

LESPADE Elise

M2 Création littéraire

Université Paris 8

Figures de la tragédie au 20^{ème} siècle :

(Ré)écriture du mythe dans *Absalon, Absalon !* (1936) de William
Faulkner et *La Tache* (2000) de Philip Roth

Année 2021/2022

Introduction

Qu'est devenue la tragédie ?

Dès 405 av. J.-C. — soit un an après la mort d'Euripide, dernier des trois tragiques grecs dont les œuvres nous soient parvenues —, Aristophane faisait dire assez cavalièrement¹ à un Dionysos accablé par le déclin de la tragédie, à laquelle aucun poète contemporain n'était, selon lui, en mesure de rendre sa vigueur : « J'ai besoin d'un bon poète. Il n'y en a plus : ceux qui vivent sont mauvais » ; et quelques répliques plus tard (il parle alors à Héraclès) : « As-tu quelquefois eu une envie soudaine de purée ? [...] Eh bien, tel est le désir qui me consume pour Euripide » — sur quoi, qu'à cela ne tienne, voilà Dionysos descendant aux Enfers avec son serviteur afin d'en ramener le précédent. 2427 ans plus tard, et quoique l'acte de décès de la tragédie grecque telle que l'avait théorisée Aristote dans sa *Poétique* ait été dressé depuis belle lurette, non seulement les tragiques grecs continuent régulièrement d'être exhumés des Enfers et réinterprétés par les metteurs en scène contemporains sur les scènes de théâtre du monde entier, mais, comme le souligne dès le préambule Jacqueline de Romilly dans un ouvrage de référence sur la question : « On continue, périodiquement, à emprunter aux Grecs leurs sujets et leurs personnages : on écrit encore des *Électre* et des *Antigone* »², preuve qu'en dépit de l'apparence de désuétude, ou d'obsolescence que dressent entre elles et nous, lecteurs ou spectateurs du 21^{ème} siècle, deux millénaires d'histoire judéo-chrétienne et les bouleversements presque incommensurables apportés au sujet humain par l'évolution des mœurs, des régimes, des frontières, des gouvernements, des lois, des psychologies, des enjeux géopolitiques, des dieux, de la philosophie, des sciences, des croyances, des utopies, des imaginaires, et de la façon d'écrire, de lire et de jouer au théâtre, les passions, les désespoirs, les fureurs et les dilemmes des héros et héroïnes de la tragédie grecque ne sont pas (encore) devenus fondamentalement étrangers aux modernes que nous sommes — ont su, même, garder pour nous une sorte de surprenante actualité. Il serait cependant vain de penser que ces quelque deux millénaires n'aient pas radicalement modifié l'appréciation que nous pouvons avoir aujourd'hui d'un drame

¹ Dans sa comédie *Les Grenouilles*, neuvième des onze que nous connaissons de l'auteur. Notons par ailleurs qu'au bout du compte, Dionysos ne repartira pas des Enfers avec Euripide mais bien avec son prédécesseur, Eschyle, dont les vers, une fois pesés avec une balance, se révéleront « plus lourds ».

² DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, coll. « Quadrige », Éd. PUF, 2014 (9^{ème} édition), p. 5

d'Euripide ou encore de Sophocle, ne serait-ce que parce qu'entre-temps, passés à la moulinette de l'alexandrin et de la tragédie classique (Racine, Corneille) ou encore du théâtre élisabéthain (Shakespeare), puis, plus tard, de l'admiration de Schiller, de Hölderlin, et de la réflexion hégélienne ou nietzschéenne, puis encore plus tard, de l'opéra (Strauss, ou même Wagner, qui lui fait une place de choix dans ses écrits théoriques³, et s'en inspire ouvertement pour la conception de sa *Gesamtkunstwerk*), de la psychanalyse (Freud, ensevelissant définitivement Œdipe sous le fameux complexe), des avant-gardes du 20^{ème} siècle (Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Sartre, Camus), et encore plus tard, du cinéma (Pasolini avec *Médée* ou *Œdipe roi*, ou même, dans une certaine mesure, Douglas Sirk, dont les mélodrames flamboyants, sous leur vernis de Technicolor et d'esthétique publicitaire, empruntent leur cruauté et leur sens du *fatum* aux mêmes modèles que le précédent), et des recherches toujours plus poussées sur le corpus, tendant à mettre en évidence l'ampleur de nos lacunes sur la question⁴, la nudité originelle du mythe (dont le matériau forme, comme dans l'épopée, presque l'intégralité des sujets que l'on trouve dans la tragédie), s'est entre-temps perdue dans l'incessant balbutiement de l'Histoire, affublée des oripeaux successifs que lui ont imposé les modes, ensevelie pour toujours sous les strates superposées de réécritures et d'interprétations innombrables. Cette impressionnante postérité, toutefois, (ou disons cette singulière plasticité, ou malléabilité), démontre bien une chose : c'est l'intemporalité des *topoi* tragiques et leur capacité à se couler dans les moules fluctuants de la modernité pour continuer d'y vivre et d'y respirer à leur aise. A l'heure où Ivo van Hove vient de faire entrer les *Électre* et *Oreste* d'Euripide à la Comédie-Française, la catabase de Dionysos ne semble donc pas encore prête de prendre fin ; et si l'on en croit Jacqueline de Romilly : « Ce n'est point là simple fidélité à un passé brillant. Il est, en effet, évident que le rayonnement de la tragédie grecque tient à l'ampleur de la signification, à la richesse de pensée que les auteurs avaient su y attacher : la tragédie grecque présentait, dans le langage directement accessible de l'émotion, une réflexion sur l'homme. Sans doute est-ce pourquoi, dans les époques de crise et de renouvellement, comme la nôtre, on éprouve le besoin de revenir à cette forme initiale du genre. »⁵

Car le fait est : on y revient. On y est déjà abondamment revenus. Et notamment au sein du roman, genre sur lequel nous allons justement nous pencher ici. Un succès de librairie de

³ Par exemple : *L'Art et la Révolution*, trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl, in *Œuvres en prose*, t. III (1910), rééd. Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1976

⁴ On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de William MARX : *Le tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique*, Éd. de Minuit, 2019

⁵ DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, coll. « Quadrige », Éd. PUF, 2014 (9^{ème} édition), p. 5

ces vingt dernières années — *Kafka sur le rivage*, pour ne pas le nommer, du prolifique écrivain japonais Haruki Murakami — ne se voulait-il pas une manière de réécriture d'*Œdipe roi*, mettant en scène les pérégrinations d'un adolescent, Kafka Tamura, fuyant le foyer familial après que son père lui eut prédit qu'il allait le tuer puis coucher avec sa mère ? Preuve s'il en était, que le mythe ne connaît pas les frontières et les traverse allègrement. Bien entendu, ce mémoire ne se veut nullement un catalogue exhaustif de tous les livres ayant, même furtivement, payé leur dette aux tragiques grecs, ou des différentes façons qu'auraient eu ces derniers d'infuser la littérature du 20^{ème} siècle, car il y a fort à parier que les premiers seraient légion et que les deuxièmes seraient à peu près aussi innombrables, et pourraient faire l'objet d'un travail très conséquent, ne serait-ce qu'en considérant uniquement les réécritures théâtrales à proprement parler — type *Les Mouches*, *Électre*, ou *Antigone*, auxquelles nous ne nous intéresseront pas ici car participant d'une entreprise de réécriture trop flagrante, reprenant le matériau de façon trop délibérément littérale pour ne pas participer de l'exercice de style. Ce qui nous intéresse ici, et qui fera l'objet de notre problématique, c'est, en réalité, d'étudier la façon dont, dans un monde postérieur à « la mort de Dieu », où le principal ressort de la tragédie — le poids des dieux (auxquels on ne croit plus, ou plus tellement : pour preuve, le catholique Charles Bon disant, dans le 4^{ème} chapitre d'*Absalon, Absalon !* : « Alors, maintenant que Dieu est un vieillard, peu Lui importe non plus la manière dont nous obéissons à ce que vous appelez la concupiscence »)⁶ et leurs rôles dans le règlement des destins individuels (encore que ce rôle, d'Eschyle à Euripide, ait évolué lui-même, et plutôt dans le sens d'une atténuation) — a depuis longtemps été évacué, certaines œuvres romanesques emblématiques du 20^{ème} siècle, dans la droite filiation des tragiques grecs, ont néanmoins su s'emparer des thèmes ou des procédés d'écriture de la tragédie pour les incorporer à la matière vivante du roman contemporain, les appliquer à une réflexion épistémologique sur l'Histoire ou même sur le roman, et ce, afin de recréer par les moyens du récit en prose une *écriture du tragique* spécifiquement romanesque (et non plus théâtrale), capable d'élever ses personnages anonymes et l'histoire de son temps jusqu'à la hauteur ou la dignité du mythe.

*

⁶ FAULKNER, William, *Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, p. 143

Les deux romans sur lesquels vont porter plus spécifiquement notre réflexion sur les avatars de la tragédie au 20^{ème} siècle ont été choisis, d'abord, pour leur caractère emblématique (ils sont tous deux considérés comme des « classiques »), et ensuite, parce qu'ils nous semblent présenter, chacun à leur manière, une parenté évidente, et d'une certaine façon revendiquée (encore que pas à la manière dont le seraient *Les Mouches* de Sartre ou l'*Antigone* d'Anouilh), avec les œuvres des tragiques, dont ils nous semblent récupérer l'héritage de façon détournée, mais avec un grand souci de cohérence esthétique, de telle sorte que le jeu des références aux textes d'origine ne soit, précisément, plus qu'à peine perceptible comme jeu.

Les dynasties maudites, les familles s'entre-déchirant jusqu'à la folie, les désirs incestueux couvant au sein des fratries et se résolvant en meurtre ou bien en suicide, sont dans l'œuvre de William Faulkner des thèmes récurrents, familiers à quiconque ayant un peu arpenté les sentiers fictifs du Yoknapatawpha. *Absalon, Absalon !*, publié en 1936, « autre grand roman de la Guerre de Sécession », avec *Autant en emporte le vent*, dont il n'égalait jamais la popularité, et dont il serait comme le verso, le double vénéux et désenchanté) nous intéresse pourtant tout particulièrement, en ceci que c'est celui de ses romans où, en dépit d'une réflexion sur les conditions de production de la fiction qui rattacherait formellement, selon François Pitavy, l'œuvre au modernisme, voire au post-modernisme⁷, l'héritage tragique et les références assumées au corpus grec nous semblent les plus délibérés, et où s'élabore véritablement une écriture du mythe en tant que telle.

Le roman de Philip Roth, *La Tache*, postérieur à celui de Faulkner d'environ soixante ans — mais descendant en droite ligne de son héritage — ne partage, à première vue, que peu de thèmes communs avec ce dernier. Situait l'action dans une petite ville universitaire de la côte est des États-Unis au moment du sulfureux « Monicagate » (1998-1999), il se « voudrait pourtant une tragédie au sens le plus purement aristotélicien du terme »⁸ (et réussit à l'être, d'une certaine façon), usant dans sa construction narrative d'une mécanique de type spécifiquement tragique, et crée avec le personnage de Coleman Silk une figure d'Œdipe américain particulièrement convaincante.

Nous verrons donc ainsi comment les deux romans étudiés ici usent du cadre et des références de la tragédie pour s'emparer des problématiques spécifiques à leur époque — la

⁷ PITAVY François, *Préface à Absalon, Absalon*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, p. 18

⁸ MEHLMAN Jeffrey, « Anti-France : Un fantasme du roman américain contemporain », in *Diogène*, 2003/3 (n° 203), p. 146-160

première moitié du 20^{ème} siècle pour Faulkner ; la deuxième pour Roth — et livrer une réflexion sur l'écriture du roman et la question de l'autorité narrative.

I. Thèmes de la tragédie

Tout d'abord : *qu'est-ce qu'une tragédie* ? Quels sont les traits qui la caractérisent ? Comment peut-on définir le genre et comment le définissait-on à l'époque de Sophocle ? On ne réfléchit naturellement plus, aujourd'hui, à la *Poétique* (ancêtre des manuels d'écriture de scénarios d'aujourd'hui, encore que le ton prescriptif de l'ouvrage, comme le montre Pierre Destrée⁹, visait sans doute moins à former de futurs poètes qu'à extraire de l'étude des tragédies de l'époque l'ensemble des règles de composition mises en œuvre dans les meilleures d'entre elles par les auteurs de talent) de la même façon qu'on pouvait y réfléchir à l'époque de la Renaissance, de Racine, ou même jusqu'au 18^{ème} siècle, mais puisqu'avant Horace, avant Boileau, c'est bien chez Aristote — né environ 22 ans après la mort d'Euripide — que l'on trouve une première tentative de définition, revenons-y néanmoins. Au chapitre 6, il donne ainsi de la tragédie la définition suivante :

« La tragédie est la représentation d'une action grave et sérieuse qui forme un tout complet et possède une certaine amplitude ; elle est écrite dans un langage attractif dont chacune des formes est utilisée séparément dans les différentes parties de l'œuvre ; elle est exécutée par des acteurs et pas au moyen d'un récit ; en suscitant pitié et peur, elle offre un exutoire pour l'expression de telles émotions. »¹⁰

Action grave et sérieuse, donc. Si le terme est toutefois suffisamment vague pour qu'on puisse douter de ce qu'Aristote a réellement pu vouloir dire par-là (l'adjectif *spoudaios* pouvant signifier selon les contextes, « vertueux », « sérieux », ou « important »), nul doute qu'à première vue, les deux romans dont nous allons parler ne correspondent amplement à cette première partie de la définition, pour vague et imprécise qu'elle soit : vaste réflexion sur la défaite du Sud et la guerre de Sécession, le roman de Faulkner raconte sur quelque cent ans l'histoire malheureuse de Thomas Sutpen et de sa descendance, de sa tentative avortée de fonder une dynastie qui porte son nom, au début du 19^{ème} siècle, jusqu'à l'extinction totale de ce dernier, au début du 20^{ème}, lequel Thomas Sutpen verra entre-temps ses espoirs s'envoler un à

⁹ ARISTOTE, *Poétique*, Traduction et édition de Pierre Destrée, Ed. Garnier Flammarion, 2021, p. 13

¹⁰ *Ibid.*, p. 104

un, ses enfants s'entre-tuer les uns les autres, son domaine et ses plantations aller à la ruine, finissant lui-même assassiné avec une faux dans son propre jardin par son homme à tout faire, après avoir fait à la fille de ce dernier un enfant qui n'était pas (ultime échec pour cet homme sans passé, mais possédé jusqu'à la folie par l'ambition de transmettre son patronyme) un garçon mais une fille, et que le père exterminera de même, dans un raptus meurtrier, avant de mourir à son tour sous les balles du shérif de Spain. A la toute fin, le domaine, déjà à demi-croulant, se consumera dans les flammes de l'incendie allumée par la fille illégitime de Sutpen, Clytemnestre, tuant ainsi délibérément le fils survivant de Sutpen, Henry, meurtrier de son propre frère et fossoyeur du bonheur de sa sœur Judith (entre-temps décédée de la fièvre jaune), et le dernier des Sutpen, Jim Bond, un idiot métissé d'esclave, hurlant dans les décombres, dernier de sa race, avant de périr à son tour.

Suivant le même schéma classique de « grandeur et décadence », le roman de Philip Roth (qui possède comme exergue un extrait d'*Œdipe roi*, ce qui n'a rien d'un hasard) relate quant à lui l'histoire à peine moins désastreuse de Coleman Silk, professeur de lettres classiques estimé et (plus ou moins) heureux en ménage, doyen d'une petite université provinciale nommée Athena College, qui, du jour au lendemain, suite à des accusations de racisme injustement portée contre lui par deux étudiants, verra une cabale s'élever contre lui et ses soutiens et amis l'abandonner jusqu'au dernier, ce qui le poussera en fin de compte à la démission, causera la mort de sa femme, l'éclatement de sa famille, et le verra ultimement mis au ban de la communauté. Il entamera alors une liaison avec une femme de ménage illettrée d'environ trente-cinq sa cadette, dont l'ex-mari, un vétéran de la guerre du Vietnam souffrant d'un syndrome de stress post-traumatique et par ailleurs fou de jalousie, finira par les assassiner tous deux en provoquant un accident de la route que le narrateur (Nathan Zuckerman) sera seul à démasquer — et qui restera, en fin de compte, impuni.

Foin des *feel good books* et des *happy end* donc. Sans conteste, nous sommes là dans du grave et dans du sérieux. Du très grave et du très sérieux même : homicides, incestes, déchéance, trahisons, transgressions à tous les niveaux, dynasties effondrées, professeurs mis au ban, arrière-plan historique cataclysmique, invoquant les vieux démons de l'Amérique et fouillant les heures sombres de l'Histoire pour accentuer une atmosphère de déliquescence générale capable de rivaliser avec Thèbes ravagée par la peste — l'ampleur, la variation des points de vue, l'ambition des thèmes abordés, au premier rang desquels la guerre (de Sécession chez Faulkner, du Vietnam chez Roth : c'est-à-dire, en un sens, si l'on considère le point de vue respectifs des auteurs, deux *défaites*) rattachent pourtant de prime abord, plus qu'à la tragédie grecque, les deux œuvres à la tradition de ce qu'on a pu nommer avec un brin d'ironie

le « grand roman américain » et dont la définition n'a, au demeurant, jamais totalement fait consensus. Nous allons voir, cependant, comment les thématiques abordées, la structure narrative, le jeu des références littéraires, inscrivent en filigrane les deux œuvres dans une tradition finalement très européenne, revendiquant une forme de filiation avec le modèle grec, qui y est présent sous forme de réminiscences. Si l'on commence par l'aspect thématique, trois d'entre elles nous semblent particulièrement éloquentes.

1. La paternité, l'héritage, la descendance

Un des premiers thèmes qui inscrivent les deux œuvres dans une filiation résolument tragique est sans doute celui de la lignée — c'est-à-dire de l'héritage, vécu tout à la fois comme fardeau et comme destin, comme *fatum*, mais aussi du sang (celui qu'on partage, qu'on ne partage pas, ou qu'on ne partage qu'à demi avec le père, le frère, la sœur, autrement dit l'Autre dans la mesure où il est aussi le Même ; celui qui est pur, impur, ou métissé) vécu sur un mode d'autant plus conflictuel que les luttes de pouvoir qu'il instaure amènent bien souvent à le verser. La tragédie grecque, on le sait, regorge de dynasties maudites, dont les plus connues, les Atrides et les Labdacides (Œdipe appartient à cette dernière, de même qu'Étéocle et Polynice, ses fils, et Ismène et Antigone, ses filles, tous quatre issus de l'inceste avec Jocaste, sa mère), ont fait la fortune des poètes. Maudites, elles le sont en général par la faute d'un ancêtre ayant commis une faute (le viol de Chrysis par Laïos pour les Labdacides ; le meurtre de Myrtilos par Pélops, pour les Atrides), se répercutant ensuite sur toute la descendance, par simple effet mécanique — la faute entraînant naturellement à sa suite le malheur et la malédiction, entraînant à son tour la faute, etc. etc. C'est donc en quelque sorte à la création d'une nouvelle dynastie maudite, autour de laquelle le roman, comme autrefois la tragédie, bâti l'écrin d'une nouvelle mythologie contemporaine qu'entendent œuvrer les deux auteurs dont nous allons étudier ici les œuvres. Contrairement au modèle grec, où les protagonistes sont par tradition d'extraction noble, royale, ou semi-divine, en déplaçant la scène de la Grèce des temps mythiques au pays de l'Oncle Sam, Faulkner et Roth dotent leurs deux héros tragiques, devenus dans l'intervalle deux *self made man* opiniâtres (de fait, un mythe remplace l'autre) Thomas Sutpen et Coleman Silk, d'une origine roturière vécue comme honteuse, voire infâmante, et dont ils ont commis l'erreur de vouloir s'extraire par les mauvais moyens, ce qui causera en fin de compte leur perte à tous deux. Provenant de familles modestes (voire franchement misérable,

pour Sutpen), les deux hommes sont néanmoins dénués, dans les débuts, de toute espèce de conscience sociale (voire de conscience d'eux-mêmes), et ne vivent pas l'identité qui est la leur comme une aliénation, ni même un asservissement, jusqu'à ce qu'une brusque prise de conscience ne leur révèle par hasard ce qu'ils sont réellement, et qu'ils avaient jusqu'à maintenant eu tout loisir d'ignorer. Cette prise de conscience, qui sera, dans les deux cas, l'occasion d'une scène fondatrice et aux conséquences fatidique (en ce qu'elle sera à l'origine de toute la mécanique tragique ultérieure), advient, dans les deux cas, durant l'adolescence ou le début de l'âge adulte, et contiendra en germe tout le projet de rupture à venir : il s'agit, pour Sutpen, du moment où, à 14 ans, un serviteur noir du planteur sur les terres duquel son propre père est employé, lui ferme la porte au nez sans même écouter la commission qu'il a à lui faire et lui enjoindra de ne plus se présenter, à l'avenir, à la porte d'entrée mais de faire le tour par-derrière et de prendre l'entrée des domestiques ; pour Silk, de celui où, étudiant depuis quelques semaines à l'université Howard, accueillant alors exclusivement les étudiants noirs, il se voit refuser l'achat d'un hot-dog au motif qu'il est noir et se voit traiter de « nègre », chose qui ne lui était jamais arrivée jusqu'alors.

Dans les deux cas, l'épisode joue, pour les deux protagonistes, le rôle de véritable acte de naissance : la naissance à une identité collective, à la dimension du *nous*, qui leur était jusqu'alors demeurée inconnue :

« A Howard, il découvrit qu'il n'était pas nègre aux seuls yeux de Washington DC — comme si le choc ne suffisait pas, il découvrit qu'il était aussi un Noir. Et un Noir de Howard, qui plus est. Du jour au lendemain, le moi à l'état pur était entré dans un nous, un nous compact et abusif, or il ne voulait rien avoir à faire avec ce nous-là, ni aucun autre nous susceptible de l'opprimer dans l'avenir. [...] Il était Coleman, le plus grand des grands pionniers du moi. »¹¹

On peut mettre ce passage en regard de celui-ci, dans le septième chapitre d'*Absalon, Absalon !* :

« Ce fut ainsi, dit-il, comme une explosion — un éclair aveuglant qui disparut sans rien laisser, ni cendres ni scories : rien qu'une plaine unie et sans limites d'où surgissait comme un monument la sévère silhouette de son innocence intacte, cette innocence lui donnant une leçon avec autant de calme qu'avaient jamais eu les autres en parlant, se servant pour ce faire de sa propre analogie du fusil, et quand elle disait *eux* au lieu de *il* ou de *lui*, cela signifiait plus que tous les chétifs et mortels humains qui pouvaient rester tout l'après-midi étendus sans chaussures dans un hamac : « Si tu décidais de te battre contre ceux qui ont

¹¹ ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction française de Josée Kamoun, p. 151

de beaux fusils, la première chose que tu ferais ce serait de te procurer la chose la plus semblable à un beau fusil, que tu l'empruntes, le voles ou le fabriques, n'est-ce pas ?" et il répondit Oui. "Mais il n'est pas question de fusils. Donc, pour les combattre, il te faut avoir ce qu'ils ont qui leur fait faire ce que cet homme a fait. Il te faut avoir de la terre, des nègres et une belle maison pour les combattre avec. Tu comprends ?" et de nouveau il dit Oui. Il partit cette nuit même. Il s'éveilla avant le jour et partit exactement comme il s'était couché : en se levant de la paillasse et en sortant de la maison sur la pointe des pieds. Et il ne revit jamais personne de sa famille. »¹²

De ces deux scènes fondatrices, qui contiennent en germe tout le projet des deux futurs renégats, découleront tout leur malheur, et ceux de leur descendance. Car ces deux hommes qui, paradoxalement, se sont voulus incréés, ou créateurs d'eux-mêmes, feront peser sur leurs propres enfants le poids de conventions qu'ils n'ont jamais voulu pour eux. Leur projet, fondamentalement a-politique, profondément égoïste, est avant tout conservateur, et n'est considéré que comme une extension d'eux-mêmes, de leur *hubris*, et de leur appétit de puissance, de respectabilité, et de considération sociale. Une fois re-né en Blanc, Coleman tremblera ainsi de voir la couleur de peau de ses enfants trahir sa propre origine, et dévoiler le mensonge sur lequel il a édifié toute sa vie, et que la famille (blanche, juive) qu'il s'est choisie après avoir renié la première (noire, catholique) ignore.

Quant à Sutpen, après avoir quitté sa famille, à 14 ans, et s'être embarqué pour les Indes-Occidentales, il n'aura de cesse de se consacrer fanatiquement à son projet — égaliser le planteur dont le serviteur lui a fermé la porte au nez — et finira par prendre une femme, qu'après avoir mise enceinte de son fils, il répudiera pour la raison qu'il a appris entre-temps qu'elle possédait du sang noir, ce qui aurait ruiné le fondement de son projet dynastique. L'amour qu'il porte à ce projet, sa sacralisation excessive non des liens du sang (il répudie sa première femme sans aucun état d'âme, et ne reconnaîtra jamais le fils qu'il a eu d'elle, Charles Bon), mais de la valeur sociale qui est attachée à ce dernier, se retourneront en fin de compte contre lui, puisque ce sera ultimement par sa faute, et pour avoir refusé cette reconnaissance à son premier fils, qu'en un enchaînement de causes et de conséquences inéluctables, celui-ci cherchera à se venger en épousant sa propre sœur, ce pourquoi le deuxième fils, Henry, qui finit pourtant par apprendre que Charles Bon est son frère, finira tout de même par le tuer, afin d'empêcher le mariage incestueux.

¹² FAULKNER William, *Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, Traduction française de R.-N. Raimbault avec la collaboration de Ch.-P. Vorce, revue par François Pitavy, p.275

2. Le Destin : la conscience de soi comme un ennemi

C'est de même dans la plus pure cohérence avec la philosophie et l'éthos général de la tragédie que les narrateurs des deux œuvres multiplient à longueur de paragraphes les allusions au « destin » ou à la « fatalité » qui pèsent sur les protagonistes ou sur leur famille. Il serait fastidieux de faire ici une recension de toutes les occurrences des deux mots qu'on trouve dans les deux œuvres, mais de fait, celles-ci sont suffisamment nombreuses pour indiquer une volonté explicite d'inscrire les personnages dans une temporalité mythique, transcendant le cadre du contemporain (le Mississippi du 19^{ème} siècle et le Massachussets de la fin du 20^{ème}), seule à même de donner à leur trajectoire la résonance universelle de celle des héros de tragédie. Au hasard, dans le premier chapitre d'*Absalon, Absalon !* :

« A l'église, m'entendez-vous, comme s'il y avait eu une fatalité et une malédiction sur le Sud et sur notre famille et que Dieu Lui-même eût veillé à ce qu'elle se réalisât et s'accomplît jusqu'à la dernière goutte, jusqu'à la lie. Oui, une fatalité et une malédiction sur le Sud et sur notre famille, parce que l'un de nos ancêtres aurait choisi d'établir sa descendance dans un pays élu par la fatalité et déjà maudit, à moins que ce fût plutôt notre famille, les aïeux de notre père, qui eussent encouru cette malédiction bien des années auparavant et que le Ciel les eût forcés à s'établir dans un pays et à une époque déjà maudits ? »¹³

Ou encore, dans le chapitre 4 :

« Alors ce fut tout. C'aurait dû être tout ; cet après-midi quatre ans plus tard aurait dû arriver le lendemain ; les quatre ans, l'intervalle : chute d'intérêt, simple atténuation et prolongation d'un dénouement déjà prêt à se produire, à cause de la guerre, d'une stupide et sanglante aberration dans la haute (et impossible) destinée des États-Unis, peut-être provoquée par cette fatalité familiale qui possédait, comme tout autre événement, cette étrange absence de proportion entre la cause et l'effet qui caractérise toujours le destin quand il en est réduit à se servir d'êtres humains comme instruments, comme matériaux. »¹⁴

Et plus loin, dans le chapitre 7 :

« [...] barbe, corps, intelligence à l'apogée qu'atteignent toutes les parties dont se compose un homme, celui où il peut dire *J'ai fait tout ce que j'avais décidé de faire et je pourrais m'arrêter si je*

¹³ *Ibid.*, p. 43

¹⁴ *Ibid.*, p. 146

voulais, et personne, même moi, ne pourrait m'accuser de paresse — et c'est peut-être cet instant que le Destin choisit toujours pour vous abattre, mais cet apogée paraît si solide et si stable que pendant quelque temps on ne soupçonne pas le commencement de la chute — [...] »¹⁵

Dans *La Tache*, les occurrences sont tout aussi nombreuses et parlantes, accentuées par le fait que le protagoniste du roman soit lui-même un helléniste, fin connaisseur du corpus grec, s'y référant naturellement dès qu'il commence à songer aux circonstances de sa propre vie et à vouloir en tirer des enseignements :

« Il remuait les mêmes pensées vaines, vaines pour un homme comme lui sans génie, sinon pour Sophocle : à savoir que le destin tient à peu de choses... à moins qu'il ne paraisse secondaire quand on ne peut y échapper. »¹⁶

Mais aussi :

« Mais il fallait surmonter cette épreuve s'il voulait être l'homme qu'il avait choisi d'être, séparé sans retour de ce qu'il avait reçu en partage à sa naissance, libre, comme tout humain voudrait l'être, de se battre pour sa liberté. Pour arracher à la vie cette destinée de rechange, dont il dicterait les clauses, il lui fallait faire ce qu'il avait à faire.¹⁷

Et plus loin :

« Ce jour-là comme à présent, il faisait l'expérience de son pouvoir en boxeur. Parce que cela aussi faisait partie de l'épreuve, de donner au rejet toute sa vraie signification humaine impardonnable, d'affronter avec tout le réalisme et la clarté possibles l'instant où le destin vient à croiser quelque chose d'énorme. Cet instant est venu, pour lui. »¹⁸

On peut se demander, néanmoins, ce qui, au 20^{ème} siècle, en un temps où les hommes ont, comme le fait dire Philip Roth à son narrateur, « accepté l'encouragement de la démocratie à se délester de leurs origines si la quête de leur bonheur en dépend »¹⁹, peut encore jouer le rôle de destin, puisque ce ne sont évidemment plus les décrets ou les caprices arbitraires des dieux, ni même le poids de leurs malédictions qui puissent le mettre en branle. Cette force devenue

¹⁵ *Ibid.*, p. 276

¹⁶ ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction française de Josée Kamoun, p. 175

¹⁷ *Ibid.*, p. 191

¹⁸ *Ibid.*, p. 192

¹⁹ *Ibid.*, p. 445-446

comme autonome, dont la logique impitoyable se déroule, une génération après l'autre, en semant la dévastation sur son passage, quelle est-elle alors ? Est-elle-même quelque chose de précis, ou rien de plus (ou de moins) que « cette conscience de soi, mais comme d'un ennemi »²⁰, dont parle Hegel, et qui tendrait à montrer que le destin, loin d'être une réalité extérieure, ou une instance étrangère à l'homme, est avant tout cette part rebelle, irrationnelle, avec laquelle sa conscience est aux prises tout au long de la vie, déplaçant le conflit, ou le terrain de la lutte de telle sorte qu'il n'ait plus lieu entre les dieux et les hommes mais bien au sein même, dans le cœur de ces derniers ? Pour une part, oui ; la tragédie, ici, oppose avant tout l'homme à lui-même. Cependant, outre le lieu d'une réflexion sur la condition humaine ou le poids du déterminisme dans toute trajectoire de vie, ces allusions au destin sont aussi, et peut-être même *avant tout*, nous semble-t-il, un lieu de métatextualité, une manière de *jouer avec une convention du tragique*, et d'inscrire délibérément l'entreprise esthétique dans des canons bien précis — ceux de la tragédie. C'est la même fonction qu'ont, dans le roman de Roth, la division du texte en cinq parties, en cinq « actes », évoquant, quant à eux, moins directement le corpus grec que sa réécriture par l'époque classique, ayant institué la division en cinq actes comme une règle absolue (et que ne connaissait absolument pas le théâtre grec), et les allusions répétées, et comme innocentes, aux modèles que le texte ne cesse de retravailler :

« Et il n'avait pas attendu l'affaire des zombies pour savoir ce qui peut aigrir et gauchir un homme qui se croit victime d'une injustice. Il le savait par la colère d'Achille, la fureur de Philoctète, les fulminations de Médée, la folie d'Ajax, le désespoir d'Électre et la souffrance de Prométhée : il s'ensuit des horreurs sans nombre quand le paroxysme de l'indignation conduit à exercer des représailles au nom de la justice, et qu'on entre dans le cycle de la vengeance. »²¹

3. Le cycle de la violence

Cycle de la vengeance — ou plus sommairement, de la violence — qui, justement, est un autre des thèmes qui nous paraissent inscrire les deux œuvres dans le registre tragique en tant que tel. On connaît l'histoire de l'Atride Agamemnon, sacrifiant sa fille Iphigénie pour le gain d'une victoire militaire contre Troie, laquelle Iphigénie sera à son tour vengée par sa mère, Clytemnestre, qui fera assassiner son propre mari avec l'aide de son amant Égisthe,

²⁰ HEGEL, G. W. F., *L'esprit du christianisme et son destin*, Ed. Librairie philosophique J. Vrin, 1988, 5^{ème} Traduction française de Jacques Martin, p. 53

²¹ ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction française de Josée Kamoun, p. 93

Agamemnon devant lui-même, à terme, être vengé par son fils Oreste, qui tuera sa propre mère ainsi que l'amant en question, avant d'être poursuivi par les Érinyes, (déesses de la vengeance poursuivant les meurtriers, et particulièrement les matricides), puis d'être jugé, après l'intervention d'Apollon, par le tribunal de l'Aéropage, institué par Athéna afin de régler la dispute entre les nouveaux dieux et les anciens, ce qui mettra fin au cycle et permettra de rétablir la paix dans la cité. On l'a vu, aussi bien dans *Absalon, Absalon !* que dans *la Tache*, et bien que la logique criminelle n'y soit certes pas poussée aussi loin, l'individu semble pris dans une réaction en chaîne qui semble courir depuis le commencement des temps, le dépasse infiniment, et au sein de laquelle il ne peut guère espérer trouver d'autre place que celle de jouet impuissant. Toute la différence entre le personnage de Sutpen et celui de Charles Bon tient, dans *Absalon, Absalon !*, au degré de conscience qu'ont les deux personnages de ces déterminismes. Si Sutpen, comme on le verra, est essentiellement un aveugle, obéissant sans scrupules ni réflexions à ses propres pulsions, Charles Bon incarne, à l'opposé, ce retour tragique de la conscience sur elle-même, qui tout en ne pouvant s'extraire du cycle de la violence où elle est prise aussi bien que les autres (en un sens, le meurtre dont il sera la victime, de la main de son propre frère, est bien plutôt un suicide : celui d'un homme marchant avec lucidité, désespoir et ironie vers son propre destin inéluctable), se sait prisonnière, et ne s'illusionne pas sur sa condition. Un équivalent du personnage de Bon serait en quelque sorte dans *La Tache*, plus que celui de Coleman Silk, celui de Faunia Farley, la jeune femme de ménage dont il a fait son amante, et qui, prisonnière de son trauma d'enfance (elle a été violée par son beau-père, et (comme Sutpen) fuira le domicile familial à l'âge de quatorze ans, sans finir ses études, pour échapper à l'emprise de son bourreau), ne cessera par la suite de s'attacher à des hommes-bourreaux, qui la battront, et lui feront revivre en une sorte de compulsion de répétition la violence qui lui a été infligée durant son enfance. Sa rencontre avec Coleman est, en un sens, le point de bascule où pourrait enfin s'interrompre le cycle ; parce que l'on est dans une tragédie, ce sera donc précisément celui où le destin fondra sur eux, en la personne de son ex-mari qui, pour lui faire payer son aventure (et pour venger lui-même la mort des deux enfants qu'ils avaient eus ensemble, et qu'elle avait laissé périr dans l'incendie de leur appartement par une faute d'inattention), décidera de la tuer, elle et son amant (le dernier « acte » du roman de Roth s'appelle « le rituel de purification ») avant de retourner se faire interner à l'hôpital psychiatrique où on le prend en charge depuis son retour du Vietnam.

Ici, le désespoir est donc plus complet, plus irrémédiable que dans l'*Orestie* (exemple d'une tragédie qui se *finit bien*) : point de procès ni de réconciliation ; point de juges bienveillants qui, à l'instar d'Athéna, s'immisceraient dans le conflit afin d'inciter les parties au pardon et de

substituer la mécanique de la justice, « talion géré par une instance collective »²², à celle de la vengeance individuelle ; le vengeur se transforme, par l'effet de la nécessité, à son tour en criminel, et seule la mort — et dans *Absalon, Absalon !*, l'anéantissement total de tout, figuré par l'incendie (avec toute la dimension purificatrice qu'implique le symbole) de la maison Sutpen, cette demeure insensée, construite à l'image de l'*hubris* de son propriétaire) — et de préférence la mort violente (l'accident de voiture dans *La Tache*) sera ultimement capable de ramener la paix dans la communauté.

II. Les ressorts de la tragédie à l'ère du roman

1. *Anagnorisis* et *peripeteia*, les deux principaux ressorts de la tragédie

Pour mettre en place cette mécanique tragique implacable au sein de laquelle leurs personnages se débattent en vain, Faulkner et Roth ont recours, tout comme Sophocle et Euripide avant eux, à une intrigue usant de ce qu'Aristote considère comme étant le ressort le plus puissant pour « captiver l'esprit », à savoir les « retournements de situation » (*peripeteia*, dont la traduction exacte n'est pas, contrairement aux apparences, « péripétie ») et les « scènes de reconnaissance » (*anagnorisis*).²³ Ces dernières, comme l'explique Aristote, sont un genre de « renversement où l'on passe, comme son nom l'indique, de l'ignorance à la prise de connaissance révélant une relation de parenté ou un sentiment de haine entre des personnages dont le sort, heureux ou malheureux, semblait scellé. »²⁴ Il s'agit, donc, une fois ceci transposé en termes plus généraux, de mettre en place dans l'intrigue l'existence d'un secret. Ce secret (naturellement destiné à être révélé, et si possible, en maximisant l'effet de surprise) existe bel et bien, dans les deux livres en question, et y tient même une place fondamentale. Il s'agit dans *Absalon, Absalon !*, du lien de parenté qu'entretient Sutpen avec Charles Bon, le fils qu'il a refusé de reconnaître car il avait du sang noir (et que l'on croit, tout d'abord, être un simple camarade d'université de Henry, l'autre fils de Sutpen). Cette révélation, pour le moins inattendue, donne droit, dans le dernier chapitre, à une « scène de reconnaissance » dans la plus

²² SAÏD Suzanne, « Démocratie et refus du destin dans la tragédie grecque », in *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°24, hiver 1995. Délires Demos Destins. pp. 125-135.

²³ ARISTOTE, *Ibid.*, p. 107

²⁴ *Ibid.*, p. 117

pure tradition tragique, bien que celle-ci soit racontée, recréée même, à près de cinquante ans de distance, par Shreve, le camarade de chambre à Harvard de Quentin, qui s'improvise narrateur de la suite de l'histoire, avec toute la distanciation ironique, et nous l'avons dit, quasi post-moderne, que requiert une telle entreprise, de sorte que Faulkner semble, ici, moins en train d'écrire une tragédie que de *montrer qu'il en écrit une*, mettant en scène au sein de la narration même, avec une artificialité revendiquée, les procédés d'écriture à l'œuvre, et créant un effet de distanciation quasi-brechtien, court-circuitant tout à la fois Sophocle et Aristote, mais qui paradoxalement, renforce la densité émotionnelle de son propos :

« Alors, le vieux envoya le nègre chercher Henry, dit Shreve. Henry entra et vieux déclara "Ils ne peuvent pas se marier parce que c'est ton frère" et Henry répondit "Vous mentez", comme ça, tout de go : sans hésitation, sans intervalle, sans rien entre, comme quand on appuie sur le bouton pour faire de la lumière dans la pièce. Le vieux resta assis où il était sans même faire un geste pour le frapper, et Henry ne répéta pas "Vous mentez" parce qu'il savait maintenant que c'était vrai ; il dit simplement "Ce n'est pas vrai", non pas "Je ne le crois pas", mais "Ce n'est pas vrai", parce qu'à présent il pouvait peut-être voir de nouveau la figure du vieux et, démon ou pas, elle n'était que douleur et pitié, non pour lui-même, mais pour Henry, car Henry n'était qu'un jeune homme tandis que lui (le vieux) savait qu'il possédait toujours le courage et peut-être aussi toute la perspicacité... »²⁵

Pour mettre en place ce secret, Faulkner use d'une structure narrative d'une grande complexité, faites de nombreuses ruptures dans la chronologie, recourant pour relater l'histoire de la famille Sutpen à pas moins de quatre narrateurs, dont les différentes versions, à force de s'épuiser autour du mystère qu'est pour eux le meurtre de Charles Bon par Henry, finiront dans la scène que nous venons de citer, par déboucher sur la vérité — ou ce qui nous semble telle dans l'espace diégétique, puisque dans ce roman méandreux, et rempli de chausse-trapes narratives, dont l'écriture spéculative s'écoule en un récit fait de longues hypothèses étonnées, et semble en permanence se regarder elle-même en train d'être produite et se questionner sur les conditions de sa propre validité, rien n'est jamais si certain que l'on puisse le taxer une bonne fois pour toutes de « vérité ».

Loin de n'être qu'un recyclage gratuit des procédés d'écriture tragiques, parachuté dans un roman déjà à la frontière de la postmodernité mais dont les obsessions ne cessent d'emprunter au passé de la littérature (mais, semble dire Faulkner, il n'y a pas de passé qui tienne ; tout

²⁵ FAULKNER William, *Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, Traduction française de R.-N. Raimbault avec la collaboration de Ch.-P. Vorce, revue par François Pitavy, p. 330

passé, ou plutôt, tout présent, n'est jamais que la réactualisation sans fin d'un passé dont on ne peut parvenir à se débarrasser, et voué à se répéter, encore et encore — et jusqu'à un certain point, Roth ne dit pas autre chose) et tels qu'on les trouve illustrés de façon emblématique dans *Œdipe roi*, le secret puis la révélation de l'identité de Charles Bon (d'abord à Sutpen, puis ensuite à Henry), participent, dans *Absalon, Absalon !*, d'une réflexion élaborée sur le destin du Sud, mais aussi du roman. La métaphore filée en acquiert dès lors un sens presque politique, devenant celle d'une société, d'une nation, d'un pays profondément clivé par la question raciale, l'esclavage et la ségrégation (tout comme est métaphore, en un sens, le fratricide au centre du livre : attentat du frère contre le frère, répondant à cet autre attentat qu'est celui du Blanc contre le Noir, c'est-à-dire fondamentalement celui de l'homme contre l'homme, et à cet autre encore que mène contre elle-même une nation scindée en deux, se détruisant de l'intérieur, comme le fait, dans le même temps, la propre famille de Sutpen. François Pitavy écrit ainsi, dans la préface au roman :

« Le mal de Sutpen vient donc de plus loin, du péché des origines dans ce Sud qui, pour assurer sa domination économique et sociale, a asservi la race noire. Aussi la faute originelle est-elle inscrite dans la chair même du Blanc : le Noir, c'est radicalement cette faute en lui, cette part noire de lui-même dont il refuse de reconnaître l'existence. »²⁶

La problématique raciale soulevée dans *Absalon, Absalon !* trouve ici un écho évident (plus qu'un écho, en réalité, mais une prolongation directe) dans *La Tache*, puisque le secret en question, dans le roman de Roth, n'est quant à lui rien d'autre que la propre origine de Coleman Silk, lequel n'est (contrairement à ce que nous laisse entendre le narrateur au début du roman) pas un Juif mais un Noir, bien qu'il se soit toute sa vie fait passer pour tel, ce qui était alors pour lui la seule façon de devenir Blanc. Là encore, nous n'échappons pas à la scène de reconnaissance, laquelle se déroule au cimetière, à la fin, lorsque Nathan Zuckerman, le narrateur du livre, se retrouve en face de la sœur de Coleman :

« Ce n'est pas sa ressemblance avec lui, cependant, qui s'est imprimée dans mon esprit, et promptement, par ajustements rapides, comme on met au point un télescope pour voir une étoile lointaine. Ce que j'ai vu — lorsque enfin j'ai vu et percé à jour le secret de Coleman — c'est la ressemblance avec

²⁶ FAULKNER William, *Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, Traduction française de R.-N. Raimbault avec la collaboration de Ch.-P. Vorce, revue par François Pitavy, p. 15

Lisa [N.B. : la fille de Coleman Silk], qui était encore plus la nièce de sa tante qu'elle n'était la fille de son père. »²⁷

Cette révélation est bien entendu d'une ironie amère lorsqu'on sait que l'ex-doyen, voué aux gémonies de la petite communauté d'Athena College, s'est trouvé dans l'obligation de démissionner après que certains de ses étudiants l'aient accusé d'avoir fait preuve de racisme envers deux étudiants noirs, et éclaire d'une lumière toute nouvelle les épisodes du livre venant après elle, notamment le conflit du doyen avec son benjamin, Mark, qui, on le suppose, pressent que son père lui cache quelque chose depuis toujours, sans pouvoir mettre le doigt dessus.

2. L'*hamartia* : la faute et la chute à venir

Au chapitre 13 de la *Poétique*, continuant son analyse des ressorts de la tragédie et de la construction des personnages, Aristote écrit :

« Pour être réussie, l'intrigue doit donc nécessairement avoir un dénouement simple plutôt que double (contrairement à ce que certains prétendent), avec un renversement de fortune qui doit se faire non pas du malheur vers le bonheur [N.B. : Auquel cas, nous sommes plutôt dans un paradigme de comédie, même si Aristote reconnaît qu'il existe aussi des tragédies qui finissent bien.], mais au contraire du bonheur vers le malheur – et cela non pas à cause de sa perversité, mais **à cause d'une erreur grave commise par un homme tel que je l'ai décrit**, ou par quelqu'un qui est plus vertueux que celui-ci plutôt que moins. »²⁸

Et de fait, c'est très précisément cette « erreur » (*hamartia* en grec) dont les deux romans en question vont faire leur ressort principal, et qui va mener leurs protagonistes respectifs du bonheur (et de la réussite sociale qui l'accompagne, et qui en est, en réalité, et dans les deux cas, sa condition *sine qua non*) au malheur, ou disons, à la déchéance, et ultimement, à la mort. Elle provient, dans les deux cas, du même endroit : comme on l'a vu, suite à ce qu'on pourrait appeler une sorte d'épiphanie survenue durant leur adolescence, les deux hommes ont en effet renié leur famille et leur milieu d'origine pour se vouloir créateur d'eux-mêmes, en une espèce d'auto-engendrement prométhéen, faisant table rase de leurs origines (sociales chez Sutpen qui, issu d'un milieu de Blancs miséreux (« *white trash* »), se rêve en riche planteur propriétaire

²⁷ ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction française de Josée Kamoun, p.

²⁸ ARISTOTE, *Poétique*, Traduction et édition de Pierre Destrée, Ed. Garnier Flammarion, 2021, p. 122

d'esclaves ; raciales chez Silk, qui, né dans une famille noire dans l'entre deux guerres, se fera passer pour un Juif, afin d'échapper à l'inévitable stigmatisation qui aurait mis un frein à sa carrière et aurait contribué à circonscrire son identité dans les bornes d'un *nous* forcément limitatif). C'est de cette faute première (s'apparentant, d'une certaine façon, et pour forcer la comparaison, à un désaveu du père, et dans le cas de Coleman Silk, désaveu posthume, puisque son propre père est, à l'époque de sa tricherie, déjà mort) que découleront ensuite, en un « effet domino » implacable et vertigineux, toutes les fautes suivantes, qui les mèneront chacun vers leur chute. Cette *hamartia*, dans les deux cas, est tout à la fois la résultante d'une forme d'*hubris* et d'une innocence : *hubris* chez Sutpen par la démesure mégalomaniacale du projet dynastique, qui ne souffre pas le moindre contretemps et auquel il sacrifiera tout, y compris sa première femme, (allant, une fois que la guerre aura dévasté ses plantations et son domaine, jusqu'à tâcher de tout reconstruire de ses mains une *deuxième fois*), et innocence, car paradoxalement, sa propension à considérer les êtres autour de lui comme des pions, dont la valeur n'est quantifiable qu'en fonction de l'utilité qu'ils revêtent — ou non — dans le cadre de son projet, n'est absolument pas perçue par lui ; la faute, ou pourrait-on dire, le drame de Sutpen, est avant tout d'être un homme aveugle à lui-même, et qui ne se connaît pas, rendu incapable de mesurer les conséquences de ses actes par défaut d'empathie. *Hubris* encore chez Coleman Silk qui se veut, comme on l'a vu, un « pionnier du moi », insoluble dans aucun *nous*, dans aucune caste, dans aucune catégorie sociale ou raciale que ce soit, rejetant sa mère comme Sutpen avait répudié sa première femme en évacuant la question d'un simple : « Je suppose que tout changement de cap dans la vie implique qu'on dise : "Je ne te connais pas" à quelqu'un. »²⁹ ; mais innocence encore, en ce sens que le lettré, le professeur de lettres classiques instruit plus qu'aucun autre (Coleman est de ce point de vue l'anti-Sutpen : un intellectuel porté à la spéculation et à l'introspection, doté d'une espèce de surconscience de lui-même) des mécanismes de la tragédie, qu'il a passé sa carrière à décortiquer et à faire revivre devant ses étudiants, se laisse néanmoins prendre à son propre piège et se retrouve incapable d'assumer les conséquences des zones d'ombre qu'il a laissées ici et là dans sa vie, faute de pouvoir dire la vérité, et qui éloigneront de lui ses propres enfants. Nathan Zuckerman écrit ainsi :

« Certes, il avait réussi très longtemps, jusqu'au fait que tous ses enfants étaient blancs — mais il n'avait pas réussi à terme. Ses œillères lui avaient interdit de voir un phénomène tout à fait incontrôlable. L'homme qui avait décidé de se forger une destinée historique, qui avait entrepris de faire sauter le verrou de l'histoire et qui y était parvenu, qui avait brillamment réussi à changer son lot, n'en était pas moins

²⁹ ROTH, *Ibid.*, p. 193

piégé par une histoire avec laquelle il n'avait pas compté : celle qui n'est pas encore tout à fait l'histoire, celle dont l'horloge sonne tout juste, celle qui prolifère au moment où j'écris, qui s'accroît au fil des minutes et que l'avenir saisira mieux que nous. »³⁰

Conclusion

Nous avons tâché de démontrer, à travers ces deux exemples, comment d'une mythologie à l'autre, le roman, au 20^{ème} siècle, avait pu s'incorporer certains des traits les plus saillants de la tragédie pour servir un propos sur la modernité. Reprises, remodelées avec toute la distance ironique et parfois même irrévérencieuse (Clytemnestre devenue la servante bâtarde des Sutpen chez Faulkner ; et chez Roth, l'auteur d'une circulaire anonyme envoyée sur la messagerie des professeurs d'Athena dont l'adresse mail est flanquée d'un @maisondatrée) qu'ont glissé entre elles et les deux auteurs 2000 ans de littérature, ses figures n'y sont pas pour autant devenues des pastiches, mais au contraire, des archétypes, ancrant le récit dans une double temporalité, voire une a-temporalité, où la littérature, exhibant sous les yeux du lecteur la narration comme prétexte et comme jeu, affiche, en même temps que son appétit de « continuer à faire du récit », les ficelles qui sous-tendent ce dernier. De fait, Faulkner, tout comme Roth après lui, font ici œuvre d'historiens en même temps que de romanciers : fouillant dans l'Histoire, remontant aux sources de leur présent pour mieux y revenir et en rendre compte, époussetant les fantômes de la guerre, de l'esclavage et de la ségrégation qui, le temps d'une évocation littéraire, reviennent hanter leurs narrateurs/médiums (qu'il s'agisse de Quentin et de Shreve, dans leur chambre de Harvard, ou de Nathan Zuckerman, fasciné par un voisin qui finira littéralement par vampiriser sa vie, et qui lui donnera d'ailleurs pour tâche de la coucher par écrit), c'est tout naturellement qu'ils reviennent dans un mouvement symétrique, et qui en est la métaphore, aux sources de la littérature — aux mythes. Cette littérature est en même temps (et c'est là le secret de son envoûtement) nécromancie et kaléidoscope. Ce sont,

³⁰ ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction de l'anglais par Josée Kamoun, p.448-449

effectivement, les figures d'Œdipe, d'Oreste, de Clytemnestre, de Cassandre, ou d'Étéocle et de Polynice que convoquent pêle-mêle (et très délibérément) les pages d'*Absalon, Absalon !* et de *La Tache*, les incorporant à leur propre univers de façon que deux adolescents retranchés dans leur chambre d'université ou la faune universitaire d'Athena College commentant les rebondissements de l'affaire Lewinsky finissent par évoquer, à leur façon, des figures de chœur antique, et que l'*hubris* de leurs auteurs, pas moindre que celle de leurs personnages, ressuscitent dans les figures de Sutpen, de Coleman Silk, en une tentative pas moins folle que l'ambition dynastique du premier de poursuivre le rêve d'un roman total, qui puisse résumer, englober à lui seul toute l'histoire de la littérature.

Bibliographie

Les œuvres étudiées :

— FAULKNER William, *Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000, Traduction française de R.-N. Raimbault avec la collaboration de Ch.-P. Vorce, revue par François Pitavy

— ROTH Philip, *La Tache*, coll. « folio », Ed. Gallimard, 2002, Traduction de l'anglais par Josée Kamoun,

Les références :

— ARISTOTE, *Poétique*, Traduction et édition de Pierre Destrée, Ed. Garnier Flammarion, 2021

— DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, coll. « Quadrige », Éd. PUF, 2014 (9^{ème} édition)

— MEHLMAN Jeffrey, « Anti-France : Un fantasme du roman américain contemporain », in *Diogène*, 2003/3 (n° 203), p. 146-160

— PITAVY François, *Préface à Absalon, Absalon !*, coll. « L'Imaginaire », Ed. Gallimard, 2000

— SAÏD Suzanne, « Démocratie et refus du destin dans la tragédie grecque », in *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°24, hiver 1995. Délires Demos Destins