ACADEMIC NOVEL ET LETTRES CLASSIQUES

Il existe toute une histoire de la représentation de l'école dans la fiction et celle-ci en est souvent passée par une représentation de l'enseignement des lettres classiques. Comme l'a bien montré Françoise Waquet dans *Le Latin ou l'empire d'un signe*, les lettres classiques sont restées, jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, la matière reine, voire impériale, de l'école occidentale[1]. Il n'est donc pas étonnant de voir l'autobiographie ou le roman d'apprentissage européens du XIXe siècle en faire une matière privilégiée de leurs propres représentations de l'école – le plus souvent sur un registre polémique condamnant l'enseignement de l'époque[2].

Mais qu'en est-il des États-Unis de la seconde moitié du XXe siècle, en un temps et un espace bien moins dominés par « l'empire du latin » ? Trois romans majeurs abordent la question des lettres classiques dans l'enseignement secondaire et supérieur. Il s'agit de *The Centaur* de John Updike[3], paru en 1963, *White Noise* de Don DeLillo[4], paru en 1985, et *The Human Stain* de Philip Roth[5], paru en 2000. Les deux premiers ont reçu le National Book Award et le dernier le PEN/Faulkner Award, et ils appartiennent tous aux genres voisins de la *school story*, pour le premier, et de l'*academic novel*, pour les deux autres, mettant respectivement en scène des héros collégiens et professeurs d'université. Dans les pays anglophones, ces genres ont fait leur apparition après la Seconde Guerre mondiale, comme de nouvelles déclinaisons du roman d'apprentissage, et offrent un point de vue privilégié sur la représentation littéraire de l'école au sens large[6].

The Centaur est le récit à la première personne d'un collégien confronté à la mort prochaine de son père, professeur dans le même collège. Ces deux personnages du fils et du père ne cessent d'alterner entre le monde réaliste du quotidien et un monde mythologique où ils deviennent sans transition Prométhée et le centaure Chiron, selon un principe proche du réalisme magique[7], où le passage du réel quotidien à l'irréel mythique ne pose aucun problème aux personnages eux-mêmes.

White Noise raconte l'histoire de Jack Gladney, professeur d'une université fictive du *Midwest* baptisée « *The College-on-the-Hill* ». Il n'y a pas d'intrigue

---

[1] Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1998. Pour F. Waquet, le véritable déclin de ce qu'elle appelle « l'empire » du latin ne date finalement que des années soixante : « Jusqu'aux années 60 de notre siècle […], le monde scolaire a été étroitement associé au latin quand il ne s'est pas confondu avec lui » (p. 17).

[2] Pour l'analyse de plusieurs œuvres abordant cette question (Chateaubriand, Stendhal, Vallès, entre autres), voir l'ouvrage collectif *La Réception du latin du XIXe siècle à nos jours*, éd. Georges Cesbron et Laurence Richer, Presses de l'Université d'Angers, 1996.

[3] John Updike, *The Centaur*, New York, Alfred A. Knopf, 1963 ; *Le Centaure*, trad. L. Casseau, Paris, Seuil, 1965.

[4] Don DeLillo, *White Noise*, Elisabeth Sifton Books / Viking Penguin, New York, 1985 ; *Bruit de fond*, trad. Michel Courtois-Fourcy, Paris, Stock, 1986.

[5] Philip Roth, *The Human Stain*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston (MA), 2000 ; *La Tache*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2002.

[6] Pour une synthèse sur ce genre, voir Elaine Showalter, *Faculty Towers : The Academic Novel and Its Discontents*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

[7] Terme inventé par le critique d'art Franz Roh dans *Nach-expressionismus, Magischer Realismus : Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. On en trouvera une traduction française résumée dans la synthèse de Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, préf. Daniel-Henri Pageaux, Paris, L'Harmattan, 2005.

principale dans *White Noise*, seulement des sous-intrigues, des micro-récits sans dénouement véritable. Dans l'un d'eux, Jack cherche à tuer sans succès l'amant de sa femme, l'inventeur de pilules censées guérir de la peur de la mort. Dans un autre, un collègue du héros échoue à mettre sur pied un *Elvis studies center* sur le modèle des *Hitler studies* de Jack et de son propre cours sur les accidents de voiture célèbres. Dans un troisième, un nuage hautement toxique passant au-dessus du campus pourrait avoir contaminé Jack sans que cela soit certain. Ces micro-récits et beaucoup des dialogues du roman renvoient à la question philosophique de la peur de la mort, et de nombreux indices intertextuels disséminés dans le texte réfèrent implicitement au *Phédon* de Platon, ce dialogue sur l'idée de la mort.

The Human Stain a pour héros Coleman Silk, professeur de lettres classiques à l'*Athena College*, université fictive de Nouvelle-Angleterre. Le lecteur comprend assez vite que le nom d'« *Athena* » n'est pas choisi au hasard, tant cet *academic novel* prend parfois la tonalité d'une tragédie attique. Accusé injustement de racisme contre deux étudiants noirs, Coleman Silk se révèlera être lui-même un Noir qui a voulu cacher son origine ethnique pour s'émanciper de toute discrimination positive ou négative. L'auteur construit son roman sur la révélation progressive de cette « tache » (*stain*) du héros, qui renvoie par le biais de multiples indices intertextuels à la « souillure » (*miasma*) du héros tragique grec – et d'Œdipe en particulier.

Aucun de ces romans n'est à proprement parler la réécriture d'une œuvre antique. Cependant, ils posent tous les trois la question de l'actualité des lettres classiques dans l'école contemporaine en transposant des figures, des récits, des *topoï* anciens dans l'espace-temps du collège ou de l'université. La matière antique y est-elle pour autant condamnée comme une matière des temps anciens et de l'Ancien Monde, dans la lignée de beaucoup d'œuvres du XIXe siècle européen ? Ou bien apparaît-elle au contraire comme une matière en danger à défendre et promouvoir ? Quel est l'enjeu de cette reprise de la matière antique dans le roman américain contemporain ?

The Centaur ou le roman comme récit de filiation aux Anciens

De même que, selon Apollodore[8], Chiron faisait don de son immortalité à Prométhée, *The Centaur* est l'histoire d'un père professeur qui se sacrifie métaphoriquement pour son fils et ses élèves. Dans la lignée de l'*Ulysse* de James Joyce, qui transposait l'*Odyssée* dans le Dublin du début du XXe siècle, John Updike propose avec ce roman une nouvelle transposition moderniste, où des personnages réalistes de la *middle class* américaine, avec leurs petits problèmes de pannes de voiture et de puberté, prennent des dimensions mythologiques.

Le roman est saturé de citations grecques ou latines, en traduction ou en langue originale. Updike représente même dans un chapitre un exercice de version sur lequel nous aimerions nous arrêter, car il nous semble révélateur des enjeux du roman. Dans ce passage, le héros collégien, Peter, est interrogé par son professeur de latin, Miss Appleton. Cette dernière lui demande de traduire le vers 402 du premier chant de l'*Énéide* : Énée y reconnaît sa mère divine, Vénus, au moment même où elle disparaît de sa vue. Voici le vers latin, que nous traduisons à la suite :

[8] Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 4. Tous les textes grecs et latins cités proviennent de la Perseus Digital Library : http://www.perseus.tufts.edu.

> *Dixit, et avertens rosea cervice refulsit*[9]
>
> Elle parla, et comme elle se détournait, son cou de rose resplendit.

Peter se trompe et donne la traduction suivante :

> *"She spoke, and, turning, her, uh, rosy crevice*[10]*–"*
>
> « Elle parla, et, tournant, sa, euh, crevasse rose... »

Le « *lapsus translationis* » du héros, qui confond l'ablatif latin *cervice,* « cou », avec l'anglais *crevice*, « crevasse », est bien sûr révélateur des préoccupations érotiques du héros adolescent, omniprésentes dans le roman.

Mais cette accession malaisée de Peter au désir sexuel se double d'une accession moins triviale à l'amour. En effet, à la fin de la version, Miss Appleton fait à Peter une explication de texte où le passage de l'*Énéide* apparaît comme la révélation d'une vérité sur l'amour :

> *Only as she turns to leave him, does he perceive her true glory, her actuel worth and her relationship to him. So it is often in life. We love too late*[11].
>
> C'est seulement quand elle [Vénus] se détourne de lui [Énée] qu'il reconnaît sa vraie gloire, sa véritable valeur et sa parenté avec lui. C'est souvent ainsi dans la vie. On aime trop tard.

« On aime trop tard »... Cette vérité générale fait-elle signe dans le roman vers l'amour de Peter pour une fille de sa classe ? Non : à lire la suite de l'œuvre, il apparaît qu'elle renvoie avant tout à l'amour filial pour un père voué à mourir. Dans l'entretien à la *Paris Review*, Updike parle d'ailleurs de son œuvre comme d'« un désir inavoué de dresser un monument commémoratif à [s]on père[12] ».

The Centaur n'est pas un roman d'apprentissage qui passerait par une rébellion face au père. Au contraire, c'est un roman sur l'apprentissage de ce que l'on doit au père, le père réel mais aussi l'héritage des classiques, le patrimoine scolaire ; c'est un récit de filiation, de reconnaissance de la valeur du père éducateur et des Anciens en général. Il n'est d'ailleurs pas innocent que le *lapsus* de Peter érotise une mère (la mère d'Énée) plutôt qu'une amante, tant l'amour filial qui s'exprime dans le roman est souvent à la limite du désir œdipien. De la même façon, les lettres classiques ne sont pas du tout considérées dans le roman comme un héritage à remettre en cause, mais comme l'une des sublimations possibles du quotidien. Et l'exercice de la version y fait office de mise en abyme symbolique de la quête de l'écrivain lui-même, qui cherche à déchiffrer ces énigmes du monde et du moi qui paraissent d'abord écrites en langue ancienne et étrangère.

White Noise ou le roman comme Académie alternative

Dans son essai intitulé *Platonic Noise*, Peter Euben identifie le « bruit de fond » (*white noise*) de l'œuvre de Don DeLillo à la menace de la mort, seul événement réel,

---

[9] Virgile, *Énéide*, I, 402. Les traductions du latin ou de l'anglais sont les nôtres.
[10] J. Updike, *op. cit.*, p. 167.
[11] *Ibid.*, p. 168.
[12] J. Updike, *La Vie littéraire*, trad. Jean Malignon, Paris, Gallimard, 1979, p. 287.

inéluctable du roman, dans un monde de simulacres bien représenté par l'épisode de la grange la plus photographiée au monde – qui n'a rien de particulier en elle-même mais que tout le monde vient photographier parce qu'elle est connue comme la grange la plus photographiée au monde... Or, pour ce même critique, la peur de la mort est ce par quoi ce roman apparemment si peu classique fait pourtant signe vers l'Antiquité, via le *Phédon* de Platon, ce dialogue sur la mort de Socrate et sur la mort en général[13].

Et, en effet, le roman peut apparaître à plusieurs égards comme le nouveau *Phédon* d'une époque postmoderne qui a perdu toute certitude. Dans le chapitre 37, le romancier propose un pastiche implicite des dialogues platoniciens révélateur de nombreux enjeux de cette inspiration. Il se situe vers la toute fin du roman, marque une pause dans l'action et constitue un moment de délibération pour le héros qui vient d'apprendre que sa femme avait un amant – amant qu'il tentera par la suite d'assassiner. Jack et Murray, les deux collègues et amis du *College-on-the-hill*, dialoguent en déambulant dans le campus. Le nom de ce dernier dit déjà bien l'inscription dans le *topos* pastoral, dont Platon dans le *Phèdre* est l'un des initiateurs : campagne à l'écart de la cité, rivière, herbe, ombre, oiseaux. Comme l'a montré Françoise Waquet dans *Parler comme un livre*, le *campus* anglo-saxon et la tradition académique en général se régleront sur ce modèle du jardin aménagé et de l'Académie de Platon, où la marche le dispute à la conversation et la contemplation du paysage à la théorie des idées[14]. Voici comment le chapitre débute :

> *The long walk started at noon. I didn't know it would turn into a long walk. I thought it would be a miscellaneous meditation, Murray and Jack, half an hour's campus meander. But it was a major afternoon, a serious looping Socratic walk, with practical consequences*[15].
>
> La longue marche commença à midi. Je ne savais pas encore qu'elle deviendrait une longue marche. Je m'attendais à une de ces petites méditations à sujets variés : Murray et Jack déambulent une demi-heure dans le campus. Ce fut en fait un après-midi capital, un circuit socratique qui entraîna des conséquences concrètes.

La marche, donc, sera « socratique ». Murray fume la pipe et prend des postures de sage grec : « Une longue tradition de vertu austère imprégnait ses gestes et expressions[16]. » Jack le disciple pose une première question : « Pourquoi ne pouvons-nous pas raisonner intelligemment sur la mort[17] ? ». Jack sait qu'il pourrait avoir été contaminé par le nuage toxique. Sa peur de la mort hante toute la déambulation. À partir de sa question, la discussion s'engage sur une vingtaine de pages, abondamment ponctuées de ces mots-phrases qui sont la marque des dialogues socratiques : « sans doute », « c'est juste », « évidemment », « absolument pas », « effectivement », « certainement », « je suppose », etc[18].

Tout le dialogue, comme dans le *Phédon*, portera sur la mort et sur les différentes réponses que l'homme a données à la peur de la mort. Mais Murray

---

[13] Peter Euben, *Platonic Noise*, Princeton (NJ) / Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 146.
[14] F. Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 2003, p. 149-224.
[15] D. DeLillo, *op. cit.*, p. 282.
[16] *Ibid.* : « *A tradition of stern virtue seemed to hover his gestures and expressions.* »
[17] *Ibid.*, p. 283 : « *Why can't we be intelligent about death?* »
[18] Les *obvious, well said, of course, absolutely not, correct, certainly, I suppose so* de Peter ne sont pas sans rappeler les marques d'approbation des disciples de Socrate dans les dialogues de Platon, telles *Καὶ μάλα, Δῆλον δή, Πῶς δ' οὔ;, Πάνυ γε, Ναί, Ὀρθότατα.*

apparaîtra comme un philosophe bien différent de Socrate, un penseur postmoderne, plus à l'écoute des discours possibles sur la mort qu'à la recherche d'une quelconque vérité. « Je veux vivre ! », dit Jack vers le début, et Murray de lui répondre : « Un film de Robert Wise, avec Susan Hayward dans le rôle de Barbara Graham, une criminelle notoire. Avec une musique de jazz agressive de John Mandel[19]. » La question de vérité que se posaient Socrate et ses disciples est occultée par le bruit de fond de la culture, le *name dropping* d'un professeur voué aux *cultural studies*. Le « Je veux vivre ! » de Jack ne donne pas naissance à la prise en compte sérieuse d'un mal-être existentiel ni à la recherche d'une vérité philosophique, mais aux discours antérieurs que ce « Je veux vivre ! » a déjà produits, tel le film *I Want to Live !* de Robert Wise.

Mais Murray n'en cesse pas moins de jouer parodiquement à l'accoucheur de vérité, posant ses questions sur ce mode ironique typique de Socrate :

> *– Do you believe love is stronger than death?*
> *– Not in a million years.*
> *– Good, he said. Nothing is stronger than death. Do you believe the only people who fear death are those who are afraid of life?*
> *– That's crazy. Completely stupid.*
> *– Right. We all fear death to some extent. Those who claim otherwise are lying to themselves. Shallow people. […]*
> *– Here is a statement. A person has to be told he is going to die before he can begin to live life to the fullest. True or False?*
> *– False. Once your death is established, it becomes impossible to live a satisfying life*[20].
>
> – Crois-tu que l'amour est plus fort que la mort ?
> – Mille fois non.
> – Bien, dit-il. Rien n'est plus fort que la mort. Crois-tu que les seuls à craindre la mort sont ceux qui ont peur de vivre ?
> – C'est pure folie. Complètement stupide.
> – D'accord. Nous craignons tous plus ou moins la mort. Ceux qui disent le contraire se mentent à eux-mêmes. Des gens superficiels. […]
> – Voici quelque chose qui se dit : On doit prendre conscience de sa condition mortelle avant de pouvoir vivre sa vie pleinement. Vrai ou faux ?
> – Faux. Une fois sa mort annoncée, il devient impossible de vivre une vie satisfaisante.

Tel Socrate dans le *Phédon*, Murray passe en revue les « choses qui se disent » sur la mort, les *doxa*, et voit si elles résistent à l'examen du disciple. Mais il inverse le discours socratique et en arrive à dire avec Jack que toutes les raisons qu'il y aurait à ne pas craindre la mort sont de fausses raisons, des illusions. Toute la philosophie n'aide pas à affronter la mort.

Sur le modèle du *Phédon*, encore, Murray donne sa propre solution à la fin du dialogue :

> *We have talked about ways to get around death, he said. […] We have mentioned technology, train wrecks, belief in an afterlife. There are other methods as well and I would like to talk about one such approach. […] I believe, Jack, there are two kinds of people in the world. Killers and diers. Most of us are diers. We don't have the disposition, the rage or whatever it takes to be a killer. We let death happen. We lie down and die. But think what it's like to be a killer. Think how exciting it is, in theory,*

[19] D. DeLillo, *op. cit.*, p. 283 : « *I want to live. – From the Robert Wise film of the same name, with Susan Hayward as Barbara Graham, a convicted murderess. Aggressive jazz score by Johnny Mandel.* »
[20] *Ibid.*, p. 284-285.

> *to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. The more people you kill, the more credit you store up. It explains any number of massacres, wars, executions.*
> *– Plot a murder, you're saying. But every plot is a murder in effect. To plot is to die, whether we know it or not.*
> *– To plot is to live, he said. […] Your whole life is a plot, a scheme, a diagram. It is a failed scheme but that's not the point. To plot is to affirm life, to shape and control*[21].
>
> Nous avons parlé des moyens de surmonter la mort, dit-il. […] Nous avons évoqué la technologie, les accidents de chemin de fer, la croyance en l'au-delà. Il y a encore d'autres méthodes et j'aimerais t'entretenir de l'une d'elles. […] Mon avis, Jack, est qu'il existe deux sortes de personnes dans le monde. Les tueurs et les mourants. Nous sommes pour la plupart des mourants. Nous n'avons pas les dispositions, l'agressivité, ou quoi qu'il faille d'autre pour être un tueur. Nous laissons la mort arriver. Nous nous allongeons et mourons. Mais pense à ce que peut signifier d'être un tueur. Pense à l'excitation que ce doit être, en théorie, de tuer quelqu'un à qui l'on fait face. S'il meurt, c'est que vous ne pouvez pas mourir. Le tuer, c'est gagner un crédit de vie. Plus tu tues de gens, plus tu emmagasines de crédits. Cela explique beaucoup de massacres, de guerres, d'exécutions.
> – Préméditer un meurtre, tu dis. Mais préméditer, intriguer, c'est toujours aussi se tuer soi-même. Intriguer, c'est mourir, qu'on le sache ou non.
> – Intriguer, c'est vivre, dit-il. […] Ta vie entière est une intrigue, un plan, un schéma. Un plan manqué, certes, mais là n'est pas la question. Intriguer, c'est affirmer la vie, chercher forme et maîtrise.

En anglais, pour les mots que nous avons traduits par « intriguer » et « intrigue », Jack utilise le verbe « *to plot* » et le nom « *plot* », à la fois complot et intrigue, machination et fiction, plan d'un meurtre et plan d'une histoire.

Jack prendra Murray au mot et tentera de tuer l'amant de sa femme, mais Murray n'entendait peut-être pas le terme dans ce sens : la solution qu'il donne *in fine* à la peur de la mort n'est pas le meurtre réel mais l'histoire fictive, l'intrigue. Il propose le récit romanesque contre tous ces discours de vérité, tous ces « méta-récits[22] » représentés notamment par la philosophie platonicienne. En lieu et place de l'immortalité de l'âme, il propose une autre sorte d'immortalité, immanente, celle des personnages de roman, qui permettent à l'homme d'endosser d'autres moi, de vivre d'autres vies, à portée de main.

Dès lors, le rapport à l'Antiquité et à Platon devient double dans le roman. D'un côté, les classiques font partie de cet héritage déconstruit par Don DeLillo et par toute la postmodernité. D'un autre côté, ils apparaissent *via* le dialogue socratique comme une alternative à l'apprentissage magistral de l'école et de l'université. La figure de Socrate n'est pas entièrement condamnée par Don DeLillo : il est après tout une figure tutélaire de cette ironie pratiquée par le romancier lui-même et de ce genre du dialogue dont on sait depuis Bakhtine[23] qu'il a participé à la naissance du roman, et en particulier de ce roman satirique et réaliste dont Don DeLillo est un bon représentant. *White Noise* est même tout entier construit sur cette idée de dialogue philosophique : les scènes cruciales ne sont jamais des scènes d'action, mais des scènes de dialogues à tonalité

[21] D. DeLillo, *op. cit.*, p. 290-291.
[22] Pour la définition des « méta-récits » comme grands récits explicatifs remis en cause par la postmodernité, voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1978.
[23] Mickael Bakhtine, « Les particularités de composition et de genre dans les oeuvres de Dostoïevski », *Poétique de Dostoïevski*, trad. Julia Kristeva, Paris, Seuil, « Points essais », 1998, p. 154-251.

philosophique. Le roman redonne sa chance à un genre abandonné par l'école et l'université, il fait revivre, sur un mode à la fois comique et sérieux, un semblant d'Académie platonicienne.

The Human Stain ou le roman comme conservatoire de la matière antique

À un de ses cours, comme il faisait l'appel, Coleman Silk constate l'absence répétée de deux étudiants. « Est-ce que quelqu'un connaît ces personnes ? Est-ce qu'ils existent ou est-ce que ce sont des *spooks*[24] ? », demande-t-il aux autres étudiants. *Spook* en anglais signifie « fantôme ». Mais c'est aussi un terme raciste pour désigner un Noir. Or, ce que ne savait pas Coleman Silk, c'est que les deux éternels absents étaient des Noirs... Les bien-pensants ne vont pas manquer de se liguer contre Coleman, l'acculant à la démission et causant indirectement la mort de sa femme, emportée par une attaque durant la bataille juridique qui oppose le professeur à l'université.

L'ironie tragique de l'histoire réside dans le fait que Coleman, qui se faisait passer pour un Juif, était en réalité un Noir, à la peau assez pâle pour avoir pu le cacher toute sa vie...

> *Look where he had come to hide. And how ? Why ? Because of his credo, because of his insolent, arrogant 'I am not one of you, I can't bear you, I am not part of your Negro we' credo. The great heroic struggle against their we – and look at what he now looked like ! The passionate struggle for precious singularity, his revolt of one against the Negro fate – and just look where the defiant great one had ended up ! [...] The tragic, reckless thing that you've done*[25]*!*

> On voyait où son mensonge l'avait mené. Et comment ? Pourquoi ? À cause de son credo, de son insolent, arrogant "Je ne suis pas l'un de vous, je ne vous supporte pas, je ne fais pas partie de votre nous noir". Le grand combat héroïque contre leur nous – on voyait où ça l'avait conduit ! Son combat passionné pour sa précieuse singularité, sa révolte individuelle contre le destin noir – on voyait bien comment le grand homme du défi avait fini ! […] Quelle erreur tragique, insensée, tu as commise !

Cette révolte du « je » contre le « nous » correspond bien à la révolte « tragique » (le mot est dans la citation) contre l'épique, la révolte d'un seul contre sa communauté. Comme Œdipe, Coleman, à renier ses parents, à fuir ses origines, ne fera qu'aller à leur rencontre. Comme Œdipe, Coleman verra mourir sa mère et sa femme – et restera vivant jusqu'au dénouement : « Ils voulaient ma peau, et ils ont eu celle de ma femme[26] », dit-il au début, ce début que le lecteur, désormais au courant de la « tache » de Coleman, peut relire dans la perspective de l'ironie tragique.

Ainsi, quand, dans les premières pages, Coleman fait part au narrateur témoin, Nathan Zuckerman, de ses soirées passées à écouter du jazz :

> *"But let anyone born in 1926," he'd say, "try to stay alone at home on a Saturday night in 1998 and listen to Dick Haymes singing 'Those Little White Lies'. Just have them do*

[24] P. Roth, *op. cit.*, p. 6 : « *Does anyone know these people? Do they exist or are they spooks?* »
[25] *Ibid.*, p. 183.
[26] *Ibid.*, p. 13 : « *They meant to kill me and they got her instead.* »

> *that, and then let them tell me afterwards if they have not understood at last the celebrated doctrine of the catharsis effected by tragedy*[27]*.*"
>
> « Prends quelqu'un né en 1926, qu'il essaye de rester seul chez lui un samedi soir en 1998 à écouter Dick Haymes chanter '*Those Little White Lies*'. Qu'il essaye juste, et après ça, qu'il vienne me dire s'il n'a pas enfin compris la fameuse doctrine de la *catharsis* tragique. »

Coleman pleure sur la chanson de Haymes comme le lecteur pleure ensuite sur Coleman, et sur son *little white lie*, qu'on peut rendre en français par « mensonge pieu », mais en occultant l'ironie tragique de ce mensonge vraiment « blanc », *white*, puisqu'il consiste à se faire passer pour tel.

Athena College, *miasma*, *catharsis*, expressions à double entente, transgression d'un héros qui refuse son origine, fatalité d'un destin qui frappe d'autant plus qu'on a voulu l'éviter, mort de la mère, de la femme et mort finale du héros dans un accident : un réseau dense de signes, dont nous n'avons cité qu'une partie, rapproche Coleman de la tragédie et de la figure d'Œdipe.

Mais la façon dont Coleman est rattrapé par un passé qu'il a voulu occulter fait aussi signe dans le roman vers la façon dont une époque contemporaine amnésique oublie son propre passé, ses racines, notamment antiques, et se laisse balloter par l'air du temps. C'est dans cette perspective qu'à la fin du roman, le narrateur interroge la sœur de Coleman, qui commente ainsi le destin de son frère :

> *What happened to Coleman with that word 'spooks' is all a part of the same enormous failure. In my parents' day and well into yours and mine, it used to be the person who fell short. Now it's the discipline. Reading the classics is too difficult, therefore it's the classics that are to blame*[28]*.*
>
> Ce qui est arrivé à Coleman avec le mot *spooks* fait partie d'une seule et même énorme faillite. Du temps de mes parents et même de notre temps, c'était l'individu qui était dit échouer. Maintenant, c'est la discipline. Lire les classiques, c'est trop difficile, donc c'est la faute aux classiques.

Les enseignements à tirer du roman sont dès lors ambigus : Coleman est une figure négative en ce qu'il renie ses origines, mais il incarne en même temps un héros tragique qui assume contre sa communauté d'origine son individualité propre et qui combat dans l'affaire du mot « *spooks* » la mauvaise foi de ceux qui se défaussent de leurs échecs sur les autres, le système, les classiques, etc. Le héros tragique apparaît donc aussi comme une figure positive qui assume jusqu'au bout son individualité, une figure que les contemporains ne doivent pas négliger au seul profit d'une lutte contre les discriminations mal comprise, favorisant la déresponsabilisation. Et les lettres classiques en général représentent *in fine* dans le roman un monde à sauvegarder, à conserver, contre les attaques d'un présent amnésique.

Conclusion

À la fin de notre parcours, nous voyons combien les classiques, s'ils ont

[27] P. Roth, *op. cit.*, p. 15.
[28] *Ibid.*, p. 330-331.

tendance à décliner dans le secondaire et le supérieur, restent très actuels dans les œuvres de fiction sur l'école. John Updike fait de la matière antique un usage moderniste, dans la lignée de l'*Ulysse* de Joyce, pour mythifier le quotidien de la *middle class* américaine et rendre compte de la part de sacré qu'elle contient. Don DeLillo en propose une utilisation plus postmoderne, teintée de pastiche et d'ironie. Il s'agit à la fois de s'opposer aux méta-récits tels que Socrate et Platon les ont instaurés, mais aussi, en même temps, de renouer par le biais du récit de fiction avec une recherche de la vérité partiellement abandonnée par l'université et passant par le réinvestissement de la forme du dialogue. Chez Philip Roth, nous retrouvons une posture plus conservatrice, proche de celle d'Updike, où les Anciens, les pères, ceux qui détiennent le savoir sont nostalgiquement défendus contre la faillite du présent. Cependant, à l'instar d'Updike, Philip Roth se refuse à la seule lamentation passéiste : il parvient lui aussi à faire apparaître ce que la vie contemporaine peut avoir de sacré, même dans un sens tragique.

Les trois romanciers sont tous nés dans les années 1930. Ils appartiennent à une génération encore nourrie de lettres classiques. Mais leur roman s'adresse aussi à des générations plus jeunes, pour lesquelles le lien s'est de plus en plus distendu avec les Anciens. Il s'agit donc peut-être pour eux de défendre une telle culture en voie de disparition, mais ne faut-il pas voir aussi dans ces œuvres de nouvelles forces de proposition pour reconsidérer son enseignement de manière plus ludique et actuelle ?

Vivien BESSIERES

Université Toulouse-Jean Jaurès