

## Transcr(é)ation



# Le Complot contre l'Amérique/The Plot Against America L'adaptation comme acte de révélation

Jacques Demange

Volume 4, numéro 1, 2024

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110841ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.16323>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

### ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Demange, J. (2024). Le Complot contre l'Amérique/The Plot Against America : l'adaptation comme acte de révélation. *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–22.  
<https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.16323>

### Résumé de l'article

Bien que l'oeuvre littéraire de Philip Roth ait depuis longtemps fait l'objet d'adaptations, rares sont celles qui surent contenter les lecteurs du romancier ou la critique cinématographique. La difficulté à transposer la prose du célèbre écrivain américain s'explique peut-être par l'importance des déterminismes psychologiques, à la fois conscients et inconscients, de ses personnages dans le développement de sa narration. Si avec *Tromperie* (2021), Arnaud Desplechin a su contourner le problème en choisissant d'adapter un récit fragmenté qui se prêtait donc à la reconstruction mais aussi à l'expérimentation propre au montage cinématographique, la chose apparaît clairement dans les romans de Roth présentant une structure plus traditionnelle (de *La Couleur du mensonge* [The Human Stain, Robert Benton, 2003] à *American Pastoral* [Ewan McGregor, 2016] en passant par *Lovers* [Elegy, Isabel Coixet, 2008]). Exception (notable) à la règle : *The Plot Against America* (2020), mini-série créée par David Simons et Ed Burns, diffusée sur HBO et adapté du roman éponyme de Roth publié en 2004. Cet article cherchera à comprendre les raisons de cette réussite en interrogeant la construction narrative de la série télévisée et en analysant comment celle-ci a pu s'adapter aux singularités de l'écriture de Roth.

© Jacques Demange, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# *Le complot contre l'Amérique / The Plot Against America. L'adaptation comme acte de révélation*

JACQUES DEMANGE

*Laboratoires ELH-PLH (Toulouse Jean-Jaures) ; ACCRA (Université de Strasbourg)*

## RÉSUMÉ

*Bien que l'œuvre littéraire de Philip Roth ait depuis longtemps fait l'objet d'adaptations, rares sont celles qui surent emporter l'adhésion des lecteurs du romancier ou de la critique cinématographique. La difficulté à transposer la prose du célèbre écrivain américain s'explique peut-être par l'importance des déterminismes psychologiques, à la fois conscients et inconscients, de ses personnages dans le développement de sa narration. Si avec Tromperie (2021), Arnaud Desplechin a su contourner le problème en choisissant d'adapter un récit fragmenté à la narration non linéaire qui se prêtait donc à la reconstruction mais aussi à l'expérimentation propre au montage cinématographique, il apparaît délicat d'adapter les romans de Roth présentant une structure plus traditionnelle (de La Couleur du mensonge [The Human Stain, Robert Benton, 2003]) à American Pastoral [Ewan McGregor, 2016] en passant par Lovers [Elegy, Isabel Coixet, 2008]). Exception (notable) à la règle : The Plot Against America (2020), mini-série créée par David Simons et Ed Burns, diffusée sur HBO et adaptée du roman éponyme de Roth publié en 2004. Cet article cherchera à comprendre les raisons de cette réussite en interrogeant la construction narrative de la série télévisée et en analysant comment celle-ci a pu s'adapter aux singularités de l'écriture de Roth.*

**Mots clés :** *séries télévisées · adaptation · littérature · Histoire · The Plot Against America*

## Introduction

En 2016, au moment de la sortie de *American Pastoral* (Ewan McGregor, 2016), adaptation du roman éponyme de Philip Roth publié en 1997, Thomas Sotinel proposait une critique au titre sans appel : « Philip Roth reste incompatible avec le cinéma<sup>1</sup>. » Ce constat ne date pas d’hier. En 1972, le critique de cinéma américain Roger Ebert rejetait l’adaptation de *Portnoy et son complexe* (*Portnoy’s Complaint*, 1969) réalisée par Ernest Lehman, en considérant que celui-ci avait dénaturé le récit de Roth et en particulier sa description de la communauté juive : « La judéité était au cœur du roman de Roth, explique Ebert, mais le film ne montre aucune sympathie pour ses personnages juifs ; il remplace le ton satyrique et cynique de Roth par un tas de blagues offensantes, et il utilise la couverture d’un best-seller pour en tirer des diffamations ethniques qui perdent complètement leur sens hors du contexte spécifique de Roth<sup>2</sup>. »

Indirectement, la critique de Ebert révèle l’un des principes à l’origine de l’impasse rencontrée par les adaptateurs de Roth sur le grand écran : l’impossibilité de retranscrire la finesse d’un point de vue situé à la croisée de la surcharge propre à la caricature et d’une sincérité propre à une démarche autobiographique. Si la figure de l’écrivain bénéficie depuis *Portnoy et son complexe* d’une popularité auréolée de scandales qui a dépassé la sphère de la seule littérature, son style peine à trouver la possibilité d’une transposition sur le grand écran. La récente réussite de *Tromperie* (2021) d’Arnaud Desplechin confirme paradoxalement ce constat. En choisissant de se concentrer sur un roman à la structure non-linéaire et à la composition fragmentée, le réalisateur a trouvé une place pour laisser s’épanouir son propre style. Moins qu’un modèle, le roman de Roth se présente comme un support ouvert à des résonances extérieures. Dans un entretien, Desplechin avait ainsi expliqué que « [l]a manière que Roth a de se mettre en crise pour provoquer du roman, avec son éclat de rire, ça m’a libéré. Quant à *Tromperie*, (...), c’est un livre bref, ramassé, comme une nouvelle. Il me semblait qu’il y avait une possibilité de cinéma dedans (...). Le livre ne se présente que sous forme de dialogues. Il n’y a pas de didascalie. Il n’est même pas précisé quand c’est lui ou elle qui s’exprime, c’est au lecteur de le recomposer<sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup> Sotinel, Thomas, « ‘American Pastoral’ : Philip Roth reste incompatible avec le cinéma », *Le Monde*, 27/12/2016, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/12/27/american-pastoral-philip-rothreste-incompatible-avec-le-cinema\\_5054508\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/12/27/american-pastoral-philip-rothreste-incompatible-avec-le-cinema_5054508_3476.html) (dernière consultation le 25/01/2023).

<sup>2</sup> Ebert, Roger, « Portnoy’s Complaint », 07/07/1972, <https://www.rogerebert.com/reviews/portnoys-complaint-1972> (dernière consultation le 25/01/2023).

<sup>3</sup> Ciment, Michel et Goudet, Stéphane, « ‘Que l’ombre du maître s’éloigne’ Entretien avec Arnaud Desplechin », *Positif*, n°731, janvier 2022, p. 27-28.

Le réalisateur met en évidence la singularité structurelle et syntaxique du roman de Roth, invitant à la recomposition, au dialogue autant qu'à l'hybridité créatrice. Mais au-delà du cas unique que constitue *Tromperie*, la raison de l'échec de la transposition de l'écriture de Roth sur le grand écran s'expliquerait par les spécificités mêmes du dispositif cinématographique. « Quand je vois se dérouler sur l'écran une histoire que j'ai connue d'abord par la lecture, remarque Julien Gracq, ce qui m'apparaît le plus clairement, c'est que les images, contrairement à celles qui naissent des mots et des phrases, n'y sont jamais affectées de coefficients de valeurs ou d'intensité : cadrées et circonscrites par l'écran, de façon à ce que les rayons lumineux qu'elles émettent frappent l'œil à peu près à la perpendiculaire, la règle qui préside à leur distribution sensorielle est strictement égalitaire<sup>4</sup>. » Pour Gracq le cinéma souffrirait d'un manque de nuances, écueil consubstantiel au phénomène de projection, à la nature univoque de l'image, et à la position du spectateur sommé de consommer par les yeux la narration du film. L'une des différences essentielles entre le récit filmique et le récit littéraire tiendrait ainsi au statut du lecteur/spectateur relativement à la liberté que lui octroie l'œuvre dans sa façon d'appréhender les événements. Selon Gracq, toujours : « Tous les signes qui figurent dans l'image parlent directement, disposés qu'ils sont d'entrée sur un même plan, et parlent net », là où la littérature favoriserait de son côté « un état latent » propre à « son aptitude aux accords complexes entre les différents plans de l'écriture qui, pour être successifs au lieu de simultanés, ne s'en superposent pas moins l'un à l'autre comme fait une construction sonore » (1980, p. 212-213).

Si cette remarque de Gracq peut sembler avoir fait son temps, elle renvoie à l'une des spécificités de l'écriture de Roth et peut-être à la façon dont celle-ci résiste au régime de l'adaptation cinématographique. Si l'ambiguïté du point de vue est essentielle dans *Portnoy et son complexe*, elle se retrouve dans nombre des romans de l'auteur. Le ton volontiers satirique se mêle à une justesse dans le portrait des personnages pour approfondir certains stéréotypes sans les abandonner tout à fait. Ce que Ebert remarquait quant à la thématique de la judéité dans le roman de Roth prend valeur d'enseignement qui vaut pour l'ensemble de son œuvre. De *Quand elle était gentille* (*When She Was Good*, 1967) à *Némésis* (*Nemesis*, 2010), les protagonistes affirment progressivement une complexité qui n'efface pas leur typage très marqué mais favorise son approfondissement, Roth cherchant moins à balayer les stéréotypes qu'à montrer en quoi ceux-ci peuvent détenir une part de vérité. Cet « état latent » qu'évoque Gracq est ainsi essentiel dans le processus d'écriture et d'interprétation du personnage rothien qui apparaît,

---

<sup>4</sup> Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Éditions Corti, coll. « Rien de commun », Paris, 1980, p. 213-214.

somme toute, comme une superposition de couches de vérités qu'il devra apprendre à faire co-exister pour s'accomplir pleinement.

Il est intéressant de constater que cette successivité discursive de l'écriture (qui n'enlève en rien à la complexité de la simultanéité) n'est pas totalement étrangère au langage de l'image. À titre d'exemple, la réussite de l'adaptation de Desplechin tenait notamment à sa structure marquée par l'usage fréquent du fondu au noir conférant à chaque séquence la forme d'une saynète pour retrouver quelque chose de la succession des signes que Gracq considérait comme propre à la narration littéraire. Mais si Desplechin profitait d'une certaine marge de liberté propre à son matériau d'origine, qu'en est-il des œuvres de Roth dont la structure n'assurerait pas une telle permissivité apte à favoriser la rencontre entre le style littéraire et le langage audiovisuel ? Sur ce point, il serait tentant de décaler le problème en substituant à la question du dispositif de création celui du format – celui de la série télévisée qui offre à l'écriture de Roth un moyen de se (re)déployer sous une forme différente et de reproblématiser la question de l'adaptation de son œuvre à l'écran.

## Dédouplements et dépliement

Parmi les adaptations de Roth, une production en particulier semble faire consensus : *The Plot Against America*, mini-série créée par David Simon et Ed Burns et diffusée en 2020 sur HBO. Avant d'aller plus loin dans notre analyse de cette production, il convient de revenir sur la nature du roman adapté et sur l'originalité dont fait preuve *Le Complot contre l'Amérique* (*The Plot Against America*, 2004) dans l'œuvre de Roth. S'il ne s'agit pas de la première incursion de Roth dans le récit historique (*J'ai épousé un communiste* [*I Married a Communist*, 1998] et *Indignation* [2008] se déroulent dans les années 1950, tandis que *Pastorale américaine* offre une description de la crise de la contre-culture qui frappe l'Amérique de la fin des années 1960), le roman marque la première hybridation entre le cadre historique et les jeux biographiques qui émaillent l'écriture de Roth. Jusqu'alors, le romancier avait pris soin de mettre en scène son vécu à travers des récits contemporains, déléguant la prise en charge de ces écrits historiques à des personnages inventés et son rôle de narrateur à son double-fictionnel (Nathan Zuckerman présent dans *J'ai épousé un communiste* et *Pastorale américaine*).

Seconde originalité dans l'œuvre de Roth : *Le Complot contre l'Amérique* se présente comme son premier et unique roman relevant de la littérature de genre<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Si le terme d'« uchronie » est apparu pour la première fois dans l'essai philosophique de Charles Renouvier, *Uchronie. L'utopie dans l'histoire. Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, il est désormais devenu une catégorie générique

Le récit prend la forme d'une uchronie imaginant ce que serait devenue l'Amérique si l'aviateur et héros national Charles Lindbergh avait remporté les élections présidentielles de 1940. À la fois isolationniste convaincu et proche du régime nazi d'Adolf Hitler, Lindbergh mène au sein des États-Unis une politique ambiguë à l'égard de la communauté juive, dissimulant derrière un discours d'intégration une politique discriminatoire qui fait dangereusement écho aux stratégies d'extermination en vigueur sur le Vieux Continent. Roth choisit de déléguer les rôles de cette fable aux membres mêmes de sa famille : Herman et Elizabeth Roth, ses parents, Sandy, son frère aîné, Alvin, son cousin, et Evelyn, sa tante. La narration est prise en charge par Roth lui-même, âgé de 7 ans en 1940 et qui raconte les épreuves traversées par son foyer à travers ses angoisses de petit garçon.

En s'inscrivant dans une démarche ouvertement autobiographique, le romancier modifie quelque peu son style pour l'adapter au ton de la chronique. Si Roth reste fidèle à la narration subjective qui a fait son style, son récit insiste plus que dans aucun autre de ses romans sur le cadre historique qui compose son décor. À titre d'exemple, on mentionnera ce passage décrivant des émeutes antisémites se déroulant dans la ville de Detroit, causées par la venue de Winchell, ancien homme de radio farouchement opposé à la politique de Lindbergh :

Les Juifs piégés dehors avaient été agressés et frappés, des croix arrosées de kérosène avaient été enflammées sur les pelouses des belles maisons de Chicago Boulevard aussi bien que devant les modestes pavillons à deux logements des peintres en bâtiments, des plombiers, des bouchers, des boulangers, des brocanteurs, et des épiciers établis sur Webb Street et Tuxedo Street, et dans les petites cours crasseuses des Juifs les plus pauvres sur Pingry Street et Euclid Street (...). La *Kristallnacht* de Detroit fut justifiée (...) dans la tribune du *Detroit Times* : c'était un retour de manivelle regrettable, mais inévitable et parfaitement compréhensible après les activités de l'intrus fauteur de trouble, le « démagogue juif » comme le journal l'appelait, qui « depuis le début de sa campagne s'ingénie à enrager

---

à part entière. Dans « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », Jean-François Hamel désigne l'uchronie et l'utopie comme « deux sous-genres de la science-fiction », rappelant le rattachement de ces deux approches narratives à la littérature de genre (dans *Poétique*, n°144, 2005, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-4-page-429.htm#no7> [24/10/2023]).

les patriotes américains par des propos séditieux et perfides tout juste bons à soulever la racaille<sup>6</sup>.

L'énumération des noms des quartiers (« Webb Street et Tuxedo Street » ; « Pingry Street et Euclid Street ») et des victimes désignées par leur fonction professionnelle (« des plombiers, des bouchers, des boulangers, des brocanteurs, et des épiciers ») confère à la narration une mise à distance, faisant du mode indirect un moyen de renforcer l'efficacité de la fiction. Ce rapprochement est clairement explicité à la fin de l'extrait par la citation du *Detroit Times* qui assure la coïncidence parfaite entre le style de Roth et la forme du reportage. Cet usage de fausses citations traverse l'ensemble de l'ouvrage, intégrant la retranscription de documents (la lettre écrite par les parents de Philip à Alvin ou celle envoyée par le Bureau d'assimilation et le ministère de l'Intérieur à la famille Roth) qui s'apparentent à des archives balisant et assurant le développement de l'intrigue. Le romancier adopte ainsi à la fois le point de vue d'un faux témoin et la méthodologie de l'historien pour émailler son texte de références à des événements réels (la « *Kristallnacht* ») nourrissant le fil conducteur de sa fiction.

Comme point de départ à son roman, Roth a insisté sur l'importance qu'avait eu sa lecture de l'autobiographie de l'historien Arthur Schlesinger, *A Life in the Twentieth Century: Innocent Beginnings* (2000) dans laquelle est évoquée la figure de Lindbergh et ses ambitions politiques. « [A]ltérer l'histoire en faisant de Lindbergh le trente-troisième président américain tout en restant au plus près de la vérité factuelle de ma propre biographie pour tout le reste – telle était la tâche qui m'attendait, explique Roth. Je voulais (...) imaginer une réalité américaine aussi crédible que celle de l'autobiographie de Schlesinger, même si, contrairement à lui, je prêtais au XX<sup>e</sup> siècle un tour qu'il n'avait pas pris<sup>7</sup> ».

C'est en effet la solidité de ce cadre historique qui soutient, fonde et assure l'évolution des angoisses de son narrateur. Le spectre de Hitler et de l'antisémitisme réincarné dans la figure de Lindbergh actualise les hantises souterraines d'un peuple, en même temps qu'elle donne à l'ensemble du récit les dimensions d'un cauchemar échappé de l'inconscient d'un enfant. Comme le remarque Roth, l'une des principales difficultés posées par le roman tenait à la possibilité d'articuler la subjectivité enfantine à une narration objective, propre au

---

<sup>6</sup> Roth, Philip, *Le complot contre l'Amérique* (trad. Kamoun Josée) [2004], Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2006, p. 382-383.

<sup>7</sup> Roth, Philip, « Mon uchronie » [2004], repris in *Pourquoi écrire ?* (trad. Jaworski Michel et Philippe, Kamoun Josée et Bitoun Lazare), Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2019, p. 473.

recul pris par l'adulte vis-à-vis d'événements historiques dont le vécu est interprété *a posteriori* :

Il me fallait, d'une manière ou d'une autre, arriver à fondre ces deux voix en une seule, l'intelligence capable d'évaluer la situation et la replacer dans le cadre général, et le cerveau de l'enfant qui tend à particulariser le général et se montre incapable de voir au-delà de sa propre vie d'enfant parce que la réalité n'a, pour ainsi dire, aucune prise sur lui. Il me fallait aboutir à un récit dans lequel les choses sont décrites à la fois comme elles se sont produites et comme elles ont été comprises par la suite, puis ajouter la vérité de l'expérience vécue par l'enfant à la maturité des commentaires de l'adulte (2019, p. 479).

C'est justement dans cet écart vocal que se fonde l'originalité du *Complot contre l'Amérique*. En se divisant, la narration révèle ses rouages, le caractère épisodique de la chronique participant à mettre en évidence les principes à l'origine de l'exploration mémorielle et autobiographique entreprise par Roth. La division de la voix narrative semble relayer l'origine même de la démarche fictionnelle de Roth : donner à voir deux Histoires parallèles de l'Amérique correspondant chacune à une voix particulière, celle de l'auteur et celle du personnage, qui se trouvent ici être les mêmes mais qui ne partagent pourtant pas le même récit. Cette idée se retrouve à travers les dédoublements qui affectent la caractérisation des personnages : l'honnêteté du père révèle sa part d'hypocrisie et de lâcheté à travers les actions du cousin Alvin choisissant de partir se battre en Angleterre ; l'innocence de Philip se voit entachée par son admiration pour l'indépendance de Sandy, conquise au prix de sa loyauté envers les idéaux familiaux, et sa culpabilité à l'égard de Seldon Wishnow, son jeune voisin de palier orphelin de père, qu'il participe indirectement à exclure de la communauté juive de Newark<sup>8</sup>.

Par son format, la mini-série de Simon et Burns reprend à son compte la fonction révélatrice de la chronique. En se passant de la traditionnelle voix *off* pour incarner le point de vue de Philip (Azhy Robertson) à l'écran, la production décline son récit à travers une vision éclatée qui renvoie au dédoublement identitaire à l'œuvre au sein du roman adapté, mais également à la structure propre à

---

<sup>8</sup> Cette révélation de la forme narrative permise par l'écriture de la chronique et, plus généralement, par le contact avec le récit historique apparaissait déjà dans *Opération Shylock : Une confession* (*Operation Shylock: A Confession*, 1993), ouvrage oscillant entre l'autobiographique et le roman d'espionnage dans lequel Roth narre son propre voyage dans un État d'Israël emporté par la fièvre du procès de Demjanjuk qui le conduit à rencontrer son homonyme prenant progressivement les contours flous du *Doppelgänger*.

l'uchronie. Ainsi de la dernière séquence du premier épisode montrant le père de Philip (Morgan Spector) en train d'assister dans une salle de cinéma à la projection d'actualités représentant les maltraitances subies par les populations juives d'Europe tandis qu'Alvin (Anthony Boyle) et ses amis partent en découdre avec des sympathisants nazis. Le montage parallèle permet d'abord d'opposer l'inertie du père et la mobilité du jeune homme, les coups lancés par le second semblant répondre par contraste au regard indigné du premier. Mais la valeur de cette opposition tient également au face à face entre deux régimes d'images : celles de la mini-série et celles des archives projetées sur l'écran. La différence de qualité (le noir et blanc granuleux contrastant avec les compositions lisses et en couleurs de la mini-série) participe à valoriser le travail audiovisuel mis en œuvre : faire de la fracture fictionnelle un moyen d'incarner la tragédie historique (l'inertie du père renvoyant à la faute de l'isolationnisme, la réaction d'Alvin célébrant les actes de bravoure isolés). Comme Roth se référait à des événements réels pour assurer le vraisemblable de sa fable et intégrer à sa narration romanesque la présence d'éléments historiques avérés, brouillant les pistes quant aux limites entre la réalité et la fiction, l'adaptation orchestre par le montage une communication directe entre des images tirées de documentaires et leur contrechamp fictionnel, les premiers assurant l'efficacité du second tout en participant à cette indistinction entre la fiction et l'authentique qui faisait la singularité du roman de Roth. Il faudrait revenir un instant sur la nature de ces images d'archive car si ces plans répondent bien au cahier des charges de ce régime d'image (noir et blanc, texture granuleuse), leur origine demeure incertaine : véritables images de reportages d'époque ou recompositions contemporaines à partir de trucages permis par le travail de post-production numérique ? Cette impossibilité de trancher n'est pas fortuite mais permet de reprendre sous une forme nouvelle la dualité du roman de Roth. Entre l'image vécue et l'image rêvée, entre le point de vue de l'Histoire et celui de la fiction, entre l'adulte portant un regard rétrospectif sur les événements et l'enfant qui les vit et les éprouve dans l'instant de leur exécution, la mini-série réactive cette ambiguïté propre à la machine fantasmagorique conçue par le romancier. Le découpage de cette séquence met ainsi en relief le projet du roman de Roth : faire dialoguer l'authentique et l'artifice, l'expérience particulière retranscrite par l'écrit biographique et celle, collective, de l'écriture de l'Histoire telle que relayée par les images d'archive.

La narration de Roth relève d'un dépliement, prenant à rebours la remarque de Gracq qui percevait la lecture comme consistant « à replier en plans superposés, comme une pièce d'étoffe, tout ce qui est fourni de matériaux le long d'une série linéaire » (1980, p. 213). Là où pour Gracq, la lecture participerait à un effet de clôture propre à la fiction littéraire (lire reviendrait ainsi à superposer chaque

événement écrit et s'apparenterait donc à une opération de stratification), Roth propose une narration ouverte qui pousse le lecteur à sortir du roman pour vérifier tel ou tel événement. Chaque événement décrit renvoie alors à un au-delà propre au récit historique mais également à sa propre œuvre. *Le complot contre l'Amérique* s'emploie ainsi à déplier les niveaux de lecture, se proposant d'exposer par la linéarité chronologique propre à la narration de la chronique historique certaines des grandes thématiques qui traversent souterrainement l'ensemble de ses fictions (culpabilité, problématique identitaire, lien généalogique, balancement entre émancipation et aliénation). Cette opération de révélation est également palpable dans le cas de l'adaptation de Simon et Burns.

Rappelons que, depuis le début des années 2000, les noms de David Simon et d'Ed Burns sont bien connus des téléspectateurs. La série policière *The Wire* (2002-2008) leur avait permis d'affirmer leur style visuel et leur démarche narrative communément fondés sur la sobriété et la complexité, la maîtrise et la recherche d'expérimentations. Antoine Maillet remarque ainsi que : « Dans *The Wire*, la multiplicité des angles sur une même histoire, qui pourrait s'apparenter à un narrateur omniscient, vient d'une certaine manière dissimuler le caractère subjectif du propos, sans pour autant l'effacer<sup>9</sup>. » Simon Lefebvre note de son côté que : « *The Wire* n'est pas tant une série qui s'octroie un ou plusieurs espaces privilégiés qu'une série qui cherche inlassablement à circuler entre eux et à en découvrir d'autres, à les expérimenter aussi<sup>10</sup>. » Dans leur adaptation du *Complot contre l'Amérique*, Simon et Burns reprennent cette méthode. Là où Roth confondait la voix de l'enfant et celle de l'adulte, la fiction et l'évocation de ses propres souvenirs, la mini-série choisit de dépasser le point de vue exclusif d'un narrateur unique pour embrasser le regard de protagonistes secondaires.

Ce choix permet à l'adaptation d'explorer des angles narratifs et des espaces fictionnels absents ou seulement suggérés par l'œuvre littéraire. On songe ainsi aux représentations de l'intimité des adultes, nécessairement exclus du roman car invisible aux yeux du jeune Philip. La mini-série octroie quant à elle une importance certaine à l'espace de la chambre conjugal qui permet de mesurer l'importance des divergences et des tensions qui brisent progressivement la communauté des Roth. Ainsi de cette séquence située au milieu du troisième épisode montrant l'enlacement amoureux de Evelyn (Winona Ryder), la tante de Philip, et de Lionel Bengelsdorf (John Turturro), rabbin acquis à la cause de Lindbergh. Aux caresses et rires des deux amants répond la représentation des

---

<sup>9</sup> Maillet, Antoine, « *The Wire* : une série TV comme terrain d'étude », *Nuevo Mundos*, 2009, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/55673> (dernière consultation le 01/02/2023).

<sup>10</sup> Lefebvre Simon, « Jeux de pouvoirs dans *The Wire* », *Double Jeu*, n°10, 2013, p. 35.

parents de Philip dans leur propre chambre, peinant à s'accorder sur la situation que rencontre leur famille. Ce nouveau montage parallèle permet d'élargir la vision du roman pour l'ouvrir à l'impensé qui hante les souvenirs d'enfance rapportés ou inventés par Roth : la sexualité des adultes et, plus particulièrement, celle de ses parents<sup>11</sup>.

Autre piste narrative absente du roman mais qu'explore de façon approfondie la mini-série : le quotidien d'Alvin sur le front européen, de sa formation de soldat à son embarquement pour l'Europe. Sans faire l'impasse sur certains effets dramatiques proposés par le roman (comme dans celui-ci, les circonstances de la perte de la jambe d'Alvin ne sont pas montrées), la mini-série réoriente la structure générale du récit. Dans le récit de Roth, le départ d'Alvin le faisait disparaître du champ perceptif de Philip et le reléguait ainsi dans les bordures de la fiction. L'importance prise par Alvin chez Simon et Burns permet à la production d'éclairer certains rapports évoqués par le roman mais délibérément non développés.

Ainsi du parallèle entre Herman et Steinheim (Ned Eisenberg), le riche homme d'affaires dont Alvin fut l'employé avant de partir pour le front. Haï par le jeune homme pour sa grossièreté et son comportement violent, respecté par Herman pour sa réussite, Steinheim permet dans la mini-série de prêter corps à l'une des grandes thématiques du roman : le culte de l'Amérique pour le mythe du *self-made-man* qui chez Roth explique en partie la victoire de Lindbergh aux élections. En choisissant de relayer cette problématique à travers le personnage de Steinheim, l'adaptation dédouble cette critique pour l'inscrire au centre de la représentation de la communauté juive de Newark et du microcosme familial des Roth. Cette idée est exemplairement représentée dans le second épisode qui propose un face à face indirect entre Herman et Steinheim. Tandis que le premier est représenté au début de l'épisode en train de manipuler son poste de radio à travers une contre-plongée, le second apparaît quelques séquences plus loin assis dans un salon de coiffure filmé en plongée. La tension visuelle créée par l'inversion de ces deux angles de prise de vue suggère une opposition entre ces deux figures, mais également l'instauration d'un rapport hiérarchique.

---

<sup>11</sup> Voir Leitch Thomas, *Film Adaptation and its Discontents*, Baltimore : John Hopkins University Press, 2007.



*The Plot Against America (S01E02).*

### **Hiérarchisation des rapports par l'angle de prise de vue**

De façon subtile, la mise en scène décale cependant la lecture que le spectateur pourrait avoir de ce rapport. Tandis que Herman, le simple vendeur d'assurances, est magnifié par la contre-plongée qui grandit sa présence à l'écran, Steinheim, le *business man* respecté par ses pairs, est comme rapetissé dans le champ, la plongée lui conférant une apparence grotesque. L'inversion visuelle se prolonge donc sur le discours proposé par le film, invitant à interpréter ces deux représentations à partir du personnage-pivot qui assure leur lien : Alvin. Pour ce dernier, en effet, Herman profite d'une aura de respectabilité dont ne bénéficie nullement Steinheim à ses yeux. Mais si son oncle se présente comme un hypothétique modèle, Alvin refuse de partager son avis sur la manière de considérer son avenir, une divergence que Roth décrit à la fin de son roman comme une « incompatibilité de leurs types humains » (2006, p. 417).

À la fin de l'épisode, alors qu'il vient de prendre conscience de la nécessité de s'engager et de partir pour l'Europe, Alvin est représenté en train de marcher dans la rue. La caméra le filme d'abord en plongée avant d'exécuter un travelling latéral pour le cadrer en contre-plongée. Le mouvement d'appareil rejoue le basculement entre les deux angles de prise de vue qui caractérisaient précédemment Herman et Steinheim, mais s'articule désormais autour du seul personnage d'Alvin. La continuité du travelling permet de dépasser le simple régime d'opposition initial pour traduire l'idée d'un développement ou d'une évolution qui serait propre au jeune homme. À ce moment précis de la mini-série, Alvin comprend que pour prendre en main son destin, il devra défendre ses propres opinions, quitte à abandonner son emploi et son foyer, pour prendre les armes. À la fixité qui caractérisait les représentations de Herman et Steinheim répond la mobilité du travelling, valorisant l'indépendance d'Alvin ainsi que sa volonté de s'arracher aux idées fixes de ses aînés. Mais il est également intéressant de constater que, si le mouvement d'appareil exprime l'émancipation du jeune homme, la répétition du basculement entre la plongée et la contre-plongée inscrit cet élan dans la double-perspective offerte par Herman et Steinheim. Cette répétition pourrait faire écho à l'une des problématiques essentielles qui traverse

l'ensemble de l'œuvre de Roth : l'âge d'homme et l'impossible renoncement à son héritage. Chez le romancier, en effet, l'accès à l'âge adulte demeure toujours tributaire d'un double mouvement contradictoire, à la fois propre à une indépendance et à une acceptation de ses origines. Ainsi, bien qu'Alvin semble échapper à l'emprise de ces deux pères symboliques, la mise en scène inscrit leurs figures à l'intérieur même de cette volonté d'affranchissement. Suivant la pensée de Roth, la mini-série nous rappelle que l'indépendance est d'abord affaire de maturation, relevant d'un travail sur le long cours qui relève moins d'un acte de rupture franc que d'un prolongement continu.

Ces libertés scénaristiques doivent d'abord se rapporter à la singularité du format de la série télévisée dont l'étendue permet de reprendre, prolonger ou étoffer certains éléments ou intrigues de l'œuvre littéraire adaptée. Mais, par ailleurs, les pistes narratives exploitées par *The Plot Against America* répondent à la personnalité artistique de ses deux créateurs. En se focalisant sur les problèmes de couple ou le destin d'Alvin, Simon et Burns reviennent à leur intérêt quasi-ethnographique pour la représentation de la communauté sur le petit écran. Aux unités de police et gangs de Baltimore filmés dans *The Wire*, communément déterminées par le contrôle d'un espace et le respect hiérarchique, répond la petite communauté de Newark ainsi que la question centrale de la judéité dont Alvin décrit dans le troisième épisode la complexité en insistant sur le lien héréditaire et communautaire que celle-ci implique. Cette problématique n'est pas spécifique à un personnage unique. Ainsi de Sandy (Caleb Malis) dont l'admiration pour Lindbergh le pousse à s'opposer à son père et à s'éloigner de sa famille. Dans le second épisode de la mini-série, l'apparition du rabbin Bengelsdorf sur un cheval, face au regard sidéré de Sandy, expose bien le paradoxe identitaire qui traverse l'ensemble de la fiction. Filmée à contre-jour, la silhouette du rabbin apparaît indistincte, ses contours s'effaçant pour épouser ceux d'une image d'Épinal qui trouve sa source au sein de la mythologie *Wasp* et plus précisément de la culture sudiste en renvoyant à la figure du « Cavalier » qui traverse l'iconographie du Vieux Sud<sup>12</sup> (dans la mini-série, les origines sudistes de Bengelsdorf sont sans cesse affirmées par son accent trainant, là où le roman mentionne ce détail biographique sans s'y appesantir). Par son anatomie de la communauté juive des années 1940, la mini-série participe à mettre en lumière l'une des grandes interrogations du

---

<sup>12</sup> Paul Carmigani remarque ainsi que : « Le mythe du *Cavalier*, c'est-à-dire le hobereau sudiste qui se veut le descendant et l'héritier des nobles ayant soutenu les Stuart, a constamment été opposé au personnage du *Yankee* dont il révélait par contraste les imperfections et le manque de principes. » Voir : Carmigani Paul, « Sud historique, Sud mythique, Sud diégétique », *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 1989, article disponible en ligne sur : <https://hal.science/hal-01742227/document> (dernière consultation le 24/10/2023).

roman qui traverse la totalité de l'œuvre de Roth : comment être juif et américain<sup>13</sup> ? Cette question est en effet perceptible dans d'autres récits de l'écrivain : *Pastorale américaine* dans lequel Seymour Levov, dit « le Suédois », se fantasme en *gentleman farmer* ou *La Tache* (*The Human Stain*, 2000) qui prend pour personnage principal un ancien universitaire dissimulant ses origines afro-américaines en se faisant passer pour juif. Pour Paule Lévy, cette problématique place les personnages de Roth « et leur progéniture sous le signe de l'illégitime, de l'hybride et de l'impur<sup>14</sup>. » Lévy remarque par ailleurs que cette impureté n'est pas seulement exposée ou décrite mais également adoptée par le romancier à travers les « hybridations génériques ou symboliques<sup>15</sup> » qui composent son écriture.

Si le roman de Roth permet à Simon et à Burns de retrouver certains enjeux constitutifs de leur œuvre passée, ce rapport se prolonge également sur un versant plus stylistique. Car, au-delà de certaines préoccupations thématiques, c'est bien l'originalité d'un style narratif que permet de réactiver *The Plot Against America*.

## Les antichambres du temps

Avec *The Wire*, Simon et Burns proposaient un récit qui avait été majoritairement plébiscité par sa capacité à exploiter et à exposer certaines singularités de l'écriture sérielle. Tout en partageant une forme hybride oscillant entre le feuilleton et le documentaire, chaque saison se présentait comme un univers autonome explorant une à une les facettes du trafic de drogue au sein de la ville de Baltimore. *The Wire* prenait la forme d'un réseau à l'intérieur duquel différents mondes cohabitent de façon indépendante. Simon et Burns ont ainsi conçu une série dont la fiction reposait tout entière sur les spécificités de la narration sérielle qui se concentre autant sur la continuité du récit que sur les mécanismes assurant les raccords (liens autant que ruptures) entre chaque épisode et chaque saison.

Cette stratégie narrative de l'intervalle trouve son modèle dans le roman-feuilleton du XIX<sup>e</sup> siècle. Anaïs Goudmand explique que le récit en série « se

---

<sup>13</sup> Cette interrogation est posée dès le début du roman à travers le portrait caustique de Mr Mawhinney, l'agriculteur du Kentucky chez qui Sandy a séjourné durant un été dans le cadre d'un programme gouvernemental et que décrit Roth comme un « Chrétien, membre de longue date de cette formidable majorité qui avait fait la guerre d'Indépendance, fondé la nation, conquis la nature, subjugué l'Indien, asservi le Noir, émancipé le Noir, ségrégué le Noir (...), l'un de ces protestants d'origine anglo-saxonne et nordique, au-dessus de tout soupçon, qui dirigeaient l'Amérique et la dirigeraient toujours (...) tandis que mon père, bien sûr, n'était qu'un Juif » (2006, p. 141).

<sup>14</sup> Lévy, Paule, *American Pastoral. La Vie réinventée*, CNED / Presses Universitaires de France, coll. « Série Anglais », Paris, 2012, p. 68.

<sup>15</sup> *Idem*.

caractérise par une *tension intermittente*, reposant sur une narration discontinue, interrompue à la fin de chaque unité, par opposition à la *tension continue* qui caractérise les autres types de récit<sup>16</sup>. » Cette intermittence ne concerne pas seulement la narration mais la nature même de l'écrit. Marie-Eve Thérénty remarque que depuis sa popularisation dans les années 1830, le récit feuilletonnesque souffre ou bénéficie d'une hybridité générique le voyant tantôt s'orienter du côté de la fiction, tantôt du côté du reportage :

Il existe (...) déjà de nombreux textes feuilletonesques au début de la monarchie de Juillet qui gravitent dans un *no man's land générique* entre fiction et information (...). La version fictionnelle du fait divers vient (...) rivaliser avec l'actualité. Car la fiction est également contaminée par cette proximité de l'actualité. On voit donc naître dès la monarchie de Juillet des fictions d'actualité et des phénomènes de défictionnalisation du feuilleton<sup>17</sup>.

On comprend ici ce que le récit feuilletonnesque, par son histoire et sa nature, entretient de liens avec la manière de Simon et Burns, notamment éprouvée à travers l'hétérogénéité narrative et générique de *The Wire*, ainsi qu'avec la démarche employée par Roth dans *Le complot contre l'Amérique*. Indirectement, en conciliant le semi-autobiographique et la fictionnalisation de l'actualité historique, l'écrivain propose plusieurs pistes d'interprétation sans pour autant se refuser à emprunter les trajectoires traditionnelles de la fiction romanesque. Néanmoins, Roth ne cherche pas simplement à répéter ce couplage de la fiction et de l'information, mais en recompose les termes pour jouer de cette hybridité propre au feuilleton et ainsi enrichir la part fictionnel de son récit d'éléments historiques sans doute avérés mais cependant relatifs à une expérience personnelle qui demeure, toujours, sujette à caution. À la manière dont le tandem Simon-Burns jetait délibérément un doute quant à l'origine des images d'archive du générique de leur série, Roth se propose de jouer avec l'identité hybride du récit feuilletonnesque et son oscillation constante entre l'authenticité et la fiction pour affirmer l'originalité de la narration propre à son récit.

Ce jeu avec la forme du récit feuilletonnesque permet donc d'éclairer les affinités entre le roman de Roth et le format de la série, mais également de préciser l'intérêt de Simon et Burns pour le récit uchronique. Pour Véronique Bergen :

---

<sup>16</sup> Goudmand, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », *Cahiers de narratologie*, n°31, 2016 (l'auteure souligne), <https://journals.openedition.org/narratologie/7589> (dernière consultation le 01/02/2023).

<sup>17</sup> Thérénty, Marie-Eve, « Du roman-feuilleton au journal-fiction. Enjeux de la fictionnalisation du journal au XIX<sup>e</sup> siècle », *Modernités*, n°23, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2019, p 27 (l'auteure souligne).

Si la littérature ou le cinéma s'interrogent sur l'énigme de mondes habités dans l'infinité du cosmos, en eux-mêmes, par leur mode d'existence, ils constituent une machine générant des mondes parallèles propre à chaque créateur (...). Les mondes parallèles forgés par chaque artiste ont la texture de l'univers nocturne des songes, de cette autre réalité dont l'inconscient et ses concrétions, ses formations (rêves, actes manqués, créations, etc.) témoignent<sup>18</sup>.

Chez Roth, la machinerie de la création fictionnelle prend forme à l'intérieur d'un espace en particulier : celui de la cave familiale qui affirme d'emblée sa fonction symbolique et son lien avec le monde onirique. Vu à travers le regard du jeune Philip, ce lieu devient le domaine des spectres et la zone où se cristallisent les traumatismes de l'enfance :

Pour l'enfant de neuf ans que j'étais, imaginer un avenir où je ferais marcher la chaudière tout seul à la cave représentait une idée aussi perturbante que celle d'être obligé de mourir, explique le romancier (...). [J']avais surtout peur de la cave à cause de ceux qui étaient déjà morts : mes deux grands-pères, ma grand-mère maternelle et les parents d'Alvin, feu mon oncle et ma tante (...). Je n'avais que peu ou pas de souvenirs d'eux, sinon de ma grand-mère morte quand j'avais six ans ; pourtant chaque fois que je descendais tout seul à la cave, je prenais soin de les avertir un par un de ma venue, les priant de rester à distance et de ne pas me sauter à la gorge (2006, p. 204-205).

Espace-temps des fantômes, la cave apparaît à la fois comme le lieu du refoulement (les réminiscences qui font écho à l'absence des souvenirs) et de l'expression de la culpabilité du jeune Philip. C'est en effet ici que le héros dissimule les habits volés à Seldon qu'il revêtera lors de sa fugue nocturne. Si ses parents considèrent cet acte comme le résultat d'une crise de somnambulisme, Roth décrit cet événement comme un moment lucide : « [M]es mobiles m'étaient parfaitement connus, explique le narrateur (...). Je voulais être un garçon aussi minuscule que possible. Je voulais être un orphelin » (2006, p. 335).

Antichambre de la mémoire où les spectres du passé envahissent l'imaginaire de l'enfance, la cave se présente ainsi également comme le lieu où peut s'affirmer le désir inavoué du déracinement. Entre les fantasmes et le réel, la cave s'apparente à un espace de transformation : du simple travestissement à la mue du corps, entre épanouissement du désir et décrépitude de l'organisme. Cette

---

<sup>18</sup> Bergen, Véronique, « L'art. La petite fabrique des mondes parallèles », *La Septième Obsession*, n°44, janvier-février 2023, p. 27-28.

ambivalence s'inscrit directement dans le projet romanesque de l'uchronie qui, selon Véronique Bergen, « consiste à prendre les mots pour des choses, à doter l'imaginaire d'une réalité plus intense que ladite réalité », renvoyant de ce fait à « la quintessence de la lecture, une de ses vérités placées sous le signe de l'avalement par la fiction » (2023, p. 28). Dans cette perspective, le travestissement se présente comme une étape possible, voire un passage obligé, de l'uchronie, Bergen expliquant « qu'il n'est pas rare que le conteur se rêve ou se vive lui-même comme un personnage, que, faute de croire suffisamment à sa propre réalité, il endosse le costume d'une créature imaginaire », avant de remarquer que ce désir peut être interprété « comme l'aiguillon du désir en soi, du désir d'un corps qui se laisse fasciner, captiver par un imaginaire fécondant le réel » (2023, p. 28).

La cave, en tant que monde parallèle, met ainsi en abyme le travail réflexif propre au roman uchronique, ainsi que son ambition de révélation de l'envers des corps et de l'origine du désir. C'est en effet dans la cave que se révèle au héros les non-dits régissant le monde du-dessus et notamment celui des adultes. Ainsi de Mr Winshow, le voisin des Roth et père de Seldon, calfeutré dans son appartement et atteint d'un cancer de la gorge dont les quintes de toux résonnent « dans la cave comme si les crocs d'une scie passe-partout étaient en train de lui déchirer les entrailles » (2006, p. 205).

Cette métaphore peut également être reprise dans le cadre du travail d'adaptation. Monde du dedans, monde du dessous, la cave apparaît comme l'espace de la fiction littéraire que le film dissimulerait tout en invitant à (re)découvrir. Cette idée se retrouve justement dans le roman de Roth, l'écrivain conférant au lieu une dimension organique. La cave se constitue ainsi à la fois comme les « entrailles » de l'appartement des Roth et celles de la fiction, soit ce qui se dérobe au regard mais dont la présence est nécessaire au bon fonctionnement de l'organisme, tout comme dans une adaptation la fiction littéraire doit s'effacer mais demeure pourtant nécessaire et essentielle à l'existence de la production audiovisuelle. Ce jeu entre le vu et l'invu qui s'articule autour la représentation du corps se prolonge dans la suite du roman à travers la découverte des traces de la semence laissée par Alvin sur le mur de la cave : « Ignorant tout de la masturbation et à plus forte raison de l'éjaculation, je crus que c'était du pus, explique Roth. Je crus que c'était de la bile. Je ne sus que croire, sinon qu'il y avait là quelque chose de terrible. Cette sécrétion encore mystérieuse, j'y vis un liquide pourrissant dans le corps de l'homme, et qui lui giclait par la bouche quand le chagrin le dévorait trop » (2006, p. 216-217). Comme le cancer de Mr Winshow, le désir sexuel prend la forme d'une entité invisible qui croît à l'intérieur du corps pour rejaillir sous la forme d'un fluide (« pus », « bile », glaire, sperme) semblable à un ectoplasme qui s'imprime sur les surfaces obscures de l'enfance.

Si l'adaptation de Simon et Burns représente bien la cave et l'inquiétude qui gagne Philip au moment de s'y rendre, c'est un autre espace qui prend en charge la fonction symbolique de ce lieu souterrain : la salle de cinéma, et son corollaire, la cabine de projection, qui occupent une place centrale dans la mini-série. C'est ici que Herman voit se projeter ses craintes, que ce soit à travers les images représentant Lindbergh serrer la main de Hitler ou les vues aériennes sur les grandes capitales européennes en ruine. Dans le second épisode, Philip et Sandy accompagnent leur père à l'une de ces projections. Alors que sur l'écran scintillant défilent des images de bombes, de flammes et de fumée, la caméra fixe en cadrage frontal et par le biais d'un léger travelling avant les réactions de Philip qui dissimule progressivement son visage derrière le dossier du siège placé devant lui. Le mouvement d'appareil ainsi que l'angle de prise de vue expriment le caractère inéluctable du spectacle qui s'offre au regard du jeune garçon. Les images et les sons de la guerre remplacent ainsi les fantômes et le bruit de la toux du roman pour ouvrir le regard du personnage à la réalité du monde qui l'entoure. Au cours du même épisode, ce sera également dans la salle de cinéma qu'Alvin prendra conscience de la nécessité de se battre. Les images représentant la brutalité des Nazis et les visages émaciés de leurs victimes convainquent le personnage que son destin ne se trouve pas à Newark mais en Europe. Ces deux moments mettent en valeur la dualité à l'origine des représentations cinématographiques dont Jacques Aumont a bien rappelé l'ambivalence en évoquant « la double nature mentale de l'image, tantôt fantôme intouchable sur l'écran, tantôt transport d'une image très matérielle défilant dans la cabine. » Ils renvoient à une image « évanescence et intangible » dont l'unité ne chercherait pourtant pas à se substituer à une seconde, « matérielle, tangible, manipulable et même modifiable<sup>19</sup>. » La mini-série prend en effet soin d'insister autant sur les images apparaissant à l'écran que sur leur contrechamp : la lumière du projecteur et la bobine de pellicule que manipule Mr Tirchwell (Michael Kostroff), le propriétaire du cinéma, tout en conversant avec Herman sur l'évolution de la situation politique.

La représentation de la salle de cinéma reprend ainsi à son compte le principe de la mise en abyme qui animait la description de la cave dans le roman de Roth. À la manière des parois de la caverne platonicienne sur laquelle s'imprimait l'ombre des artefacts, l'écran de cinéma projette des images d'archive « placées sous le signe de l'avalément par la fiction » car prises dans le flux narratif de la mini-série. Simon et Burns réactivent ici le doute qui nourrissait l'apparition des images d'archive composant le générique de la mini-série. Le doute ne réside évidemment pas ici dans la réalité des faits établis par l'Histoire mais dans la façon

---

<sup>19</sup> Aumont, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », Paris, 2012, p. 79.

dont la fiction doit se positionner vis-à-vis de celles-ci. Comme la cave chez Roth, la salle de cinéma ne se contente pas d'inscrire un lieu à l'intérieur d'un autre lieu mais invite à problématiser la nature de l'adaptation en tant que cohabitation de deux récits : ici celui de l'Histoire et celui de la fiction, tous deux incarnés par deux régimes d'images qui, parce qu'irréductiblement différents, ne peuvent s'adapter l'un à l'autre, mais que le petit écran réunit pour prolonger une réflexion élargie sur les rapports entre l'événement historique et la fiction (et la façon dont celle-ci peut se ressaisir de celui-ci), réflexion née sous la plume de Roth et que prolonge, très directement, la narration audiovisuelle de la mini-série. Par ailleurs, la salle de cinéma reformule la question du corps à l'instar de la cave chez Roth. Nourrissant les fantasmes de mort de Philip, éveillant le désir d'émancipation d'Alvin, les images participent en effet à la révélation de la réalité des corps, celles des victimes de la guerre dont le destin se projette, par anticipation, sur celui des êtres de fiction, transposés de la page au petit écran.

Si nous avons pu considérer le roman de Roth comme relevant d'une stratégie du dépliement, la mini-série de Simon et Burns s'inscrit dans une démarche du dévoilement. En proposant aux personnages et au spectateur de pénétrer à l'intérieur de la cabine de projection, *The Plot Against America* dénude le processus fictionnel à l'œuvre, à la manière dont se décolleraient les bandelettes d'une momie. On sait ce qu'André Bazin avait su tirer de cette image, considérant l'origine de la peinture et de la sculpture comme dominée par « le complexe de la momie », soit cette idée que la préservation de la vie coïnciderait avec celle du corps et de son apparence. Selon le critique, la photographie, et à sa suite le cinéma, serait parvenue à délivrer les arts visuels de ce complexe originel, la première par sa capacité à « embaume[r] le temps » pour le « soustrai[re] (...) à sa propre corruption », le second par sa possibilité de redonner du mouvement au temps, poussant Bazin à déclarer que : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement<sup>20</sup>. » Décoller les bandelettes de la momie reviendrait ainsi à interroger la nature même du médium et, partant, de la démarche narrative qui en découle. Là où Roth faisait du souvenir (réel ou fabriqué) un moyen d'approcher autrement le grand récit historique en jouant avec les coutures d'une narration entretenant sciemment le flou quant à l'authenticité des faits rapportés, la mini-série interroge la valeur fantasmagorique des représentations de ce même récit historique et la position de la fiction audiovisuelle par rapport à elles (entre reprise et recomposition). Le travail de l'adaptation permet ainsi de reprendre la problématique posée entre les lignes du

---

<sup>20</sup> Bazin, André, « Ontologie de l'image photographique », in Diehl, Gaston (dir.), *Les Problèmes de la peinture*, Éditions Confluences, Lyon, 1945, repris in Joubert-Laurencin Hervé (édition établie par), *André Bazin. Écrits complets*, T.I, Éditions Macula, Paris, 2018, p. 108 et 110.

roman pour la relocaliser dans l'interstice des images, soit dans cet intervalle entre la cabine de projection et l'écran, dans ce lieu flou qui est celui du lecteur-spectateur.

## Conclusion – Hallucination et ruminantion

Si la salle de cinéma de la mini-série soutient le projet de révélation à l'origine de l'écriture du roman, elle participe également à éclairer les parties de la fiction littéraire demeurées dans l'obscurité de la cave et dévolues à la seule imagination du lecteur. On a dit en quoi la démarche de Simon et Burns pouvait favoriser, par la réactivation fréquente d'un doute quant à la nature des images représentées, l'exposition du raccord (liens et ruptures) en tant que mécanisme essentiel de la narration sérielle. Cela se vérifie à la fin du second épisode de *The Plot Against America*, qui relate le déroulement des élections présidentielles de 1940, de l'ouverture des bureaux de vote jusqu'à la désignation du vainqueur. De façon étonnante, ce moment est absent du roman, disparaissant à l'intérieur d'une ellipse de six mois qui marque le passage du premier au second chapitre.

La représentation des élections dans la mini-série serait une pure invention comme en attestent les moyens employés pour la mettre en scène. C'est d'abord la salle de cinéma qui encadre cette séquence, l'introduisant à travers la projection d'images de Frank Sinatra interprétant « A Ghost Of A Chance » sur scène, et la clôturant par la représentation de Lindbergh célébrant sa victoire. À nouveau, ces films d'actualité oscillent entre l'archive et la fausse reconstitution et inscrivent donc ce moment sous le signe d'une narration spécifiquement audiovisuelle que reprend l'ensemble de la mise en scène en optant pour l'usage d'un *montage-sequence* (consistant à condenser en une seule séquence plusieurs scènes dont l'unité est assurée par l'usage d'un titre musical). Sur la musique de Sinatra, s'enchaînent des plans représentant l'ensemble des personnages de la série que l'on voit se rendre dans les urnes pour voter, puis Alvin s'engage pour l'armée et la famille Roth se réunit autour du poste de radio pour écouter les résultats.



*The Plot Against America* (S01E02). Entre artifice et authenticité, la narration audiovisuelle au service de l'uchronie littéraire

Le choix du *montage-sequence* met en évidence le double-travail temporel effectué par l'adaptation sur l'œuvre littéraire. Car si cette séquence correspond à un passage absent du roman, la condensation qui caractérise le découpage semble faire écho au travail de l'ellipse employé par Roth dans son roman. Dans un article, Georges Sebbag remarquait que là où « [o]n rumine la matière d'un livre », on « hallucine un film, qui donne toute garantie en matière de réel. La durée mentale de l'écrit, la durée fictive de la scène n'égalent pas la durée métaphysique du film<sup>21</sup>. »

Une analyse comparative des fonctions de l'ellipse et du *montage-sequence* dans *Le Complot contre l'Amérique* et son adaptation tendrait à mettre en cause le caractère par trop catégorique des remarques de Sebbag. Au-delà de sa seule efficacité narrative, l'ellipse est en effet annoncée chez Roth par un moment hallucinatoire. C'est en effet la description d'un cauchemar de Philip qui conclue le premier chapitre du roman et précède donc le raccord qui nous transporte six mois après l'investiture de Lindsbergh en tant que 33<sup>e</sup> Président des États-Unis. Ce cauchemar prend la forme d'une authentique hallucination visuelle, décrivant Philip en train de découvrir avec effroi que son précieux album de timbres a été transformé :

Ce n'était plus Washington qu'on voyait sur les timbres. Identique en haut de chacun, écrite en caractères que je savais être romains et blancs, à simple ou double interligne, on lisait toujours la légende « Poste Américaine ». La couleur des timbres était inchangée, elle aussi. Celui à deux cents était rouge, celui à cinq cents bleu, celui à huit cents vert olive, et ainsi de suite ; tous les timbres avaient leur taille réglementaire, le cadre des portraits conservait son dessin original, sauf qu'à la place d'un portrait de Washington (...), c'était toujours le même qui revenait : celui de Hitler (2006, p. 69-70).

Une dimension éminemment visuelle se rattache à cette description. La minutie avec laquelle Roth revient sur les couleurs et la taille des timbres permet au lecteur de visualiser cette transformation et de partager l'hallucination du narrateur.

Parallèlement, le *montage-sequence* employé à la fin du second épisode de la mini-série semble bien relever d'une rumination. La répétition des lieux (la salle de cinéma, les bureaux de vote) s'accorde à l'utilisation du fondu-enchaîné pour conférer à ce passage l'atmosphère d'une réminiscence, sorte de brassage d'images

---

<sup>21</sup> Sebbag, Georges, « Les durées filmiques », in. Leutrat Jean-Louis (sous la direction de), *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, T.2, De l'Incidence Éditeur, Cherbourg, 2011, p. 162.

passant et revenant inlassablement. Cette sensation temporelle est encore accentuée par la bande-musicale. Les paroles du morceau « A Ghost Of A Chance » racontent la plainte d'un amoureux déçu, ressassant son désir de pouvoir un jour étreindre l'être aimé. « *I know I must be dreaming* » chante le *crooner*, suggérant un lien entre ce passage et le cauchemar qui concluait le premier chapitre du roman.

Alors que la transition littéraire invitait le lecteur à partager une vision, celle de la mini-série propose au téléspectateur une lecture des images déterminée par la dynamique de la suspension. Entre l'hallucination et la ruminant, le roman et son adaptation proposent communément une narration de la révélation placée sous le signe de la sensation. Cette sensation, ce serait celle de la reprise entendue comme une répétition imparfaite car soumise aux principes de la variation. Si le roman de Roth pouvait se lire comme une Histoire parallèle de l'Amérique, renvoyant à un passé qui n'a jamais eu lieu mais qui aurait pu être, la forme du conditionnel doit prendre valeur d'avertissement. Publié en 2004, la fiction de Roth semblait préfigurer les élections présidentielles de 2016 et l'arrivée de Donald Trump à la Maison-Blanche. Cette lecture *a posteriori* explicite peut-être enfin la réussite de l'adaptation de Simon et Burns. En 2020, la montée en puissance du populisme apparaît pour le téléspectateur nord-américain comme une menace qui s'est déjà concrétisée dans son quotidien. La mini-série mettait ainsi en avant le caractère prophétique du roman de Roth et renvoyait à l'un des principes essentiels de l'adaptation : ne pas considérer la fiction littéraire comme une œuvre passée sur laquelle s'appuyer pour mieux la dépasser, mais la relire pour faire de son récit un moyen de réfléchir à la valeur de notre présent, immédiat et à venir.

## Bibliographie

Aumont, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2012.

Bergen, Véronique, « L'art. La petite fabrique des mondes parallèles », *La Septième Obsession*, n°44, janvier-février 2023, pp. 26-29.

Carmigani, Paul, « Sud historique, Sud mythique, Sud diégétique », *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 1989, <https://hal.science/hal-01742227/document>

Ciment, Michel ; Goudet, Stéphane, « 'Que l'ombre du maître s'éloigne' Entretien avec Arnaud Desplechin », *Positif*, n°731, janvier 2022, pp. 27-32.

Ebert, Roger, « Portnoy's Complaint », 07/07/1972, <https://www.rogerebert.com/reviews/portnoys-complaint-1972>

Goudmand, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », *Cahiers de narratologie*, n°31, 2016, <https://journals.openedition.org/narratologie/7589>

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris : Éditions Corti, coll. « Rien de commun », 1980.

Hamel, Jean-François, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, n°144, 2005, pp. 429-441.

Joubert-Laurencin, Hervé (édition établie par), *André Bazin. Écrits complets*, T.I, Paris : Éditions Macula, 2018.

Lefebvre, Simon, « Jeux de pouvoirs dans *The Wire* », *Double Jeu*, n°10, 2013, pp. 35-44.

Lévy, Paule, *American Pastoral, la vie réinventée*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Série Anglais », 2012.

Maillet, Antoine, « *The Wire* : une série TV comme terrain d'étude », *Nuevo Mundos*, 2009, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/55673>

Roth, Philip, « Mon uchronie » [2004], repris in *Pourquoi écrire ?* (trad. Jaworski Michel et Philippe, Kamoun Josée et Bitour Lazare), Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2019, pp. 472-487.

---, *Le complot contre l'Amérique* (trad. Kamoun Josée) [2004], Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Sebbag, Georges, « Les durées filmiques », *Cinéma & Littérature. Le grand jeu*, Leutrat Jean-Louis (dir.), T.2, Cherbourg : De l'Incidence Éditeur, 2011, pp. 159-176.

Thérenty, Marie-Eve, « Du roman-feuilleton au journal-fiction. Enjeux de la fictionnalisation du journal au XIXe siècle », *Modernités*, n°23, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2019, pp. 25-37.

Sotinel, Thomas, « 'American Pastoral' : Philip Roth reste incompatible avec le cinéma », *Le Monde*, 27/12/2016, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/12/27/american-pastoral-philip-roth-reste-incompatible-avec-le-cinema50545083476.html>

## Biobibliographie de l'auteur

Jacques Demange est docteur en études cinématographiques et ancien ATER à l'Université Toulouse-Jean Jaurès. Essayiste, collaborateur à la revue *Positif*, et critique littéraire pour le site Cinechronicle, il se spécialise dans l'analyse du jeu et des représentations de l'acteur de cinéma, l'histoire et l'esthétique du cinéma moderne et les rapports entre cinéma et littérature.