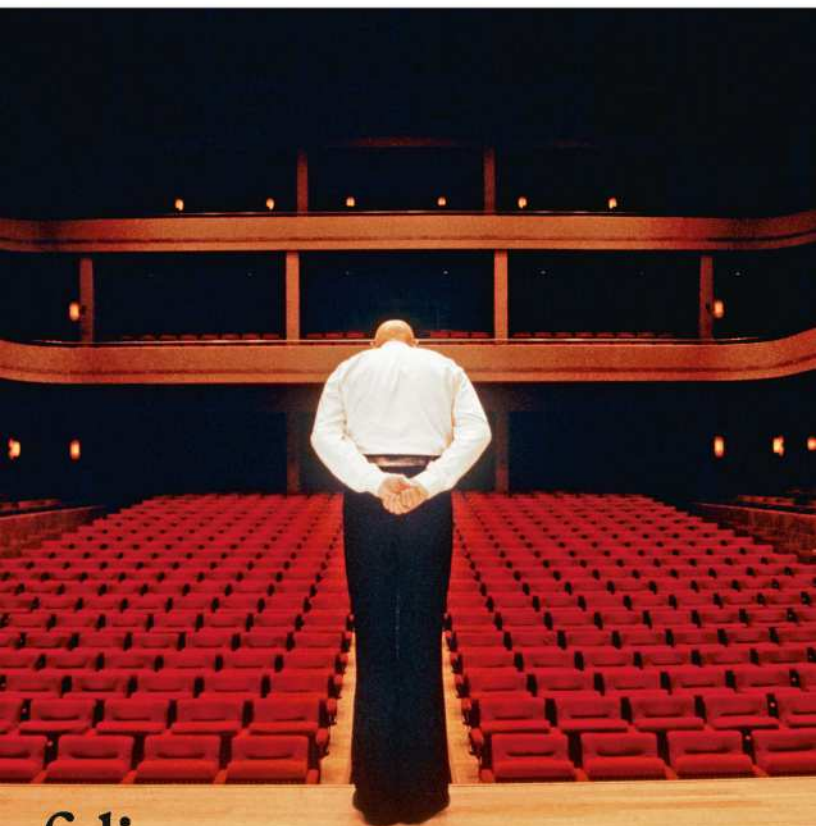


Philip Roth

Le rabaissement



folio

Extrait de la publication

COLLECTION FOLIO

Philip Roth

Le rabaissement

*Traduit de l'américain
par Marie-Claire Pasquier*

Gallimard

Extrait de la publication

Titre original :

THE HUMBLING

© 2009, *Philip Roth*. Tous droits réservés.

© Éditions Gallimard, 2011, pour la traduction française.

Philip Roth est né à Newark, aux États-Unis, en 1933. Il vit dans le Connecticut.

Son premier roman, *Goodbye, Columbus* (Folio n° 1185), lui vaut le National Book Award en 1960, prix qui lui est de nouveau décerné en 1995 pour *Le Théâtre de Sabbath* (Folio n° 3072). Il a reçu à deux reprises le National Book Critics Circle Award, en 1987 pour *La contrevie* (Folio n° 4382) et en 1992 pour *Patrimoine* (Folio n° 2653). Le PEN Faulkner Award a récompensé les romans *Opération Shylock* (Folio n° 2937) et *La tache* (Folio n° 4000), également distingué par le prix Médicis étranger en 2002. Entre autres récompenses, *Le complot contre l'Amérique* (Folio n° 4637) a été consacré Meilleur livre de l'année par le *New York Times Book Review*. Le PEN Nabokov Award 2006 et le PEN Saul Bellow Award 2007 ont récompensé Philip Roth pour l'ensemble de son œuvre. En 2011, il reçoit la médaille National Humanities à la Maison-Blanche, puis le Man Booker International Prize.

Pour J. T.

Dispersés dans l'air léger

Il avait perdu sa magie. L'élan n'était plus là. Au théâtre, il n'avait jamais connu l'échec, ce qu'il faisait avait toujours été solide, abouti. Et puis il s'était produit cette chose terrible : il s'était soudain retrouvé incapable de jouer. Monter sur scène était devenu un calvaire. Au lieu d'être certain qu'il allait être extraordinaire, il savait qu'il allait à l'échec. Cela se produisit trois fois de suite et, à la troisième, cela n'intéressait plus personne, personne n'était venu. Il n'arrivait plus à atteindre le public. Son talent était mort.

Bien sûr, si on en a eu, il vous reste toujours quelque chose que personne d'autre ne possède. Je serai toujours différent de tous les autres, se rassurait Axler, parce que je suis qui je suis. J'ai cela en moi, et les gens s'en souviendront toujours. Mais le charisme qui avait été le sien, toute son originalité, ses singularités, ses traits distinctifs, tout ce qui avait fonctionné pour Falstaff, Peer Gynt et *Oncle Vania*, et qui avait valu

à Simon Axler d'être reconnu comme le dernier des meilleurs comédiens américains du répertoire classique, rien de tout cela ne marchait plus, quel que fût le rôle. Tout ce qui avait fonctionné pour faire de lui ce qu'il était ne faisait maintenant que lui donner l'air d'un fou. Il avait conscience à chaque instant d'être sur scène, de la pire façon qui fût. Autrefois, quand il jouait, il ne pensait à rien. Ce qu'il faisait bien, c'était par instinct. Maintenant il pensait à tout, et cela tuait toute spontanéité, toute vitalité. Il essayait de contrôler son jeu par la pensée, et il ne réussissait qu'à le détruire. Bon, se rassurait Axler, c'est un accident de parcours. Même s'il avait déjà la soixantaine, cela passerait peut-être pendant qu'il était encore manifestement lui-même. Il ne serait pas le premier comédien chevronné à avoir connu cette expérience. Cela arrivait à des tas de gens. C'est quelque chose que j'ai déjà fait, pensait-il, alors je vais bien trouver un moyen. Je ne sais pas comment je vais m'y prendre cette fois, mais je vais trouver — cela va passer.

Cela ne passait pas. Il était incapable de jouer. La façon dont il savait, autrefois, capter et retenir l'attention du public ! Et maintenant il redoutait chaque représentation, il la redoutait toute la journée. Toute la journée, il était hanté par des pensées qui ne lui étaient jamais venues jusqu'alors avant une représentation : Je ne vais pas y arriver, je ne serai pas capable de le faire, ce n'est pas un rôle pour moi, j'en fais trop, ça sonne

faux. Je ne sais même pas comment entamer ma première réplique. Et pendant ce temps-là, il essayait de meubler les heures en multipliant les préliminaires qui lui paraissaient indispensables : Il faut que je revoie ce monologue, il faut que je me repose, il faut que je fasse un peu de gymnastique, il faut que je revoie ce monologue. Quand il arrivait au théâtre, il était épuisé. Et redoutait d'entrer en scène. Il voyait se rapprocher de plus en plus le moment où ce serait à lui de jouer, et il savait qu'il en serait incapable. Il attendait que la liberté lui vienne, et que le moment prenne corps, il attendait d'oublier qui il était pour entrer dans son rôle. Au lieu de quoi il était là bras ballants, complètement vide, jouant comme un acteur qui ne sait plus où il en est. Il ne savait pas donner et il ne savait pas garder pour soi ; il n'avait pas de fluidité et il n'avait pas de retenue. Jouer consistait, soir après soir, à tâcher de s'en tirer le moins mal possible.

Cela avait commencé dès que les gens lui avaient parlé. Il avait à peine plus de trois ou quatre ans qu'il était déjà fasciné par le fait de parler, et qu'on lui parle. Dès le début, il avait eu le sentiment d'être dans une pièce de théâtre. Il savait se servir de l'intensité de l'écoute, de la concentration, comme les acteurs de moindre envergure se servent du tape-à-l'œil. Il avait également ce pouvoir dans la vie, en particulier, lorsqu'il était plus jeune, auprès des femmes qui ne savaient pas qu'elles avaient une histoire per-

sonnelle jusqu'à ce qu'il leur révélât qu'elles en avaient une, et une voix, et un style qui n'appartenaient qu'à elles. Avec Axler, elles devenaient des actrices, elles devenaient les héroïnes de leur propre vie. Peu d'acteurs de théâtre savaient parler et écouter comme lui et, pourtant, il ne savait plus faire ni l'un ni l'autre. Les sons qui, auparavant, entraient dans son oreille, lui donnaient l'impression d'en sortir, et toute parole qu'il prononçait semblait jouée et non parlée. La source première de son jeu était dans ce qu'il entendait, sa réaction à ce qu'il entendait en était le cœur, et s'il ne pouvait ni écouter ni entendre, il n'avait rien sur quoi s'appuyer.

On lui demanda de jouer Prospero et Macbeth au Kennedy Center — difficile de rêver double programme plus ambitieux — et il fut lamentable dans les deux rôles, mais surtout en Macbeth. Il n'arrivait pas à jouer le Shakespeare assourdi, et il n'arrivait pas à jouer le Shakespeare assourdissant, or il avait joué Shakespeare toute sa vie. Son Macbeth était grotesque, tous ceux qui l'avaient vu l'avaient dit, et même des gens qui ne l'avaient pas vu. « Non, ils n'ont même pas besoin d'y avoir assisté, disait-il, pour vous insulter. » Beaucoup d'acteurs auraient eu recours à l'alcool pour se tirer d'affaire. Une vieille blague racontait qu'un certain acteur buvait toujours avant d'entrer en scène, et quand on l'avait mis en garde : « Tu ne devrais pas boire », il avait répondu : « Quoi, monter sur les planches tout seul ! » Mais Axler ne se

mit pas à boire, au lieu de cela il s'effondra. Sa chute fut phénoménale.

Le pire, c'était qu'il était lucide quant à sa chute tout comme il était lucide quant à son jeu. Sa souffrance était atroce et, en même temps, il n'était pas sûr qu'elle fût authentique, ce qui ne faisait qu'empirer les choses. Il ne savait pas comment il allait passer d'une minute à la suivante, il avait l'impression que son cerveau était en train de fondre. Être seul le terrifiait, il ne parvenait à dormir que deux ou trois heures par nuit, il mangeait à peine, chaque jour il envisageait de se tuer avec le fusil qu'il avait dans le grenier — un fusil à pompe Remington 870 qu'il gardait dans sa ferme isolée pour se défendre le cas échéant — et tout cela demeurait malgré tout du théâtre, du mauvais théâtre. Quand on joue le rôle de quelqu'un qui craque, il y a une structure, un ordre. Quand vous vous observez vous-même en train de craquer, que vous jouez le rôle de votre propre fin, c'est tout autre chose, quelque chose qui est submergé par la peur et l'épouvante.

Il n'arrivait pas à se convaincre qu'il était fou, pas plus qu'il n'était arrivé à convaincre ni lui-même ni qui que ce fût qu'il était Prospero ou Macbeth. Même comme fou, il manquait de naturel. Le seul rôle à sa portée était le rôle de quelqu'un qui joue un rôle. Un homme sain d'esprit qui joue un fou. Un homme maître de soi qui joue un homme désespéré. Un homme à la réussite éclatante, ayant une notoriété dans

le monde du théâtre, un grand acteur baraqué, mesurant un mètre quatre-vingt-treize, avec une grosse tête chauve et un corps de bagarreur puissant, poilu, un visage formidablement expressif, avec une mâchoire volontaire, des yeux bruns sévères, une grande bouche à laquelle il pouvait faire faire toutes les grimaces du monde, et une voix grave, pleine d'autorité, qui venait du fond de la cage thoracique, toujours un peu grondante ; un homme qui cultivait scrupuleusement le style noble, qui donnait l'impression de pouvoir faire face à n'importe quoi et se couler avec facilité dans tous les rôles offerts à l'homme, l'incarnation même de la résilience invulnérable, un homme qui semblait avoir intégré dans son être l'ego d'un géant à toute épreuve ; c'est cet homme-là qui jouait l'avorton insignifiant. Il hurlait lorsqu'il se réveillait au milieu de la nuit et se retrouvait piégé dans le rôle d'un homme privé de lui-même, de son talent, de sa place dans le monde, un homme méprisable qui n'était rien de plus que l'inventaire de ses défauts. Le matin, il restait terré dans son lit pendant des heures, mais au lieu d'échapper à son rôle, il ne faisait que le jouer. Et quand il finissait par se lever, la seule chose à laquelle il pouvait penser était le suicide, et pas seulement sa simulation. Un homme qui voulait vivre jouant un homme qui veut mourir.

En même temps, les paroles les plus célèbres de Prospero ne le laissaient pas en repos, peut-être parce qu'il les avait si récemment estropiées. Elles

lui revenaient si régulièrement en tête qu'elles devinrent bientôt un brouhaha tortueusement vide de sens et ne désignant aucune réalité, mais ayant cependant la force d'un envoûtement plein de signification pour lui. « Nos fêtes maintenant sont finies. Nos acteurs / comme je vous l'ai dit, n'étaient que des esprits / qui se sont dispersés dans l'air, dans l'air léger¹. » Il ne pouvait pas se sortir « l'air léger » de la tête, les trois syllabes se télescopaient sans fin cependant qu'il gisait, impuissant, dans son lit le matin ; elles avaient beau perdre de plus en plus leur sens, il émanait d'elles quelque obscure accusation. Toute sa personnalité si complexe était entièrement à la merci de « l'air léger ».

Victoria, la femme d'Axler, n'était plus en état de prendre soin de lui, et c'est elle qui avait maintenant besoin qu'on veille sur elle. Elle se mettait à pleurer chaque fois qu'elle le voyait assis à la table de la cuisine, la tête dans les mains, incapable d'avaler le repas qu'elle lui avait préparé. « Essaye un peu », le suppliait-elle, mais il ne mangeait rien, ne disait rien, et bientôt Victoria se mit à paniquer. Elle ne l'avait jamais vu baisser les bras à ce point, même lorsque, huit ans auparavant, ses parents âgés étaient morts dans un accident d'automobile, avec son père au volant. À l'époque, il avait pleuré, et puis il s'était ressaisi.

* *La Tempête*, traduction de Jean-Claude Carrière, 1990.

Il se ressaisissait toujours. En cas de coup dur, il accusait le choc, mais son jeu n'était jamais atteint. Et quand Victoria était dans la tourmente, c'est lui qui l'aidait à se montrer forte et à surmonter l'obstacle, notamment lorsque son fils avait eu des problèmes de drogue. Il y avait aussi pour elle en permanence la perspective éprouvante du vieillissement et de la fin de sa carrière. Tant de déceptions, mais il était là, alors elle tenait bon. Si seulement il pouvait être encore là, l'homme sur qui elle avait toujours compté !

Dans les années cinquante, Victoria Powers avait été la plus jeune favorite de Balanchine. Puis elle s'était blessé le genou, avait subi une opération, s'était remise à danser, s'était à nouveau blessée, avait subi encore une opération ; et quand elle avait été rétablie pour la deuxième fois, une autre danseuse était la plus jeune favorite de Balanchine. Elle n'avait jamais retrouvé sa place. Il y eut le mariage, le fils, un divorce, un deuxième mariage, un deuxième divorce, et c'est alors qu'elle rencontra Simon Axler et tomba amoureuse de lui — le même Axler qui, vingt ans plus tôt, venu à New York après l'université pour faire carrière au théâtre, allait la voir danser au City Center : non parce qu'il adorait la danse classique mais parce qu'elle avait le don de susciter le désir charnel chez le jeune homme qu'il était, en passant par le sentier des plus tendres émotions. Elle avait survécu dans sa mémoire pendant des années comme l'incarnation même

du trouble érotique. Quand ils se rencontrèrent, dans les années soixante-dix, tous les deux quadragénaires, il y avait longtemps que personne n'avait plus demandé à Victoria de monter sur scène, même si, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, elle allait tous les jours à ses séances d'entraînement dans un studio de danse de son quartier. Elle avait fait tout son possible pour rester en forme et garder une allure jeune, mais, à la fin, elle n'avait plus les moyens artistiques, si elle les avait jamais eus, de faire passer son charme érotique.

Après la débâcle du Kennedy Center et l'effondrement inattendu d'Axler, Victoria craqua et s'envola pour la Californie pour être près de son fils.

D'un seul coup Axler se retrouva seul dans la maison et tremblant à l'idée de se tuer. Il n'y avait plus rien qui puisse l'en empêcher. Il pouvait maintenant passer à l'acte et réaliser ce dont il n'avait pas été capable tant qu'elle était encore avec lui : monter jusqu'au grenier, charger le fusil, mettre le canon dans sa bouche et avec ses longs bras atteindre la détente et tirer. Comme suite à l'épouse, le fusil. Mais une fois qu'elle fut partie, il ne tint pas une heure tout seul, et il n'était même pas encore monté jusqu'au premier étage en direction du grenier, que déjà il appelait son docteur pour lui demander de le faire admettre le jour même dans un hôpital psychia-

trique. Dans le quart d'heure qui avait suivi, le docteur lui avait trouvé une place à Hammerton, un petit hôpital de bonne réputation à quelques heures au nord de New York.

Il y passa vingt-six jours. Une fois interrogé, ayant défait ses bagages, s'étant fait confisquer son arme par une infirmière, une fois ses effets de valeur emmenés à l'administration pour être mis en sécurité, une fois qu'il fut seul dans la chambre qu'on lui avait assignée, il s'assit sur le lit et se remémora chacun des rôles qu'il avait joués, avec une totale confiance, depuis l'époque où, jeune homme, il était devenu comédien professionnel. Qu'est-ce qui avait aujourd'hui détruit cette confiance? Que faisait-il dans cette chambre d'hôpital? Une parodie de lui-même était née, parodie qui n'existait pas auparavant, qui n'était fondée sur rien, et cette parodie de lui-même, c'était lui : comment était-ce arrivé? Était-ce seulement le passage du temps qui amenait décrépitude et effondrement? Était-ce un signe de vieillissement? Physiquement, il avait encore fière allure. Ses objectifs en tant que comédien n'avaient pas changé, ni sa façon scrupuleuse de préparer un rôle. Personne n'était plus sérieux, plus appliqué, plus minutieux que lui, personne ne prenait plus de peine pour entretenir son talent, ni n'avait montré plus de souplesse pour s'adapter aux multiples changements auxquels est exposée une carrière théâtrale en l'espace de plusieurs dizaines d'années. Cesser aussi bruta-

lement d'être l'acteur qu'il était, c'était inexplicable : comme si une nuit, pendant son sommeil, on l'avait dépossédé du poids et de la substance de son identité professionnelle. La capacité de parler sur scène et d'écouter quand on lui parlait, c'est à cela que ça revenait, et c'était ce qui avait disparu.

Le psychiatre qu'il vit, le docteur Farr, mit en doute que ce qui lui était arrivé pût véritablement être sans motif, et pendant leurs séances bihebdomadaires, il lui demanda d'examiner les circonstances de sa vie qui avaient précédé l'apparition de ce qu'il décrivit comme « le cauchemar universel ». Il voulait dire par là que la mésaventure de l'acteur au théâtre — monter sur les planches et s'apercevoir qu'on est incapable de jouer — faisait partie des rêves inquiétants de beaucoup de gens, des gens qui, contrairement à Simon Axler, n'étaient pas des comédiens professionnels. Monter sur les planches et être incapable de jouer faisait partie des scénarios classiques que presque tous les patients venaient raconter un jour ou l'autre. Cela, ou se promener tout nu dans une rue pleine de monde, ou ne pas être prêt pour un examen capital, ou tomber d'une falaise, ou s'apercevoir sur l'autoroute que vos freins ne marchent pas. Le docteur Farr demanda à Axler de lui parler de sa vie conjugale, de la mort de ses parents, de ses relations avec son beau-fils drogué, de son enfance, de son adolescence, de ses débuts en tant qu'acteur, d'une

sœur aînée qui était morte d'un lupus quand il avait vingt ans. Le docteur voulait en particulier avoir des détails sur les semaines et les mois qui avaient conduit à la prestation d'Axler au Kennedy Center, et savoir s'il se souvenait de quelque chose d'inhabituel, important ou pas, qui aurait eu lieu durant cette période. Axler fit tout son possible pour dire la vérité, et mettre ainsi au jour l'origine de son état — et retrouver du même coup ses facultés — mais, à sa connaissance, rien de ce qu'il put dire au médecin compréhensif et attentif assis en face de lui ne révéla la moindre cause possible au « cauchemar universel ». Ce qui ne fit qu'aggraver le cauchemar. Il parlait malgré tout au docteur, chaque fois qu'il le voyait. Pourquoi pas ? À un certain degré de détresse, on est prêt à tenter n'importe quoi pour expliquer ce qui vous arrive, même si l'on sait que cela n'explique rien du tout, et que les explications infructueuses ne font que se succéder les unes aux autres.

Au bout d'une vingtaine de jours de son séjour à l'hôpital, vint une nuit où, au lieu de se réveiller à deux ou trois heures du matin et de rester plongé dans sa terreur jusqu'à l'aube, il dormit d'une traite jusqu'à huit heures, tellement tard par rapport aux normes de l'hôpital qu'une infirmière dut venir le réveiller pour qu'il puisse aller prendre au réfectoire le petit déjeuner de huit heures moins le quart avec les autres patients, avant de commencer sa journée qui comprenait

PARLONS TRAVAIL (Folio n° 4461)

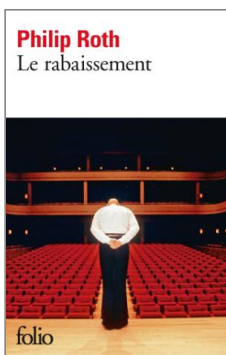
LE COMLOT CONTRE L'AMÉRIQUE (Folio n° 4637)

UN HOMME (Folio n° 4860)

EXIT LE FANTÔME (Folio n° 5252)

INDIGNATION (Folio n° 5395)

LE RABAISSEMENT (Folio n° 5544)



Le rabaissement Philip Roth

Cette édition électronique du livre
Le rabaissement de Philip Roth
a été réalisée le 04 février 2013
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070450442 - Numéro d'édition : 248288).

Code Sodis : N54258 - ISBN : 9782072481420
Numéro d'édition : 248290.