L'expérience de la faute : éloge de la miséricorde

Dans une société dont le lourd passé puritain n'en finit plus d'imprégner la mémoire collective, la notion même de péché découle le plus souvent du décalogue. En ce sens, l'omniprésence de l'adultère dans *Ce que pensait Roger* sous-tend plusieurs interrogations. Alors que Kohler devient l'amant de la femme de Lambert (Esther *Prince*, version contemporaine de l'héroïne du poète américain du XIX^e siècle Nathaniel Hawthorne), ce dernier ne peut résister à la tentation de coucher avec Verna, sa nièce libertine. Double trahison, donc, qui inscrit de façon particulière la présence de la fin dans le roman si l'on prend en considération les liens étroits qu'entretiennent, à la fois dans les champs philosophique, psychanalytique et littéraire³, la sexualité et la mort. Alors que Roger se prétend « *suffisamment vieux pour accepter l'affaiblissement de [sa] vie sexuelle comme inséparable d'une universelle agonie* » (Updike, 1988, p. 131), il en va autrement pour Esther. Sa relation avec Dale, étudiant au « *teint cireux* », bourré d'acné, s'inscrit très tôt comme une négation de sa vieillesse naissante. Tous deux s'entendent d'ailleurs sur le fait « *qu'il faudra bien que ça cesse un jour* » (Updike, 1988, p. 241). Aux yeux de Kohler, chaque ébat amoureux est « *un luxe savouré au seuil de la mort* » (Updike, 1988, p. 284), un mariage de l'*Éros* et du *Thanatos* qui inscrit le germe de la finitude au cœur même de l'activité sexuelle. Enracinée dans l'imaginaire de la fin, vouée à l'échec et souvent infertile (la première femme de Roger est stérile et Verna se fera avorter), la sexualité, chez Updike, est toujours coupable ; mais coupable envers *qui* si Dieu n'est pas présent ?

À ce sujet, la relation incestueuse qu'ont Roger et Verna est fort révélatrice. Paradoxalement, cette transgression semble marquer, pour le théologien sceptique, un retour à la foi :

Allongé là en compagnie de Verna, [...] je mesurai la majesté que dénote notre obstination à aimer et à honorer Dieu alors même qu'Il nous inflige Ses coups. [...] C'était là ma preuve de Son existence, je le voyais [...] *Une chute si grande est la preuve de grandes hauteurs.* (Updike, 1988, p. 339. Nous soulignons.)

C'est dans la déchéance, étrangement, que Dieu se fait ultimement présent pour Roger. Là où la science et l'amour ont échoué, le péché, expression concrète de la chute, parvient, sans annihiler la fin, à apaiser l'angoisse qu'elle provoque en redonnant à Dieu sa réalité. L'actualisation de la Faute qui poursuit

vraisemblablement les personnages d'Updike, à défaut de garantir leur salut, est ce qui les fait exister au-delà de la décrépitude, elle apparaît comme la condition première de l'existence qui se fait, dès lors, expérience de la fin. Vivre est une mort de chaque instant, un point de rencontre entre l'être et le non-être qui admet la précarité de l'existence humaine et tout ce qui la détermine. Dans un monde où les « techniques informationnelles » nous apportent « toujours plus d'information inepte » (Updike, 1988, p. 140) et où les messages se perdent constamment, seule la *transgression* donne un sens aux gestes et à la chute. C'est, en somme, la conscience de cette destruction inhérente à toute forme d'existence qui atténue la portée empirique de la fin pour redonner aux personnages d'Updike un certain espoir de Rédemption ; et ce, même si la chute demeure un sens unique.

À cheval sur la science et la religion, la vie et la mort, le réel et ses représentations, *Ce que pensait Roger* témoigne d'un imaginaire de la fin éminemment contemporain : l'essor des technologies, la « mort de Dieu » et l'urbanité participent chez Updike d'une réflexion dense et complexe sur le salut de l'homme. Face aux possibilités vertigineuses que nous offre l'ordinateur, l'auteur réitère, à la manière de Gauguin (auteur du désormais célèbre tableau intitulé *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ?*), des questions essentielles et intemporelles. La fin, ici, n'est plus une menace tardive au sens où l'entendent maints regroupements millénaristes. Elle est déjà présente, insinuée dans nos décors, nos valeurs et nos excès ; et si la perte du sens dérobe aux gestes leur pouvoir d'action, le silence de Dieu fait place à de nouvelles formes d'engouement, également vouées à la perdition. « *Les croyances se succèdent* » (Updike, 1988, p. 374), de plus en plus douteuses, de plus en plus vides, et se manifestent, par exemple, dans notre « *empressement à consommer toujours plus [...]* » (Updike, 1988, p. 375). L'existence de l'homme et sa chute sont le fruit d'un même geste chez Updike, l'une et l'autre se faisant tour à tour cause et conséquence de la fin que porte l'univers en son germe. Cela dit, *Ce que pensait Roger* ne sombre jamais dans le délire paranoïaque : pas d'accusation, de catastrophe ou de prophétie, seulement une extrême lucidité qui convie le lecteur à prendre conscience de la finitude et du mouvement rapide des choses pour être à même de maintenir un certain contact avec le réel. Seule « *la certitude de ce contact entre l'instant présent et la certitude de la mort* » (Updike, 1988, p. 393) s'apparente, en définitive, à « *une promesse de profit* » (Updike, 1988, p. 394). « *Plusieurs fins très réelles sont venues, qui n'avaient pas été annoncées* », écrit Meschonnic. Reste, chez Updike, l'expérience ultime de la fin comme gage de l'existence et, peut-être, « *le tort de ne plus y croire* ».

NOTES

¹ Des extraits de son succès des années quatre-vingts, « Be-bop-a lu- she bop », sont cités à quatre reprises dans le roman, le plus souvent lorsque la communication entre les personnages s'avère laborieuse...

² Selon la Bible de Jérusalem (Éd. du cerf, 1998), « le mot “ apocalypse ” est la transcription d'un terme grec signifiant : révélation ; toute apocalypse suppose donc révélation faite par Dieu aux hommes ».

³ Consulter, à ce sujet, l'ouvrage de Georges Bataille intitulé *L'érotisme* (Paris, Éditions de Minuit, 1979).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées :

- UPDIKE, John. 1988. *Ce que pensait Roger*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».
- . 1986. *Navigation littéraire : Essais et critique*, Paris, Gallimard.

Textes théoriques :

- BATAILLE, Georges. 1979. *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments ».
- BRUGIÈRE, Bernard. 1986. « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ? » dans *Âge d'or et Apocalypse*, Paris, Éditions Publications de la Sorbonne, coll. « Langue et langages ».
- CHASSAY, Jean-François. 1999. « Le crépuscule des dieux, version Updike » dans *Fils, lignes, réseaux : Essai sur la littérature américaine*, Québec, Éditions Liber, p. 143-163.
- DETWEILER, Robert. 1984. *John Updike*, Boston, Twayne Publishers, coll. « Twayne's United States authors series ».
- GREINER, Donald J. 1984. *John Updike's Novels*, Athens, Éditions Ohio University Press.
- HARPER, Howard M. 1967. *Desperate Faith : A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LÉVY, Pierre. 1987. *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Sciences et société ».
- MESCHONNIC, Henri. 1993. *Modernité Modernité*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio ».
- POULET, Georges. 1949. *Études sur le temps humain*, Édimbourg, Éditions Edinburgh University Press.
- SEARLES, George J. 1985. *The fiction of Philip Roth and John Updike*, Carbondale, Illinois, Éditions Southern Illinois University Press, coll. « Crosscurrents / Modern Critiques / New Series ».

JOHN UPDIKE (BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE)

Romans :

- 1958. *The Poorhouse Fair*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1960. *Rabbit, Run*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1965. *Of the Farm*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1965. *The Centaur*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1968. *Couples*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1970. *Bech : A Book*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1971. *Rabbit Redux*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1975. *A Month of Sundays*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1976. *Marry Me*. New York, Alfred A. Knopf.
- 1978. *The Coop*. New York, Alfred A. Knopf.
- 1981. *Rabbit is Rich*. New York, Alfred A. Knopf.
- 1982. *Bech Is Back*. New York, Alfred A. Knopf.

Nouvelles :

- 1959. *The Same Door*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1962. *Pigeon Feathers*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1964. *Olinger Stories*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1966. *The Music School*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1972. *Museums and Women*, New York : Alfred A. Knopf.
- 1979. *Problems*, New York : Alfred A. Knopf.
- 1979. *Too Far to Go*, New York : Alfred A. Knopf.

Poésie :

- 1958. *The Carpentered Hen and Other Tame Creatures*, New York, Harper and Row.
- 1963. *Telephone Poles and Other Poems*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1965. *Verse*. Greenwich, Conn., Fawcett.
- 1965. *A Child's Calendar*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1969. *Midpoint and Other Poems*, New York, Alfred A. Knopf.
- 1977. *Tossing and Turning*, New York, Alfred A. Knopf.

Théâtre :

- 1974. *Buchanan Dying*, New York, Alfred A. Knopf.