



HAL
open science

**Une écriture de combat : Fiction et politique dans
l'entre-deux-guerres aux États-Unis : John Dos Passos
(1920-1938)**

Alice Béja

► **To cite this version:**

Alice Béja. Une écriture de combat : Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis : John Dos Passos (1920-1938). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030108 . tel-00749963

HAL Id: tel-00749963

<https://theses.hal.science/tel-00749963>

Submitted on 8 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3

ED 514 – EDEAGE

Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes

EA 4398 – PRISMES

Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Thèse de doctorat de littérature
américaine

Alice BEJA

UNE ECRITURE DE COMBAT

FICTION ET POLITIQUE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES
AUX ETATS-UNIS : JOHN DOS PASSOS (1920-1938)

Thèse dirigée par le Professeur
Marie-Christine LEMARDELEY

Soutenue le 4 décembre 2010

Jury :

Professeur William DOW (Université Paris-Est Marne la Vallée)
Professeur André KAENEL (Université Nancy 2)
Professeur Marie-Christine LEMARDELEY (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Professeur Christine SAVINEL (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Professeur John STAUFFER (Université de Harvard)

Remerciements

Je tiens d'abord à dire ma profonde reconnaissance au Professeur Marie-Christine Lemardeley, qui a su, tout au long de mes recherches, me guider, m'accompagner, partager avec moi son temps et ses idées. Le Professeur Lemardeley suit mon travail depuis plusieurs années, et m'a toujours accordé sa confiance et son soutien, qui ont rendu possible l'écriture de cette thèse.

Je souhaite également remercier le Professeur John Stauffer, dont les conseils avisés m'ont aidé tout au long de mon travail de recherche.

Ma gratitude va également aux bibliothécaires et documentalistes de la bibliothèque de l'Université de Virginie (Special Collections), qui m'ont donné accès aux manuscrits de John Dos Passos, au personnel de la Boston Public Library (Special Collections) qui m'a permis de consulter les archives du Sacco-Vanzetti Defense Committee, ainsi qu'aux bibliothécaires de l'Université de Harvard (Houghton Library, Widener Library, Harvard Law School Library) grâce auxquels j'ai pu profiter de mes séjours de recherche dans cette université, et consulter des manuscrits et des documents indispensables à l'écriture de cette thèse.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance au Professeur Daniel Aaron et au Professeur Townsend Ludington, qui ont à plusieurs reprises répondu à mes questions et m'ont fait partager leur expérience dans le domaine des études américaines. J'ai également une pensée toute particulière pour Howard Zinn, qui nous a quittés en janvier 2010.

Je remercie celles et ceux qui ont pris le temps de relire cette thèse et de me faire part de leurs remarques : Vincent Bucher, Sophie Chapuis, Lorélie Chemin et Céline Mansanti.

Merci enfin à Maurice, Lucien, Jérémie, Francesca et Jean-Philippe pour leur soutien, leur aide et leurs encouragements.

Résumé

Les œuvres de John Dos Passos (1896-1970) sont souvent étudiées à l'aune – ou à l'ombre – de son parcours politique. L'enjeu de cette thèse est de revenir sur ce lien entre fiction et politique, en partant non plus des positions politiques de l'auteur mais des œuvres elles-mêmes, pour analyser si et en quoi la fiction peut se faire politique. Des romans de jeunesse aux œuvres de la maturité (notamment *Manhattan Transfer* et la trilogie *U.S.A.*), Dos Passos construit sa critique politique, fondée sur la remise en cause du récit linéaire. Il remplace la « destinée manifeste » de l'Amérique par le portrait des « deux nations » qui la composent, et travaille le genre du roman pour le défaire de sa dimension providentielle. En mettant à l'épreuve l'intrigue, le protagoniste et la temporalité, il inscrit cette critique politique au cœur même de l'écriture, et invite à porter un nouveau regard sur les œuvres politiques de l'entre-deux-guerres, et sur les liens entre modernisme et radicalisme, dénoués par la critique de la Guerre Froide. Ses œuvres mettent en scène la difficulté de construire une littérature protestataire dans un pays fondé sur des idéaux démocratiques. Plutôt qu'un perpétuel retour au mythe des origines, cependant, elles mettent en place un véritable dialogue avec les textes fondateurs, dialogue au sein duquel la fiction fait peu à peu émerger, entre les lignes, le non-dit du politique.

Mots clés : *John Dos Passos (1896-1970), politique, récit, modernisme, radicalisme, histoire, littérature protestataire.*

Abstract

The novels of John Dos Passos (1896-1970) are often analyzed with reference to his politics. This dissertation aims to recast the link between politics and fiction in his work, starting from the texts themselves rather than from the author's political pronouncements, to see how fiction itself can become political. Dos Passos's political criticism built up progressively throughout his career, from his early fiction to the crowning success of *U.S.A.*, and rested on a criticism of linear narrative. He went against America's "manifest destiny" to portray a divided country, made up of "two nations," and rooted his political criticism within the genre of the novel itself. By undermining the concepts of plot, protagonist and temporality, he created a form of political fiction where politics is an integral part of writing, rather than an imposition upon it. Dos Passos thus invites us to cast a new glance at the interwar period, and at the links – severed by Cold War criticism – between modernism and radicalism. His works bear witness to the difficulty of writing protest in a land of consensus; however, rather than resorting to a tempting return to the myth of origins, they enact a dialogue with the founding texts, through which fiction progressively reveals how the nation's political – and textual – foundation rests on gaps and omissions.

Keywords : John Dos Passos (1896-1970), politics, narrative, modernism, radicalism, history, protest literature.

Table des matières

INTRODUCTION : LES LIMITES DU RECIT	1
1. PREMIERE PARTIE: POLITIQUE ET LITTERATURE AUX ÉTATS-UNIS DANS LES ANNEES 1920 ET 1930: UNE RECONCILIATION IMPOSSIBLE ?	27
1.1. Le travail de la culture : radicalisme et modernisme dans l'entre-deux guerres	28
1.1.1. Désirs de révolte, espoirs de révolution	30
<i>La révolution oubliée.....</i>	<i>30</i>
<i>La guerre de dépendance</i>	<i>36</i>
<i>Fantômes révolutionnaires.....</i>	<i>40</i>
1.1.2. En quête du nouveau monde : l'Amérique vue d'ailleurs.....	45
<i>La tentation de la table rase.....</i>	<i>45</i>
<i>Les ambiguïtés de l'exil.....</i>	<i>47</i>
<i>La quête d'un autre nouveau monde.....</i>	<i>51</i>
1.1.3. Construire l'avant-garde.....	55
<i>Politique (du) manifeste</i>	<i>55</i>
<i>La société bourgeoise et le prolétariat invisible.....</i>	<i>58</i>
1.2. La double conscience des écrivains	62
1.2.1. Lieux d'autorité, dérives autoritaires	63
<i>Le CPUSA, un acteur culturel.....</i>	<i>63</i>
<i>Pour une approche pragmatique de l'engagement.....</i>	<i>66</i>
<i>La place du débat.....</i>	<i>69</i>
1.2.2. La localisation impossible de la littérature prolétarienne.....	73
<i>Une littérature paradoxale.....</i>	<i>73</i>
<i>La source de la voix.....</i>	<i>76</i>
<i>Romans prolétariens, romans à thèse.....</i>	<i>79</i>
1.2.3. Expérience et expérimentation	81
<i>Le culte de l'expérience.....</i>	<i>81</i>
<i>Les ambiguïtés du documentaire.....</i>	<i>84</i>
<i>Un monde sans récit.....</i>	<i>86</i>
1.3. Un héritage impossible ?.....	88
1.3.1. La construction d'un récit critique.....	90
<i>Le poids de l'histoire.....</i>	<i>90</i>
<i>Les limites de la littérature.....</i>	<i>92</i>
<i>La disparition de la littérature radicale.....</i>	<i>95</i>
1.3.2. Comment lire la littérature radicale ?	98
<i>Le paradigme libéral.....</i>	<i>98</i>
<i>L'émergence des « cultural studies ».....</i>	<i>101</i>
<i>Réintroduire la littérarité.....</i>	<i>104</i>
1.3.3. John Dos Passos : un auteur majeur négligé?	105
<i>Un écrivain engagé.....</i>	<i>105</i>
<i>Une odysée critique.....</i>	<i>112</i>
<i>Dos Passos, l'illisible?.....</i>	<i>117</i>

2. DEUXIEME PARTIE : RACONTER L'HISTOIRE ; LA RECONFIGURATION DU RECIT HISTORIQUE PAR LA FICTION.....	123
2.1. Histoire vécue, histoire racontée ; l'individu et la guerre.....	125
2.1.1. Initiation d'un écrivain ; « Hell, I wanted to see the show ».....	126
<i>La guerre à la première personne.....</i>	<i>126</i>
<i>Échapper à la guerre.....</i>	<i>132</i>
2.1.2. Un monde brisé.....	138
<i>Le refus du spectaculaire.....</i>	<i>138</i>
<i>Du réalisme des personnages au réalisme de la composition.....</i>	<i>142</i>
2.1.3. Une paix séparée.....	148
<i>Ernest Hemingway et John Dos Passos.....</i>	<i>148</i>
<i>Frederic Henry et John Andrews.....</i>	<i>151</i>
2.2. Histoire et conscience collective : construire l'événement.....	158
2.2.1. 1919 : décentrer la guerre.....	161
<i>La guerre comme rupture.....</i>	<i>161</i>
<i>Un événement rhétorique.....</i>	<i>167</i>
2.2.2. Histoire individuelle, histoire chorale.....	169
<i>La configuration de l'événement par l'écriture.....</i>	<i>169</i>
<i>Grands hommes et anonymes : « The Body of an American ».....</i>	<i>173</i>
2.2.3. « Chroniques contemporaines » : histoire et actualité.....	178
<i>L'histoire inconnaissable.....</i>	<i>178</i>
<i>Chroniques contemporaines.....</i>	<i>181</i>
2.3. Du fait à la fiction : le travail du document.....	185
2.3.1. Dos Passos, Sacco, Vanzetti.....	187
<i>L'affaire Sacco et Vanzetti: un tournant.....</i>	<i>187</i>
<i>La chaîne documentaire.....</i>	<i>194</i>
<i>La justice de l'écriture.....</i>	<i>200</i>
2.3.2. Des usages du document : l'affaire Sacco et Vanzetti chez Upton Sinclair et Armand Gatti	
<i>Le roman documentaire chez Upton Sinclair : l'écueil de l'ambiguïté.....</i>	<i>204</i>
<i>Montage et selmaire : le spectateur engagé d'Armand Gatti.....</i>	<i>211</i>
2.3.3. La fin de l'Histoire ?.....	217
2.4. La parole thaumaturge.....	221
2.4.1. Actuel, inactuel.....	222
<i>La rumeur du monde.....</i>	<i>222</i>
<i>La presse, fabrique de l'événement.....</i>	<i>226</i>
<i>La littérature ou l'actualité qui demeure.....</i>	<i>231</i>
2.4.2. Publicité, propagande.....	235
<i>Publicité et littérature.....</i>	<i>235</i>
<i>Le « gouvernement invisible ».....</i>	<i>238</i>
<i>Né un quatre juillet : le rêve américain, un objet de propagande ?.....</i>	<i>242</i>
2.4.3. Temps détaché, parole externalisée.....	251
<i>Un temps à la découpe.....</i>	<i>252</i>
<i>La politique de l'à-présent.....</i>	<i>256</i>
<i>La fin de l'intime ?.....</i>	<i>260</i>

3. TROISIEME PARTIE : LE CENTRE NE TIENT PLUS ; RENOUVEAU POETIQUE ET POLITIQUE DE LA FORME ROMANESQUE 267

3.1. Le roman omnivore 269

3.1.1. La fabrique du roman 269

Les moyens de production..... 269

L'ingénieur du discours..... 274

La machinerie de l'écriture..... 278

3.1.2. Le supermarché de l'art 283

L'écriture voyageuse..... 283

La forme élastique..... 288

L'œil caméra ; un nouveau regard 295

3.1.3. Concordia Discors..... 300

Le roman en réseau..... 300

La forme émancipée..... 304

3.2. Le personnage automate 306

3.2.1. Des personnages aphones ? 308

Les porte-parole 308

Le leitmotiv..... 313

Grammaire de l'impersonnel 316

3.2.2. « Le premier homme qui passe est un héros suffisant »..... 320

La disparition du quotidien 321

Morts sans sépultures..... 326

U.S.A. : un roman naturaliste ?..... 329

3.2.3. Survie et résistance..... 333

Commencer, recommencer 333

Lutte et déterminisme..... 337

L'hégémonie du discours 339

3.3. L'écriture protestataire..... 343

3.3.1. La satire, une manière de voir..... 344

Usages du biographique..... 344

« Vive le son » : la chanson comme parole dissidente 352

Engagement et distanciation..... 359

3.3.2. De l'écrivain engagé à l'écriture contestataire..... 362

La tentation du dogmatisme..... 362

Le piège de l'idéologie..... 366

La critique au bord de l'évanouissement..... 368

3.3.3. L'épreuve du langage 370

Extinction de la voix, prolifération du discours 370

L'obscurcissement du sens 376

La parole de l'autre..... 382

4. QUATRIEME PARTIE : « OUR STORYBOOK DEMOCRACY » ; ECRIRE LA DISSIDENCE DANS LA TERRE DU CONSENSUS 389

4.1. Les deux nations ; grammaire de classe et fiction du peuple 389

4.1.1. Inscrire la classe..... 391

Revisiter le mythe d'une société sans classes 391

<i>Une « nation dans la nation »</i>	393
« <i>Go Left, Young Writers !</i> » : la lutte des classes en littérature.....	397
<i>De la classe au peuple : abdication ou continuité ?</i>	400
4.1.2. Littérature de classe.....	402
<i>Du protagoniste à la communauté</i>	403
« <i>The Outside Creeps Nearer</i> » : politique de l'espace fictionnel.....	409
<i>L'impossibilité d'une parole collective ?</i>	416
4.1.3. La révolution sans le prolétariat : le cas de John Dos Passos.....	421
<i>Suivre les effets de son obéissance</i>	421
<i>La fiction de l'espace ouvert</i>	425
<i>Foule, masse, peuple : des formes du roman collectif</i>	431
4.2. Étrangers sur la terre où nous sommes nés ; Américanité et dissidence.....	437
4.2.1. Stranger, foreigner : l'étranger, entre géographie et idéologie.....	439
<i>La menace de l'étranger</i>	439
<i>L'étranger, c'est moi</i>	442
<i>La quête de l' « authentique » Amérique</i>	444
4.2.2. Figures de l'étranger : de l'individu aux valeurs.....	451
<i>Le double étranger</i>	451
<i>Un nécessaire exil</i>	455
<i>Identité et idéologie</i>	461
4.2.3. La possibilité du retour : immigrants et fondateurs.....	465
<i>Une esthétique du détour</i>	465
<i>La nation des vaincus</i>	469
<i>Hommes sans visage</i>	472
4.3. Tyrannie du texte, démocratie de l'écriture : le piège de l'Amérique.....	476
4.3.1. Une dissidence impossible ?.....	478
<i>Le drame de l'icône</i>	478
<i>(I too Walt Whitman)</i>	480
<i>Le texte démembré</i>	483
4.3.2. Une prison lumineuse.....	486
<i>La terre de l'opportunité</i>	486
<i>La grosse galette</i>	490
<i>L'horizon et l'héritage</i>	494
4.3.3. L'hypocrisie démocratique.....	497
<i>Écrire entre les lignes</i>	497
<i>Le public fantôme</i>	499
<i>Politique de la littérature, démocratie du roman</i>	503
CONCLUSION : LA DECHIRURE VISIBLE.....	509
BIBLIOGRAPHIE.....	517
ANNEXES.....	549
Annexe 1 : Manuscrits de John Dos Passos.....	549
Annexe 2 : Entretiens.....	555
Annexe 3 : John Dos Passos et l'affaire Sacco et Vanzetti.....	575
INDEX DES NOMS ET DES NOTIONS.....	587

Notes sur les éditions utilisées pour les textes de Dos Passos les plus fréquemment cités :

Pour ***One Man's Initiation – 1917, Three Soldiers et Manhattan Transfer*** :

Novels 1920-1925: One Man's Initiation – 1917, Three Soldiers, Manhattan Transfer [1920, 1921, 1925]. Ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Pour ***Streets of Night*** :

Streets of Night [1923]. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1990.

Pour ***Facing the Chair*** :

Facing the Chair; the Americanization of two Foreign-Born Workmen [1927]. New York: Oriole edition, 1977.

Pour ***U.S.A.*** :

U.S.A.: The 42nd Parallel, 1919, The Big Money [1930, 1932, 1936]. Eds. Townsend Ludington, Daniel Aaron. New York: Library of America, 1996.

Pour ***Airways, Inc.***

Airways, Inc. New York: The Macaulay Company, 1928.

Pour ***District of Columbia*** :

District of Columbia (Adventures of a Young Man, Number One, The Grand Design). Boston : Houghton Mifflin, 1952

Pour les principaux textes non fictionnels :

Donald Pizer (ed), *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Les références à ces œuvres seront abrégées comme suit :

One Man's Initiation – 1917 : OMI

Three Soldiers : TS

Streets of Night : SN

Manhattan Transfer : MT

Facing the Chair : FC

The 42nd Parallel : FP

The Big Money : BM

Airways Inc. : Airways

Adventures of a Young Man : AYM

Number One: NO

The Grand Design: GD

District of Columbia: DC

John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose : MNP

Introduction : Les limites du récit

« *we shall be made a story and a byword through the world* »

John Winthrop

John Dos Passos est souvent considéré comme l'un des principaux écrivains engagés de son époque. C'est ainsi que le qualifie Jean-Paul Sartre dans son article de 1938, « À propos de John Dos Passos et *1919* », lorsqu'il affirme que « son art n'est pas gratuit, il veut prouver »¹. Cette réputation a pour conséquence une vision de ses œuvres comme appartenant à une époque déterminée, à une littérature de l'urgence marquée par les références extra-textuelles et l'ancrage volontaire dans un contexte. Pourtant, au-delà de l'investissement individuel – toujours sujet à caution – de l'auteur lui-même dans des causes politiques telles que la Première Guerre mondiale, l'affaire Sacco et Vanzetti et la guerre d'Espagne, on voit se dessiner dans ses romans, de ses débuts en 1920 au couronnement littéraire que constitue la trilogie *U.S.A.* (1938) une véritable tentative de dire le politique par le truchement de la fiction, par la mise à l'épreuve systématique des conventions du récit. S'instaure ainsi, notamment dans la trilogie, un rapport entre politique et littérature qui n'est pas uniquement de l'ordre du spéculaire – le roman conçu comme un reflet, même distordu, des positions politiques de l'auteur – mais aspire à créer, entre ces deux domaines souvent perçus comme antagonistes, un lien organique, reposant sur la critique du récit linéaire et providentiel qui institue une société par le discours. Dos Passos s'inspire des innovations modernistes en même temps qu'il participe à leur élaboration, se rapproche de la gauche américaine, en particulier du CPUSA (Parti communiste des États-Unis), au début des années 1930, et forge au fur et à mesure de son parcours des outils qui lui permettent de sonder les failles du récit national, de mettre en lumière, par le montage et la juxtaposition, ce que le récit linéaire, orienté vers le progrès, ne peut ou ne veut dire ; ce faisant, il met sans cesse son écriture en danger, risque de faire basculer la fiction dans la chronique, le roman dans le fragment, la critique dans le mythe.

Les mots pour se battre (« *we have only words against* ») sont toujours menacés de devenir mots d'ordre s'ils sont trop directement adressés, mots-valise si on leur laisse l'entière liberté de signifier (Tocqueville déjà écrivait qu'« un mot abstrait est comme une boîte à double fond : on y met les idées que l'on désire, et on les en retire, sans que personne

¹ Jean-Paul Sartre, « À propos de John Dos Passos et de *1919* » in *Critiques littéraires (situations, I)*. Paris : Gallimard, 1947, 18-31, 18.

ne le voie »²); c'est dans cet entre-deux précaire que se joue la question de l'efficacité politique de la fiction, quand celle-ci se refuse à abdiquer son statut littéraire tout en affirmant sa volonté de faire, littéralement, œuvre politique.

Nation et narration

Les États-Unis sont une nation narrative, fondée sur les mots et les textes. La sacralisation des origines s'effectue par la mise en œuvre d'une continuité narrative qui construit la « story », le récit exemplaire de la « cité sur la colline » dont parle John Winthrop dans son discours de 1630 à bord de l'*Arbella*. Récit providentiel et fondation politique se fondent en une même histoire, qui considère la Guerre d'indépendance, non comme une rupture par rapport au modèle politique du Massachusetts, une victoire de la démocratie sur la théocratie, mais comme une continuation de l'entreprise des Pères pèlerins ; cette continuité s'établit, entre autres, à travers l'imagerie de la terre promise, que l'on retrouve dans la trilogie lorsque le narrateur du *Camera Eye* établit un parallèle entre Sacco et Vanzetti et ces autres « immigrants haters of oppression » (BM 1158) que sont les Pilgrim Fathers. La sacralisation du texte et du mot atteint son apogée avec la Déclaration d'indépendance et la Constitution. Comme l'a montré Mitchell Meltzer³, cette dernière apparaît dès sa conception comme un texte révélé davantage que comme un contrat négocié : les marchandages autour d'une unité précaire s'effacent derrière le secret des délibérations, et les constituants deviennent, dans la bouche de Jefferson, « une assemblée de demi-dieux »⁴. Par le « We, the People », la Constitution fait véritablement advenir le peuple américain, le constitue par le seul pouvoir des mots. Les États-Unis consolident leur récit national à travers une perpétuelle exégèse des textes fondateurs qui dicte à la société la direction à prendre. A l'instar de la Bible, ceux-ci se muent de documents politiques en parole révélée dont le sens est toujours à (re)découvrir. L'herméneutique se fait alors politique, et la pratique du texte devient enjeu de pouvoir. La possibilité toujours ouverte d'une « union plus parfaite » laisse entrevoir à chaque instant une fin heureuse, toujours promise et toujours différée. La nation fondée sur les mots devient nation narrative qui se nourrit de ses propres récits : le mythe des origines, la légende de la conquête de l'Ouest, la terre promise, lieu de liberté et d'opportunité, tout ce faisceau de références s'incarne dans le discours politique (à travers la référence presque

² Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*. Paris : Gallimard, 1986, 102.

³ Mitchell Meltzer, *Secular Revelations: the Constitution of the United States and Classic American Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

⁴ Dans une lettre à John Adams le 30 août 1787, Jefferson, tout en critiquant le secret imposé à ses membres, qualifie ainsi la Convention fédérale : « It is really an assembly of demigods ».

<<http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=1887>> Vu le 13 mars 2010.

obligatoire à Dieu et aux Pères Fondateurs), économique (la liberté devient libéralisme, l'évangile devient, à la fin du 19^{ème}, celui de la richesse), social (du pionnier au *self made man*, de l'égalité démocratique à l'ascension sociale sur le modèle du *rags-to-riches*) et culturel pour former un récit multiforme et omniprésent qui, après la guerre de Sécession, devient une manière de réaffirmer l'unité nationale et de forger une identité véritablement américaine.

C'est la force de ce récit national qui rend à la fois plus ardue et plus intéressante l'étude du lien entre littérature et politique aux États-Unis. L'histoire littéraire américaine, en effet, s'est souvent appuyée sur ces fondements narratifs, recherchant dans l'émergence d'une littérature proprement nationale (identifiée au mouvement de l'American Renaissance, et dont le fondement théorique repose sur les écrits d'Emerson) l'expression d'une « américanité » née des textes fondateurs. Des ouvrages tels que *On Native Grounds* d'Alfred Kazin ou *Virgin Land* de Henry Nash Smith adoptent ce programme de recherche, et s'évertuent à construire ce que l'on a appelé en histoire la théorie du consensus, qui considère les grands auteurs américains comme des chantres des valeurs fondamentales du pays. La littérature devient ainsi l'auxiliaire du récit national, jusque dans sa critique de celui-ci, et l'identification d'une littérature protestataire est rendue problématique par cette apparente capacité de la nation narrative, à travers l'invocation de ses principes fondateurs, à réintégrer les marges dans le corps de son texte. Sacvan Bercovitch en a fait l'un des arguments principaux de sa théorie de la « co-optation » des énergies radicales par le consensus de l'idéologie américaine : « the special genius of the American consensus (...) is to co-opt the energies of radicalism : to absorb the very terms of opposition into the promise of the New »⁵.

Face à cette apparente aporie théorique, il convient de ré-historiciser la question du lien entre fiction et politique aux États-Unis, de s'éloigner du 19^{ème} conçu comme un hypothétique « berceau » de la littérature américaine, pour s'intéresser à une période qui voit s'affronter la critique du provincialisme américain dans une perspective internationale et l'ambition de forger, par la critique autant que par la littérature elle-même, une véritable culture américaine, ajoutant ainsi à la Déclaration d'indépendance un post-scriptum qui proclame l'avènement d'une nouvelle tradition artistique à la mesure de la puissance de la jeune nation. Au tournant du siècle, l'affirmation de l'idéologie américaine se renforce en même temps que les valeurs qui la fondent semblent vaciller. Avec la fermeture de la Frontière, le pays ouvert, la terre de la promesse devient une nation enfin constituée, et les

⁵ Sacvan Bercovitch ed., *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 438.

conséquences de cette soudaine limitation de l'espace dépassent largement le simple domaine géographique. La fin de la Frontière coïncide en effet avec l'industrialisation croissante du pays, le développement de la misère urbaine et des inégalités, une crise identitaire liée à l'importance des flux migratoires, et avec la prise de conscience que les plaies de la guerre civile n'ont pu être pansées par la Reconstruction. Jamais le modèle jeffersonien d'une nation de petits cultivateurs indépendants n'a semblé plus éloigné de la direction prise par le pays. Ce que Samuel Huntington a appelé le « Ivl gap »⁶, le fossé entre les idéaux et les institutions, semble ainsi se creuser avec l'avènement du siècle nouveau, avènement qui ouvre la trilogie *U.S.A.*

Le récit exemplaire devient alors « tall tale », affabulation, et l'Amérique semble saisie de schizophrénie. Pendant la Première Guerre mondiale et les années 1920 se développent les relations publiques et la propagande, véritables industries vouées à la production d'histoires dont le but avoué est de « fabriquer du consensus ». Le conflit mondial est mené au nom des idéaux fondateurs de la nation américaine, et intégré par Woodrow Wilson dans un récit édifiant où s'affrontent la barbarie et la civilisation. Les années 1920 voient fleurir la rhétorique patriotique, ainsi qu'une lutte acharnée contre ceux qui menacent l'identité américaine (celle du WASP) par leur origine (lutte contre l'immigration), leur seule présence (Noirs du Sud qui témoignent de l'échec de la Reconstruction) ou leur discours (arrestation et déportation d'anarchistes et de socialistes, répression des mouvements syndicaux) ; ceux dont la couleur – couleur de peau, couleur politique – dérange sont exclus de la nation et de son histoire, ils deviennent « Un-American ». Cette déconnexion entre un récit mythique fondé sur une représentation linéaire et téléologique du progrès de la nation et la réalité d'un pays divisé (que Vladimiz Pozner baptisera en 1938 *Les États-Désunis*) atteint son apogée lors de la crise de 1929 et des premières années de la Grande Dépression, et est incarnée par les discours de Hoover qui refuse d'abdiquer la logique libérale (même si, dans les faits, il lance des réformes qui seront ensuite poursuivies par Roosevelt) pour une crise qui, dans la patrie du libre-échange, ne peut qu'être passagère. La Grande Dépression semble représenter une aberration, une faille dans le récit national, qui met un instant le discours politique en échec.

L'entre-deux-guerres apparaît ainsi comme la période où se formalise la rhétorique du rêve américain – à travers l'essor de la publicité et de la société de consommation qui se déroule parallèlement aux débuts de la communication politique – où, pour reprendre les termes de Michel de Certeau, le discours se fait récit et devient « un texte articulé au réel et

⁶ Samuel Huntington, *American Politics; the Promise of Disharmony*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. Voir en particulier le chapitre 3: « The Gap: the American Creed vs. Political Authority ».

parlant en son nom »⁷. La reproductibilité mécanique dont parle Walter Benjamin au sujet des œuvres d'art exerce également son influence sur le discours politique. Le récit national, lui aussi, perd de son aura. L'idée même de récit conçu comme une narration continue, orientée, centrée sur le destin d'une entité – qu'il s'agisse d'une nation ou d'un personnage – en marche vers le progrès est remise en question. La Première Guerre mondiale, puis la Grande Dépression, deviennent alors des symboles de l'aberration rhétorique qu'est devenue la démocratie américaine. Écrivains et artistes, qu'il s'agisse des modernistes de la génération perdue ou des radicaux des années 1930, partent en quête d'autres manières de dire le monde : le renoncement à l'abstraction, prôné par Ezra Pound, se retrouve dans les romans d'Hemingway, la dislocation de la langue dans la répétition, lancée par Gertrude Stein, est reprise par Dos Passos, la décentration du sujet poétique chez T.S. Eliot devient le principe d'écriture de Faulkner. Au naturalisme du tournant du siècle, incarné par les œuvres de Frank Norris, Stephen Crane ou Theodore Dreiser, fait suite le nouveau réalisme des radicaux, qui ne veulent plus simplement montrer la déchéance d'individus, mais tentent de décrire l'oppression d'une classe par tout un système. Politique et littérature s'entremêlent pour dire l'imposture du rêve américain, mais aussi celle du récit lui-même, celui des romans réalistes à la Horatio Alger, qui laisse croire à l'autorité d'un narrateur omniscient observant avec bienveillance le progrès de son protagoniste. Certains auteurs passent par l'autobiographie, plus ou moins déguisée, pour donner à voir une autre réalité, d'autres emploient les techniques du documentaire, héritées des *muckrakers* du début du siècle et de la sociologie naissante, d'autres encore mettent en avant leur identité, sexuelle ou raciale, qui les exclut du récit national ; tous soumettent le roman à la question, étirant sa forme jusqu'à parfois la déchirer, laissant voir sa trame, et refusant parfois au lecteur le confort d'une intrigue. Ce que Claude-Edmonde Magny a appelé « l'âge du roman américain » est aussi une période pendant laquelle le roman est malmené, poussé jusque dans ses derniers retranchements, comme si les écrivains voulaient faire rendre raison à cette machine à fabriquer des histoires.

En un combat douteux

John Dos Passos s'inscrit pleinement dans cette périlleuse entreprise de démontage du récit, toujours en tension entre conservation et destruction, entre la volonté de préserver les mots comme une protection contre la ruine du monde et celle de leur faire rendre gorge, d'en faire table rase dans l'espoir d'un nouveau commencement. Ses œuvres panoramiques, notamment *Manhattan Transfer* et *U.S.A.* font le portrait d'une société divisée (« all right we are two nations ») où le discours a été confisqué, transformé en un récit englobant dans lequel

⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 218.

chaque individu est sommé de se reconnaître, sous peine de se retrouver privé de visage et de voix, réduit au vagabondage et à la fuite, comme Jimmy Herf ou le « Vag » de *BM*.

Le parcours de l'écrivain semble cependant inviter le critique à une lecture linéaire tant il se prête à la métaphore homérique, comme le démontre le titre de la biographie de référence, *John Dos Passos : A Twentieth Century Odyssey*, publiée par Townsend Ludington en 1980. On peut facilement distinguer trois phases dans sa vie et sa carrière : le voyage, le combat et le retour. L'intertexte homérique est présent dans les œuvres mêmes de Dos Passos, tantôt souterrain, tantôt affiché, comme dans *Rosinante to the Road Again*, où la quête de Télémaque est ironiquement détournée par le narrateur de son but premier : « Telemachus had wandered so far in search of his father he had quite forgotten what he was looking for »⁸. La quête du père se transforme en errance, bientôt remplacée par la recherche du sens, du « geste » exemplaire, que Télémaque et Lyaeus traquent sur les routes d'Espagne : « 'I must catch that gesture, formulate it, do it. It is tremendously, inconceivably, unendingly important to me' ». Le désir de dire le monde remplace peu à peu chez Dos Passos l'intrigue du roman familial, et le pousse à chercher, en grand admirateur de Flaubert, le mot juste pour rendre compte, en même temps qu'il y participe, « both engaged and disengaged »⁹, des transformations de la société américaine.

Fils naturel d'un avocat d'affaires descendant d'immigrés portugais, Dos Passos passe son enfance à voyager en Europe avec sa mère d'hôtel en hôtel. John R. Dos Passos, son père, les y rejoint de temps à autre, profitant de ce refuge où il peut s'afficher en famille, loin des États-Unis où réside sa femme. Lorsqu'elle meurt, il épouse aussitôt Lucy Madison (dont Dos Passos a porté le nom jusqu'en 1911). Dos Passos gardera de cette enfance itinérante un sentiment de perpétuelle étrangeté. Lorsqu'il est au lycée à Choate, dans le Connecticut, il écrit dans son journal : « I do not know why it is but no one ever treats me as if I were one of them »¹⁰. Aux incertitudes et aux doutes éprouvés par tous les adolescents se superposent les conséquences de son enfance particulière ; sa prononciation de l'anglais, colorée par son enfance européenne, ne correspond pas aux standards américains, et lui vaut le surnom de « Frenchie ». La reconnaissance tardive par son père le fait en outre hésiter avant d'adopter finalement le nom de Dos Passos, comme s'il ne parvenait pas réellement à croire que celui qu'on lui a présenté longtemps comme son tuteur soit enfin devenu son géniteur. Réputé, et

⁸ John Dos Passos, *Rosinante to the Road Again* [1922], in *Travel Books and Other Writings*, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003, 8.

⁹ John Dos Passos, entretien avec David Sanders in Donald Pizer (ed), *John Dos Passos: the Major Nonfictional Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1988, 244.

¹⁰ Cité dans Townsend Ludington, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. New York: Dutton, 1980, 31.

parfois moqué, pour l'intérêt qu'il porte aux livres, Dos Passos se met très tôt à écrire. Un journal, d'abord, qu'il commence à tenir régulièrement dès le lycée, et dans lequel il note souvent ses lectures, puis des textes de fiction. À Choate, il publie sa première nouvelle « The City of Burnished Copper » dans le journal de l'école, dont il est également le rédacteur littéraire. Entré à Harvard en 1912, il continue ses activités littéraires et participe activement au *Harvard Monthly*, en tant que rédacteur et contributeur. Il y publie des nouvelles, des poèmes, des articles d'opinion et des critiques de livres, et se crée à l'université un cercle d'amis (E.E. Cummings, Dudley Poore, Robert Hillyer, Arthur McComb) avec lesquels il correspondra presque toute sa vie. C'est également au cours de ses années d'université qu'il commence à s'intéresser à l'art, grâce aux opportunités culturelles qu'offre la ville de Boston, qui accueille par exemple l'Armory Show (amputé des œuvres américaines) en mai 1913. Les années de Dos Passos à Harvard sont donc fécondes, même si le jeune homme se sent parfois étouffé par l'atmosphère de l'université, sentiment qu'il mettra en scène dans ses romans, en particulier *Streets of Night*, commencé alors qu'il était encore à l'université. Dans *U.S.A.*, Harvard deviendra le « bellglass » que le narrateur du *Camera Eye* désire briser sans en avoir la force. Cette sensation d'isolement et d'artificialité est renforcée, surtout à partir de 1915, par la guerre en Europe, qui commence à occuper les esprits. Cette même année, Lucy Madison Dos Passos meurt, après de longues années de maladie¹¹. En 1916, ses études terminées, Dos Passos exprime le désir de s'engager pour aller voir le front ; dissuadé par son père, il s'embarque néanmoins pour l'Espagne, pour aller étudier l'architecture, dont il veut faire son métier. C'est pendant ce séjour qu'il apprend, en janvier 1917, la mort de John R. Dos Passos. Orphelin à vingt ans, il mettra en scène la mort de ses parents dans le *CE28 de 1919*, les faisant mourir en même temps, comme pour marquer encore davantage l'importance de cette année 1917 dans sa vie : après un bref séjour américain pour régler les questions de succession, il repart pour l'Europe, engagé cette fois dans le service d'ambulanciers volontaires Norton-Harjes. Son expérience pendant la Première Guerre mondiale est un tournant, dans sa vie comme dans sa carrière littéraire, et nourrit toutes ses œuvres jusqu'à *U.S.A.* Successivement en France et en Italie, il est davantage témoin qu'acteur du conflit ; à l'expérience traumatisante du combat (il doit un jour ramasser des membres épars sur un champ de bataille) s'associe paradoxalement la découverte de la beauté de ces pays. Son attitude est souvent partagée entre l'horreur qu'il éprouve face à la violence et à l'absurdité de la guerre et le plaisir qu'il ressent à se trouver ainsi au cœur de

¹¹ Le personnage de la mère malade est récurrent dans les œuvres de Dos Passos. On le retrouve notamment dans *Manhattan Transfer*, roman dans lequel les deux protagonistes, Ellen Thatcher et Jimmy Herf, sont orphelins de mère. Ellen est élevée par son père, Jimmy, lui, s'occupe de sa mère malade jusqu'à sa mort, et est ensuite placé chez ses cousins.

l'événement, comme en témoigne le ton de sa correspondance et de ses carnets de l'époque¹². Dos Passos est également confronté, en particulier quand il s'engage dans la Croix-Rouge américaine à partir de novembre 1917, à la censure et à la hiérarchie de l'armée ; certaines de ses lettres sont interceptées, et il est accusé de déloyauté, au moment même où E.E. Cummings lui écrit des lettres lui décrivant son séjour au camp de prisonniers de La Ferté-Macé. Dos Passos n'est pas arrêté, mais il est obligé de rentrer aux États-Unis, où il joue de ses relations pour revenir en Europe, cette fois dans le corps médical de l'armée américaine. Comme Cummings dans *The Enormous Room*, Dos Passos réutilisera ses déboires pour condamner la « machine » de l'armée dans ses premiers romans, qui traitent exclusivement de la guerre. *One Man's Initiation – 1917* est publié en 1920 par un éditeur londonien, et sa diffusion reste confidentielle. C'est avec *Three Soldiers* (1921) que Dos Passos commence à forger sa réputation. Le roman suscite la controverse aux États-Unis, mais, selon ce qui deviendra pour lui une habitude, Dos Passos n'est pas sur le territoire au moment de sa publication.

Au début des années 1920 en effet, il s'adonne à une frénésie de voyages ; lui qui avait subi les déplacements pendant son enfance semble avoir fait sienne cette existence nomade. Entre l'Europe et New York, où il se plonge dans l'avant-garde artistique, se passionne pour les ballets russes de Diaghilev, échange des lettres sur la peinture et la musique avec Germaine Lucas-Championnière, fréquente Edmund Wilson, John Peale Bishop, John Howard Lawson et les Fitzgerald, il part pour l'Asie Mineure. C'est à Beyrouth qu'il découvre les lettres qui lui annoncent que *Three Soldiers* est un succès. Sans cesse en mouvement, il finit par se lasser de ce qu'il nomme « l'illusion géographique »¹³, et passe plus de temps aux États-Unis à la fin des années 1920. Cette période marque à la fois la consécration de son statut d'écrivain, avec la publication de *Manhattan Transfer*, roman que Sinclair Lewis considère comme plus important que ceux de Joyce, Stein ou Proust¹⁴, et la concrétisation de son engagement politique, inséparable de sa vocation littéraire. Il participe à la fondation de la revue *New Masses* en 1926, espérant ainsi faire revivre le mélange de radicalisme politique et artistique qui caractérisait *Masses*, la revue de Max Eastman interdite

¹² Le 2 décembre 1918, Dos Passos raconte une promenade qu'il fait avec Frederick Van den Arend dans la vallée de la Brenta, où se superposent la beauté du paysage naturel et les villages dévastés par les bombes : « Yesterday Van & I did a splendid walk up the valley of the Brenta, that wound up between great drab deep shadowed hills (...). At last we turned across a bridge in a rather smashed up town and went up a road on the left side of the valley that had an uncomfortably shelled look ». John Dos Passos, *Travel Books and Other Writings*, *op. cit.*, 711.

¹³ « the illusion of geography », expression mentionnée dans une lettre à Robert Hillyer, citée dans John Dos Passos, *The Best Times; an Informal Memoir*. New York: New American Library, 1966, 142.

¹⁴ « Their novels are treatises on harmony, very scholarly and confoundedly dull; 'Manhattan Transfer' is the moving symphony itself ». Sinclair Lewis, *John Dos Passos' Manhattan Transfer*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1926, 4.

en 1918. Son activité de journaliste, jusque-là principalement dévolue aux critiques de livres ou aux notes de voyage, s'étoffe ; il fait des reportages, sur la grève de Passaic par exemple, puis s'engage activement dans la défense de Sacco et Vanzetti, publiant des articles sur l'affaire pour *New Masses* et le *Daily Worker*, le quotidien du CPUSA. À la même période, il participe également au New Playwrights' Theatre, aux côtés de Michael Gold et John Howard Lawson ; tour à tour scénariste et auteur, il tente de créer un théâtre révolutionnaire dans la forme comme dans le fond, mais se heurte au dogmatisme croissant de certains des membres de la troupe, ainsi qu'à l'échec des pièces auprès du public – les travailleurs – qu'elles visaient.

L'exécution de Sacco et Vanzetti en 1927 incarne le passage du voyage au combat. Leur mort décide Dos Passos à se ranger du côté des victimes plutôt que des bourreaux, geste d'autant plus symbolique que ces bourreaux représentent sa propre classe ; la virulente lettre qu'il publie dans le *New York Times* à la veille de l'exécution s'adresse, non au juge Thayer, mais au président de Harvard, A. Lawrence Lowell, président de la commission nommée par le gouverneur Fuller pour revoir les éléments de l'affaire, et qui décide en juillet 1927 de confirmer la sentence de mort du juge Thayer. C'est également l'affaire Sacco et Vanzetti qui fait naître dans l'esprit de Dos Passos l'idée d'un roman monumental, qui décrirait le destin de l'Amérique depuis l'aube du 20^e siècle jusqu'à ce funeste événement. Il commence à écrire *FP* en 1928, année pendant laquelle il fait également un voyage en URSS. Pendant toute la première moitié des années 1930, Dos Passos s'engage dans plusieurs « causes », mettant souvent sa plume et sa personne au service de ceux qu'il défend, qu'il s'agisse de Sacco et Vanzetti, des mineurs du Kentucky ou des Scottsboro Nine. Ses relations avec le CPUSA sont souvent tendues, mais il estime que le parti représente la seule alternative viable au système en place, et vote pour le candidat communiste à la présidentielle de 1932. Dos Passos lui-même a, à travers des entretiens et la publication de ses mémoires (*The Best Times*), tenté de minimiser son engagement à gauche pendant cette période, et de nombreux critiques se sont alignés sur son interprétation. Pourtant, s'il ne fut jamais un aveugle défenseur des communistes, son radicalisme, en particulier entre 1927 et 1933, est indéniable. Il encourage des écrivains prolétariens comme Jack Conroy et Robert Cantwell, et ses œuvres sont érigées en modèle. *1919* en particulier, est unanimement salué par les critiques de gauche lors de sa publication en 1932. Le parcours politique et le parcours littéraire de Dos Passos sont intrinsèquement liés. Lorsqu'il intervient dans le champ politique, il le fait toujours en tant qu'écrivain, et ne se présente jamais comme un militant. Il ne renonce jamais à son appartenance de classe, et se décrit comme un « middle-class liberal, whether I like it or

not »¹⁵, refusant ainsi une « prolétarianisation » dont il sait qu'elle ne pourrait qu'être artificielle sans pour autant ménager ses efforts en faveur des causes qu'il croit justes.

Dès les années 1934-35, ses relations avec les communistes se tendent, jusqu'à la rupture, effective dès le congrès des écrivains de 1935 (auquel il envoie sa communication dans laquelle il dénonce les atteintes du parti à la liberté de création), et définitive en 1937, lorsqu'il apprend que son ami José Robles a été exécuté par les communistes en Espagne. C'est alors que commence la période communément qualifiée de « retour vers les États-Unis », lors de laquelle Dos Passos, ayant abdicé son internationalisme, prône un retour aux « valeurs fondatrices » de la nation contre l'incompétence européenne et la corruption communiste, attitude bien résumée par le titre d'un article de 1939, « Farewell to Europe ». Entre 1939 et 1951, il publie les trois tomes (*Adventures of a Young Man, Number One, The Grand Design*) de ce qui deviendra en 1952 la trilogie *District of Columbia*, dans laquelle il met en scène trois formes de trahison d'individus par le pouvoir (incarné successivement par le parti communiste, l'homme politique Chuck Crawford, avatar fictionnel de Huey Long, et le New Deal). Cependant, ces œuvres, et celles, nombreuses, qui suivront, n'obtiennent pas le succès des précédentes. Sa rupture avec la gauche a valu à Dos Passos des rancunes tenaces ; mais, au-delà de ces questions politiques, force est de constater que ces romans ne sont pas à la hauteur de la première trilogie. Le tournant conservateur de l'écrivain se traduit en effet non seulement dans ses convictions, mais dans son écriture : les techniques modernistes de montage et de juxtaposition laissent la place à une narration plus conventionnelle, et la verve dénonciatrice qui caractérisait notamment certains passages du *Camera Eye* dans *U.S.A.* est remplacée par une parole pétrifiée, une invocation stérile et répétée d'un « peuple américain » mal défini. Le retour au récit linéaire se fait aux dépens de la fiction, et c'est paradoxalement lorsqu'il s'éloigne des communistes que Dos Passos se laisse prendre au piège du dogmatisme. L'écrivain tentera un retour aux techniques de *U.S.A.* dans son dernier roman, *Midcentury*, publié en 1961¹⁶, ce qui lui vaudra un regain d'intérêt critique, sans pour autant enrayer, à plus long terme, la chute de sa popularité.

Cet aperçu de la vie et de la carrière de Dos Passos permet de mettre en lumière la relation étroite qui existe chez lui entre littérature et politique. Dos Passos est souvent évoqué pour l'incroyable mouvement de balancier qu'ont subi ses opinions (ayant voté pour le candidat communiste en 1932, il soutient Barry Goldwater à l'élection présidentielle de 1964) davantage que pour ses œuvres. De nombreux critiques ont subi l'attrait de ce parcours à bien des égards exemplaire de celui d'une génération, incarnée notamment (bien qu'ils soient bien

¹⁵ John Dos Passos, « Back to Red Hysteria ». *New Republic*, 63 (July 2, 1930), 168-169. Repris dans Donald Pizer (ed), *MNP*, 127-130, 130.

¹⁶ *Century's Ebb*, roman publié de manière posthume en 1975, est demeuré inachevé.

plus jeunes que Dos Passos) par les New York Intellectuals. Mais, chez Dos Passos, l'engagement à gauche ne fut pas une erreur de jeunesse ; il avait, dans les années 1930, plus de trente ans, et était déjà au faite de sa carrière littéraire, carrière qui fut couronnée, et non enterrée, par son rapprochement avec la gauche. Les ouvrages consacrés à sa vie et à son œuvre s'appuient souvent sur ce parcours, révisé par l'auteur lui-même à travers force ré-écritures, qu'il s'agisse de retracer son itinéraire politique (Melvin Landsberg), d'interpréter ses œuvres sous l'angle de la quête d'identité (Blanche Gelfant) ou de trouver la source du pessimisme qui caractérise ses romans (Iain Colley). Or, plutôt que de rechercher dans les convictions de son père, défenseur des valeurs « anglo-saxonnes » et chantre des monopoles, ou dans ses propres invocations de la Déclaration d'indépendance, les germes du conservatisme qui a caractérisé les trois dernières décennies de sa vie, il nous semble plus intéressant d'analyser la figure de Dos Passos comme celle d'un personnage de l'entre-deux, dont l'engagement et l'œuvre ont toujours, à des titres différents, été soumis au soupçon, comme en témoigne sa postérité problématique. Andrew Hook, dans sa préface à un recueil d'articles, qualifie Dos Passos de « neglected major author »¹⁷, traduisant ainsi son statut paradoxal au sein de l'histoire littéraire américaine. Largement exclu du canon moderniste, Dos Passos est également, en tant qu'homme blanc de la classe moyenne, souvent considéré au contraire comme « trop canonique » par les critiques issus des *cultural studies*, qui tentent, à partir des années 1980, de redonner vie aux années 1930 en mettant en exergue des auteurs issus de minorités. Influencé, plus peut-être qu'aucun autre auteur américain, par les avant-gardes russes et européennes, il s'est néanmoins voulu le chantre de l'Amérique ; ses œuvres, en particulier la trilogie, sont souvent perçues comme obsolètes, par les techniques modernistes qu'elles mettent en place, mais également par le message « politique » qu'elles délivrent.

C'est pour laisser la place à cet entre-deux que nous avons fait le choix de renoncer à une approche chronologique, pour nous placer au cœur de l'œuvre, dans sa période (1920-1938) la plus féconde, afin de déplacer la perspective de l'individu vers les textes, là où la plupart des études renvoient sans cesse le texte à l'individu. Une telle démarche permet de mettre en exergue, non plus la linéarité d'un parcours exemplaire, mais l'analyse de cet espace précaire qui se tisse dans les œuvres, et fait jouer le littéraire au contact du politique, mot contre mot, dans une superposition du sens – littéral, métaphorique et critique – qui ne se laisse pas réduire à la simple question de l'adéquation du texte à son auteur. Afin d'analyser la critique politique comme critique du récit illusoire, du langage comme sens commun

¹⁷ Andrew Hook (ed), *Dos Passos: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1974, 2.

jamais interrogé, il faut faire la place à la fragmentation en ce qu'elle est constitutive d'une esthétique de la juxtaposition qui vient saper les fondations de la causalité historique et narrative. Cependant, l'on ne saurait se contenter de remplacer l'intrigue par le fragment, ce qui ne serait qu'une résolution facile, faisant fi des tensions qui font l'œuvre, et de la principale d'entre elle, qui voit s'affronter sans cesse, comme chez Whitman, la tentation du catalogue et l'aspiration à la totalité, et se traduit par un réseau complexe d'échos, de renvois et de stratification du texte. Réintégrer le radicalisme à l'écriture, le modernisme au projet politique devient alors non pas un désir de rétablir la cohérence à tout prix, mais une tentative d'identifier la manière dont ces deux perspectives, loin d'être antagonistes, créent un objet original, un entre-deux du texte, entre chronique et roman, forme ouverte et didactisme, qui par son statut même et la manière dont il affiche sa construction, est toujours soumis à l'ombre du doute. De l'engagement de l'écrivain, geste exemplaire par lequel l'auteur se met lui-même en gage, se saisit de l'instant (il « prend » position¹⁸) et s'y place, on passe à la politique de l'écriture, qui se joue dans le texte, par l'agencement des mots, le jeu des temps, le régime des personnages. *U.S.A.* n'est certainement pas l'œuvre la plus engagée de son siècle ; elle est cependant peut-être, comme le suggère Jacques Rancière, la plus politique¹⁹.

Un héritage impossible ?

Plutôt que le couple vie/œuvre, il nous paraît ainsi plus fécond de nous intéresser à l'association texte/contexte, association qu'exige l'œuvre même, de par l'abondance de ses références extra-littéraires. Au-delà de l'identification des événements mentionnés, d'un souci – par ailleurs légitime – de clarification de l'œuvre par le recours à l'histoire, cette dialectique entre texte et contexte joue un rôle prépondérant dans la mise en place du lien entre littérature et politique : en effet, si l'œuvre de Dos Passos, en particulier entre 1920 et 1938, apparaît parfois comme exemplaire, c'est également parce qu'elle cristallise des problématiques historiques et intellectuelles qui se déploient dans l'entre-deux-guerres. La période se distingue en effet par l'attention portée, par les critiques de gauche, mais également dans la société dans son ensemble, à la question du rapport de l'écrivain à la société, de l'écriture au politique : les acteurs pensent leur action, la décrivent, la théorisent. L'histoire se fait présent, sous l'influence de la pensée marxiste, mais également d'un tropisme américain qui construit les États-Unis, en contrepoint de l'URSS, comme le lieu de

¹⁸ Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature* (Paris : Gallimard, 1948), parle de l'acte créateur comme d'une « reprise totale du monde » (64, nous soulignons).

¹⁹ Jacques Rancière qualifie en effet la trilogie d' « œuvre la plus représentative de la littérature politique du 20^e siècle », in *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, 37.

l'histoire en marche. Les années 1920, et surtout 1930 s'écrivent en même temps qu'elles se font, et sont ensuite ré-écrites par les acteurs eux-mêmes ; cette attitude mémorialiste (on songe aux textes d'Edmund Wilson, de Max Eastman ou de Malcolm Cowley) contribue à une segmentation de l'espace littéraire et politique. La période est alors souvent interprétée à travers les notions de fidélité et de trahison : fidélité de l'écrivain à son art, qui serait entachée par l'engagement politique ; fidélité à des convictions dont la vision d'une pratique artistique autonome signerait la mort. La politique *ou* la littérature, l'engagement *ou* l'écriture (attitude paroxystique symbolisée par le silence de George Oppen entre 1933 et 1958), telles semblent être les seules alternatives ouvertes à l'interprétation, alternatives incarnées par l'opposition entre modernisme et radicalisme²⁰, entre les années 1920 et les années 1930.

Or, l'analyse précise des mouvements, des acteurs et des lieux de production culturels permet de réviser cette chronologie linéaire, ce « grand » récit qui envisage la politique et la littérature comme deux champs distincts, voire antagonistes et, en renvoyant le modernisme à sa difficulté et le radicalisme à son simplisme en matière littéraire, frappe ces deux traditions au sceau de l'illisibilité. Sans s'attarder sur la vision de l'écrivain américain comme auteur « dans » le monde, privé de structures spécifiquement littéraires (cercles, académies...) dans lesquelles s'inscrire et inévitablement influencé par le journalisme²¹, vision qui tend faire de l'association entre écriture et politique, au sens le plus large, une caractéristique de la littérature américaine, nous tenterons de rendre visible cet héritage perdu en traçant des lignes de convergence chronologiques et thématiques. Il ne s'agit pas ainsi de rétablir une hypothétique continuité historique par-delà la coupure que constitue malgré tout la crise de 1929, dans l'espoir de radicaliser le modernisme ou de moderniser le radicalisme, mais de dessiner, à travers des parcours individuels – celui de John Dos Passos sera étudié en profondeur, mais l'on peut également mentionner Max Eastman, Josephine Herbst ou Langston Hughes – des lieux de rencontre (revues, associations...), des événements (la

²⁰ Nous emploierons le terme de « modernisme » au sens anglo-américain d'un mouvement artistique et culturel qui se développe en Occident entre 1890 et 1940. Eugene Lunn en résume ainsi les principales caractéristiques : « an intense concern with the mediation of « content » by form ; use of synchronous montage as an alternative to merely linear additive time ; techniques of « de-familiarizing » the object-world ; cultivation of paradox and ambiguity as opposed to monolithic notions of a single objective reality ; and exploration of the fragmented experience of individuals in modern urban and industrial societies ». in *Marxism and Modernism ; and Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley : University of California Press, 1982, 2. Pour une approche plus complète et très synthétique des principales questions posées par le modernisme, voir Michael H. Whitworth (ed.). *Modernism*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. Il s'agit ici d'une définition de travail, qui est loin de refléter la complexité des travaux existants sur le modernisme, et sera revue dans le cours de cette étude, notamment à l'aune de l'analyse des relations entre modernisme et radicalisme.

« Radicalisme » est ici employé dans son sens américain et dans une acception politique ; le terme renvoie spécifiquement aux mouvements, idées et acteurs de la gauche américaine. Il ne doit pas être confondu avec l'idée de radicalité, qui peut aussi bien s'appliquer, par exemple, à des écrivains comme Ezra Pound et T.S. Eliot, et ne renvoie pas à un mouvement politique précis, mais à une attitude de pensée et d'action.

²¹ Voir Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985. L'auteur consacre un chapitre à John Dos Passos (167-204).

Première Guerre mondiale, l'affaire Sacco et Vanzetti, le New Deal et la WPA) ou des œuvres, une vision plus complexe de l'entre-deux-guerres. Il faut également, dans cette perspective, renoncer à l'idée d'une catégorisation définitive, fondée sur un ensemble de critères stables, pour faire place à une réalité modulée, négociée, qui s'infléchit en fonction du temps mais aussi des contextes. À titre d'exemple, la tendance à voir dans le parti communiste américain l'unique prescripteur de la relation entre les écrivains et le politique, en particulier dans les années 1930, doit être modulée par la prise en compte d'autres acteurs (les mouvements trotskistes, les rescapés anarchistes et socialistes de la Lyrical Left, mais aussi le New Deal qui, surtout à partir de 1935 et de la création de la Works Progress Administration recompose le champ de la production artistique autour d'un projet politique), ainsi que par l'analyse des rapports, souvent distendus, entre le parti communiste soviétique et le CPUSA, entre ce dernier et les diverses instances culturelles qui en émanent (les John Reed Clubs, la revue *New Masses*) et la prise en compte des débats qui animent ces divers organes. Une étude approfondie de la période dite « prolétarienne » (1928-1935) du CPUSA donne ainsi image bien différente de celle d'un parti tout-puissant dictant sa loi à des écrivains trop heureux de l'appliquer. La distinction entre la politique culturelle des communistes, les lieux et les acteurs de cette politique, et les œuvres qui sont produites sous son impulsion, fait émerger la diversité des débats autant que la variété des textes qui en sont issus.

La question de l'héritage moderniste est au cœur des controverses de l'époque. Si Karl Radek, au congrès des écrivains soviétiques de 1934, formalise le rejet du modernisme au profit de l'esthétique du réalisme socialiste, il ne le fait pas au nom des arguments (abstraction, déconnexion de la réalité) qui nous sont aujourd'hui familiers²² ; de plus, la position des radicaux américains sur le sujet est souvent ambiguë. De nombreux écrivains – John Dos Passos, mais aussi John Howard Lawson, William Rollins Jr ou Clara Weatherwax – s'approprient les innovations modernistes pour rendre compte de la réalité sociale du pays. La négociation du rapport au politique s'accompagne en effet, dans l'entre-deux-guerres, d'une redéfinition de ce que doit être le littéraire, redéfinition opérée aussi bien par les

²² Karl Radek dénonce dans le modernisme non sa vision de l'art comme indépendant, déconnecté de la société, mais au contraire sa prétention au réalisme, pour lui fallacieuse. Il conçoit le modernisme (proche en cela de l'interprétation de Georges Lukacs), comme le naturalisme poussé à son comble, et critique son absence de perspective : « What is the basic feature in Joyce? His basic feature is the conviction that there is nothing big in life – no big events, no big people, no big ideas; and the writer can give a picture of life by just taking 'any given hero on any given day,' and reproducing him with exactitude. A heap of dung, crawling with worms, photographed by a cinema apparatus through a microscope, such is Joyce's work ». Une telle critique témoigne du fait que l'opposition entre modernisme et réalisme, souvent présentée comme évidente, était à l'époque bien moins tranchée. Karl Radek, « Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art » in *Soviet Writers' Congress* 1934. Lawrence & Wishart, 1977, 73-182. Source: <<http://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm>> Vu le 15 février 2010.

modernistes que par les radicaux. Comme souvent, les deux mouvements sont en effet rapprochés par ce à quoi ils s'opposent : la « Genteel Tradition » héritée du 19^e siècle, et incarnée, dans les années 1920 notamment, par les New Humanists tels qu'Irving Babbitt ou Paul Elmer More, critiques qui condamnent aussi bien le modernisme que le naturalisme, la figure du « bourgeois » comme incarnation de l'Amérique et de sa médiocrité, le langage considéré comme véhicule d'une « pensée dominante » qui l'appauvrit et vide les mots de leur sens²³. Ils se partagent en outre le terme d'« avant-garde », dont découle un rapport toujours ambigu à la fois aux masses et à l'élite. Si les modernistes appellent à une expression directe de la chose (Pound) et refusent l'élitisme incarné par les universitaires et les institutions du savoir, ils n'en sont pas moins méfiants vis-à-vis des masses consommatrices et nationalistes qui transforment l'artiste en étranger. Les radicaux sont, eux aussi, perçus comme « unamerican » et entretiennent un rapport paradoxal avec le prolétariat, dont ils se veulent les porte-parole tout en fustigeant souvent l'absence de conscience de classe des travailleurs américains. Les deux mouvements sont ainsi, en quelque sorte, victimes de leur public. Le paradoxe s'étend également à leur relation à l'Amérique. Les modernistes sont partagés entre un rejet de l'Amérique qui apparaît au sortir de la guerre comme le règne de la médiocrité, de l'individualisme et de l'argent, et le désir de sortir les États-Unis de leur « national namelessness »²⁴ littéraire, de créer un « American Risorgimento », pour reprendre encore une fois les mots de Pound. Quant aux radicaux, bien que le CPUSA ait officiellement renoncé à l'idée de l'exceptionnalisme américain en 1928-29 après la « purge » des Lovestoniens, ils s'attachent néanmoins souvent dans leurs œuvres, fictionnelles ou documentaires, à construire une nouvelle image de l'Amérique qui rende justice aux victimes de la Grande Dépression. La quête d'un nouveau monde, dans le passé (rôle de l'Antiquité et de la Renaissance dans les œuvres modernistes) ou dans l'avenir (l'URSS vue comme un « nouveau » Nouveau Monde) s'accompagne d'une volonté de redonner à l'Amérique l'indépendance qu'elle semble avoir perdue pendant la guerre, en œuvrant depuis les marges de la nation et de la narration.

La dichotomie entre politique et littérature dans l'entre-deux-guerres, incarnée par l'opposition entre radicalisme et modernisme, mérite donc d'être revue, mais également analysée, en ce qu'elle participe à la constitution d'un canon littéraire américain, ainsi qu'à l'émergence de la figure de l'universitaire comme promoteur et garant de ce canon. Les années 1920 et 1930 voient en effet naître la volonté de développer l'histoire littéraire

²³ Face à cette usure de la langue, Ezra Pound, comme Michael Gold, hissent le drapeau de la nouveauté : « Make it New ! » dit le premier, alors que le second intitule l'un de ses premiers articles dans *New Masses* « Let it be Really New ».

²⁴ Barrett Wendell, *A Literary History of America*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901, 6.

américaine, s'éloignant de la perspective du début du siècle, qui continuait de voir dans la littérature américaine un dérivé de la littérature anglaise (perspective défendue par Barrett Wendell, auteur de la première histoire de la littérature américaine en 1901). En 1921 est publiée la *Cambridge History of English and American Literature*, qui compte parmi ses contributeurs Carl Van Doren, Paul Elmer More et Vernon Parrington, qui, avec la publication en 1927 de *Main Currents of American Thought*, est considéré comme l'un des fondateurs des études américaines. Dans un souci d'ancrer la littérature américaine dans une tradition protestataire, les critiques de gauche se livrent, eux aussi, à la mise en place d'une tradition littéraire propre à leur pays (V.F. Calverton, *The Liberation of America*, 1932, Granville Hicks, *The Great Tradition*, 1935). Histoire et littérature sont, dans ces textes, indissolublement mêlées.

Dans les années 1940-1950 cependant, avec la consolidation de l'institution universitaire (permise notamment par le vote de la G.I. Bill en 1944) émerge la nécessité de formaliser les débats des années 1920 et 1930, de les résoudre par la définition d'un canon, de méthodologies et de concepts permettant de légitimer le développement des départements d'études américaines. De nombreux universitaires sont d'anciens communistes ayant rompu avec le parti et ses idées. Ceux qui lui sont restés fidèles sont souvent, pendant la période maccarthyste, interdits de publication, et leurs œuvres tombent dans l'oubli. Cet oubli n'est cependant pas uniquement dicté par le contexte politique. L'influence des New Critics sur les programmes universitaires (à travers par exemple le succès des manuels *Understanding Poetry* en 1938 et *Understanding Fiction* en 1943, publiés par Robert Penn Warren et Cleanth Brooks) établit le modernisme anglo-américain comme exemple même de la littérarité, et développe une méthode de lecture fondée sur l'analyse du texte seul, ainsi qu'une perspective critique centrée sur la difficulté comme vecteur de valeur littéraire. Le modernisme devient non seulement une période à étudier, mais une grille de lecture qui permet de relire la littérature américaine toute entière, et participe par exemple au « Melville Revival » initié dans les années 1920. Les œuvres radicales sont alors tout simplement exclues des études littéraires et deviennent du ressort des historiens ou des sociologues ; elles sont réduites au statut de document, de témoignage, dépouillées de leur littérarité, alors que, dans un mouvement parfaitement inverse, le *high modernism* s'envole dans la littérarité pure et l'abstraction, et se trouve dépouillé de toute velléité sociale et politique.

La segmentation des champs politique et littéraire donne donc naissance à une vision clivée de l'entre-deux-guerres, partagée entre la quête de la littérarité et l'aspiration à l'efficacité politique. Les œuvres de John Dos Passos ont elles aussi été soumises à cette évolution de la perspective critique et, si elles figurent dans les histoires littéraires²⁵, leur analyse laisse souvent la place à des considérations d'ordre thématique ou biographique. La notion de littérature engagée montre ses limites, dans la mesure où, invitant, comme l'a montré Marc Chénétier, le sociologique dans le littéraire²⁶, elle rend l'œuvre tributaire de son auteur et des aléas de sa postérité. Lorsque Sartre écrit qu'« un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est à dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi »²⁷, il place l'intention avant l'écriture, et construit une image très dix-neuviémiste de l'écrivain-démiurge, qui dit le monde par le pouvoir de son verbe. Or, la particularité de l'époque qui nous intéresse est justement la remise en question fondamentale de ce statut de l'auteur, aussi bien par les modernistes que par ceux que l'on qualifie d'« écrivains prolétariens », proches du naturalisme, à travers la dissolution du sujet narratif, l'éclatement de l'intrigue ou le collage de documents non littéraires. On voit alors la nécessité, pour aborder la question complexe du rapport entre fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis, d'adopter une méthodologie mixte, qui rende justice aux débats de l'époque, en mettant en valeur ce moment crucial de l'histoire intellectuelle américaine, sans pour autant oublier, comme cela a trop souvent été le cas, les textes littéraires qui en sont nés, et qui ne peuvent être considérés comme une simple émanation de ces débats, ou comme des documents dont la seule valeur résiderait dans leur capacité à « dire » une époque. Pour reprendre une phrase de Roland Barthes : « Nous en saurons (...) davantage et sur la littérature, et sur la gauche, le jour où nous expliquerons pourquoi un écrivain peut être de gauche autrement qu'en le disant »²⁸.

La construction de l'objet d'étude que constituent les romans de Dos Passos, envisagés comme œuvres politiques plus qu'œuvres engagées, invite ainsi à poser la double

²⁵ Voir par exemple le jugement élogieux d'Alfred Kazin sur les romans de Dos Passos dans *On Native Grounds; an Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Overseas Editions, 1942, 341-359.

²⁶ Marc Chénétier, « Écriture engagée : pléonasmе ou oxymore? » *Revue française d'études américaines*, 29 (mai 1986): 215-228 : « Parler d'« écrivain engagé », c'est mettre l'accent sur les conditions de l'acte d'énonciation mais se cacher les problèmes de l'énoncé, c'est faire porter l'attention sur une conception des rôles et amener la sociologie plus que la littérature » (218).

²⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., 84.

²⁸ Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, T2, Paris : Seuil, 1993, 162.

question de « comment lire » et « comment écrire », question qui préoccupe les auteurs de la période, tiraillés entre l'avant-garde et la masse, entre l'espoir de la reconnaissance et les périls de la popularité. Si les modernistes dénoncent la marchandisation de l'art, les écrivains prolétariens sont eux aussi pris en tenaille entre le désir d'écrire pour le prolétariat et la conscience inévitable que leurs œuvres sont avant tout lues par des membres de la classe moyenne. Le développement de la société de consommation apparaît alors à la fois comme une opportunité, qui permettrait aux artistes de sortir de leur isolement, et comme un danger, menaçant d'engloutir leurs œuvres dans une « industrie culturelle » nécessairement complice du système qu'ils dénoncent.

Les termes de ce débat nous sont parvenus à travers les écrits de ceux que les critiques anglo-américains nomment les « marxistes occidentaux » (*Western Marxists*). Au cours des années 1930 en effet, Georges Lukacs, Bertold Brecht, Walter Benjamin et Theodor Adorno confrontent, directement ou indirectement, leurs points de vue sur le lien entre littérature et politique à l'aune de l'avènement de la modernité capitaliste et du développement de l'idéal communiste. Alors que Lukacs dénonce dans un même mouvement naturalisme et modernisme, dans lesquels il décèle une esthétique paralysante, une écriture de la simple observation, au nom d'un réalisme conçu, dans une perspective très hegelienne, comme offrant la possibilité à l'individu d'avoir prise sur le monde, Brecht s'approprie les techniques modernistes au profit d'un théâtre délibérément politique qui vise, par la mise en scène de ses propres procédés et par le sentiment de défamiliarisation (*Entfremdung*) qu'il engendre, à « réveiller » le public, et à faire de l'action politique le prolongement naturel de la création artistique. Cette défamiliarisation, cette volonté de dépouiller l'art des oripeaux de la ressemblance, participe d'une démarche artistique consciente ; elle est aussi dérivée cependant, pour parler en termes marxistes, des conditions de production de l'art lui-même au début du 20^e siècle. Comme le montre Walter Benjamin dans son essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », l'avènement de formes d'art telles que la photographie et le cinéma ôte à l'œuvre son « aura » et la font chuter de la religion dans la politique, en la débarrassant du rituel, créant ainsi un espace de liberté au sein duquel le public peut être touché par des œuvres sans même avoir à leur prêter attention. Si le fascisme est le règne de l'art pour l'art, de l'esthétisation d'un politique déconnecté de la réalité, le communisme doit lui répondre par la politisation de l'esthétique, qui permet aux masses de se libérer de la fascination du rituel en s'appropriant la technique qui est à présent partie intégrante de l'art. Dans une telle perspective, la revendication avant-gardiste de l'autonomie de l'œuvre apparaît comme esthétisante et sacralisatrice, et est qualifiée par Benjamin de contre-révolutionnaire.

Dans une lettre à Benjamin, en mars 1936, Theodor Adorno critique son « romantisme anarchiste »²⁹ et sa trop grande confiance dans l'indépendance du prolétariat. Pour Adorno, le peuple est lui-même issu du « mode de production bourgeois », et la culture populaire – en particulier le cinéma – est directement née du système capitaliste. Il développera par la suite ces arguments, notamment avec Max Horkheimer dans *La dialectique de la raison*³⁰ puis dans sa *Théorie esthétique*, aboutissant à un renversement complet de la théorie benjaminienne ; pour Adorno, c'est l'art autonome qui seul peut avoir une valeur politique, par son désengagement même : « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé sur leur poitrine »³¹. La culture populaire, en revanche, est toujours soupçonnée de participer à la légitimation du système qui la produit.

La critique marxiste permet ainsi de poser les enjeux du lien entre art et politique sur le plan philosophique et esthétique. Les questions du rapport de l'art au marché, à la technique et aux masses dessinent une approche critique qui ne se fonde plus simplement sur une vision de l'œuvre comme miroir des positions de son auteur, mais permet de l'envisager dans un rapport dialectique avec son époque. Cependant, une telle approche laisse largement de côté l'analyse précise des textes, pour se concentrer sur leur signification culturelle, au sens large. Par ailleurs, la conception adornienne d'une œuvre politique presque malgré elle, par son refus même de mener le combat, favorise une lecture des œuvres que l'on pourrait qualifier de décryptage, en ce qu'elle pousse à déceler dans le texte ce que celui-ci ne dit pas. C'est ce projet que Fredric Jameson entreprend dans *The Political Unconscious*, dont l'ambition est de révéler le récit politique enfoui dans le littéraire³². L'idée d'un récit politique sous-jacent, qui informerai le texte littéraire, entre cependant en échec lorsque l'on s'intéresse à des œuvres qui traitent ouvertement de la question politique. De plus, Philippe Hamon a montré les dangers d'attribuer la politique à l'absence, de faire résider cette question dans les silences du texte, plutôt que de s'intéresser à la manière dont celui-ci la met en scène. Sans tomber dans une analyse de surface qui consisterait à ne faire dire au texte que ce qu'il dit, à lui laisser la parole, au risque de s'en retrouver prisonnier, nous souhaiterions

²⁹ Lettre de Theodor W. Adorno à Walter Benjamin, 18 mars 1936, in *Correspondance Adorno/ Benjamin*. Paris : La Fabrique, 2002, 187.

³⁰ Voir en particulier « La production industrielle de biens culturels ; Raison et mystification des masses » in Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974, 129-176.

³¹ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 2009, 289.

³² « It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of this fundamental history, that the doctrine of a political unconscious finds its function and its necessity ». Fredric Jameson, *The Political Unconscious; Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1981, 20.

analyser le texte littéraire précisément *en tant* qu'il est politique, afin de voir « dans quelle mesure (...) les textes *eux-mêmes*, narratifs ou non narratifs, construisent, manipulent, proposent au lecteur, incorporent à leur organisation – ou sabotent – certains dispositifs stylistiques destinés à signifier une échelle de valeurs (...) »³³. Sans renoncer à une lecture globale qui replace l'œuvre de Dos Passos dans un contexte plus large, et considère la manière dont elle recompose les problématiques liées au modernisme et à la littérature radicale³⁴, notre ambition consiste à faire sourdre ces problématiques du texte lui-même, à travers une étude précise de ses dispositifs, afin de mieux cerner la manière dont la fiction joue – et parfois se joue – du politique.

Cette tentative de mettre en scène une « politique de la littérature » au sens où l'entend Jacques Rancière³⁵ permet de ré-envisager, par exemple, les rapports entre individu et communauté, entre forme romanesque et espace public, entre « sens commun » et littérarité en ce qu'ils se font jour dans l'écriture elle-même, à travers le montage, la tentative de créer une voix collective, la dé-familiarisation opérée par des modes d'écriture particuliers. Plutôt que de théorie esthétique, on parlera alors de pragmatique de la fiction, au sens tant linguistique que philosophique d'une étude qui veut mettre en avant des processus de ré-utilisation du langage visant à en déplacer le sens par une constante mise à l'épreuve des présupposés et des stéréotypes. Une telle approche amène également à dépasser l'opposition entre art pour l'art et littérature engagée, pour voir dans la littérature non pas une manière de dire les choses, qui s'opposerait à la prose du monde, mais une entreprise de reconfiguration du lien entre langage et réalité, qui permet de rendre compte, par exemple, de l'association souvent faite par les critiques des années 20 et 30 entre modernisme et naturalisme, au nom de la morale (New Humanists) ou de l'efficacité politique (Lukacs) ; ces deux modes d'écriture, plutôt que contradictoires (l'un privilégiant l'intransitivité du langage, l'autre sa transitivité, sa fonction référentielle) apparaissent alors comme appartenant à un même régime d'écriture, qui œuvre par la remise en question du récit linéaire et causal régi

³³ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, 54.

³⁴ Il convient d'établir ici une distinction terminologique. Par « littérature radicale », nous entendons une littérature qui promeut, par le biais de l'écriture, la transformation de la société existante, selon des principes politiques proches des idéologies de gauche, au sens large. On qualifiera ainsi *Grapes of Wrath*, mais aussi *The Jungle* d'Upton Sinclair, ou *The Iron Heel* de Jack London, de romans radicaux. La littérature prolétarienne, quant à elle, renvoie à un mouvement littéraire spécifique, impulsé par le parti communiste américain, et qui s'étend de 1928 à 1935 ; parmi ses auteurs les plus connus, on citera Jack Conroy, Robert Cantwell ou Josephine Herbst. Enfin, nous parlerons de « littérature protestataire » pour évoquer, de manière plus générale, la possibilité qu'à la littérature aux États-Unis de mettre en œuvre une critique politique, à travers les outils de la fiction elle-même, possibilité qui dès lors ne connaît pas de bornes chronologiques ou politiques.

³⁵ « L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. (...) Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ». Jacques Rancière, *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007, 11.

par un narrateur omniscient, et par l'abolition de la hiérarchie entre sujets nobles et sujets ignobles.

Une telle perspective permet, en quelque sorte, de redonner leur littéarité aux œuvres politiques, de les réintégrer dans le champ de l'analyse littéraire, en même temps qu'elle invite, plutôt qu'à voir dans le politique le non-dit de la fiction, à considérer les manières dont la fiction peut mettre en scène le non-dit du politique, la rhétorique démocratique. Parler d'un régime démocratique de l'écriture ne revient pas à postuler une polyphonie radicale, une œuvre ouverte dont le lecteur serait libre de faire sens. John Dos Passos met en scène l'hypocrisie démocratique américaine, les distorsions du discours, la manière dont les individus sont dépossédés de leur propre parole, tout en manipulant lui-même son texte et en mêlant habilement fiction et histoire. La limite entre le politique, conçu comme un espace de discours commun, et l'idéologie, quand ce discours se trouve plus ou moins confisqué, est toujours ténue, et de nombreuses œuvres des années 1930 la franchissent. Dos Passos, lui, demeure toujours en-deça, parfois sur le fil, et la mise à l'épreuve qu'il impose au récit, lorsque celui-ci se naturalise et devient une fiction acceptée par tous, ne se résout jamais – ce que certains lui reprochent – par l'émergence d'une histoire (*story*) alternative.

Parcours

Dans un premier temps, nous aborderons la question du lien entre littérature et politique telle qu'elle se dessine dans les années 1920 et 1930, en analysant le rapport entre modernisme et radicalisme. John Dos Passos apparaît dans ce contexte comme une figure charnière, qui fait le lien entre la génération des expatriés et celle des écrivains prolétariens³⁶, tout en mêlant dans ses œuvres l'influence européenne et l'ambition de donner aux États-Unis une culture nationale. Son rapport au CPUSA, renégocié au fil des années jusqu'à la rupture finale, permet de porter un nouveau regard sur la période et sur les débats qui l'agitent. Nous nous intéresserons notamment à l'émergence, dans la première moitié des années 1930, de la littérature prolétarienne, longtemps perçue par la critique comme une littérature non-littéraire, qui œuvre contre elle-même, dans une lutte perpétuelle entre ambition artistique et visée politique. Dos Passos lui-même a été une source d'inspiration pour nombre de ces auteurs, comme le démontrent l'analyse des romans, sa correspondance

³⁶ Dans *The Cultural Front*, Michael Denning identifie ainsi trois groupes distincts qui viennent grossir les rangs de la gauche pendant les années 1930 : les modernistes radicaux, groupe auquel appartient John Dos Passos, les émigrés anti-fascistes, et ceux qu'il appelle les « jeunes plébéiens ». *The Cultural Front; The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1996, xv-xvi.

avec des écrivains comme Jack Conroy ou Robert Cantwell, ainsi que ses critiques, parues entre autres dans *New Masses*. Nous interrogerons également la place de l'écrivain, vis-à-vis du parti communiste, mais également dans le contexte plus large de la société américaine. En effet, on assiste dans l'entre-deux-guerres à la constitution progressive d'un champ, au sens d'un espace de discours et de dialogue structuré par des institutions et des problématiques communes, proprement culturel aux États-Unis. Au lendemain de la guerre, nombreux sont ceux qui déplorent l'isolement dans lequel se trouvent les artistes américains, contrairement à leurs homologues européens. Le mouvement moderniste, qui, bien que mouvant, se structure néanmoins autour de revues ou de milieux informels (Greenwich Village à New York, la communauté des écrivains américains à Paris), veut pallier cet isolement, et l'hostilité à l'art et à la culture que certains voient comme une caractéristique de la société américaine, toute entière orientée vers le profit et la consommation. L'importance culturelle prise par le CPUSA dans les années 1930 peut ainsi être envisagée, non pas simplement comme la mainmise d'un organe politique sur le domaine de la création artistique, mais comme une opportunité saisie par les artistes et écrivains eux-mêmes de se créer un milieu qui offre, dans les années de la Grande Dépression, des possibilités d'expression et de publication non négligeables. L'étude du positionnement des écrivains par rapport au parti peut ainsi être envisagée autrement qu'à travers la question de l'allégeance ; si les communistes ont utilisé les écrivains à leurs propres fins, l'inverse était également vrai. De même, le désir de créer une littérature prolétarienne, malgré sa dimension dogmatique et les dérives auxquelles il a donné naissance, a néanmoins permis de donner voix à des hommes et des femmes pour qui l'écriture était jusque-là le domaine réservé d'une certaine classe de la population. En analysant le paradoxe d'une littérature prolétarienne dans un pays où le prolétariat est largement invisible sur le plan politique, d'une littérature qui se présente souvent comme non-littéraire, nous essayerons de ramener ces œuvres dans le champ des études littéraires, tout en nous intéressant à la manière dont, au fil des années, elles en ont été exclues. Cette exclusion a également touché, certes moins drastiquement, les œuvres de John Dos Passos, qui apparaissent aujourd'hui comme largement illisibles, illisibilité qui tient à leur dimension politique, mais également à l'usage qui est fait, en leur sein, de références et de documents extra-littéraires. L'ancrage dans l'histoire semble se faire au détriment de la fiction, et frappe les romans au sceau de l'obsolescence.

Nous voudrions cependant analyser en quoi cette présence de l'histoire au cœur du texte littéraire fait partie intégrante du projet de démantèlement du récit qui guide les œuvres de Dos Passos. Leur dimension historique a poussé l'auteur lui-même à leur retirer le qualificatif de roman, pour les renommer « chroniques contemporaines », insistant ainsi sur

leur valeur de témoignage d'une époque, tout en simplifiant, par ce qualificatif, le rapport complexe qui se noue en leur sein entre histoire et fiction. En effet, si la valeur de témoignage est évidente dans son premier roman, *One Man's Initiation – 1917*, qui fait le récit de l'expérience de Martin Howe pendant la Première Guerre mondiale, le lien qui unit l'individu et l'expérience est, dès le départ, complexe. Le protagoniste est davantage observateur qu'acteur, et la manière dont l'absurdité de la guerre se fait jour au travers des différentes vignettes qui composent l'œuvre fait songer à la narration détachée de Hemingway, mais également à l'ironie cinglante de Stephen Crane, dont Dos Passos a à plusieurs reprises reconnu l'influence sur son écriture. Dès *Three Soldiers*, au témoignage de l'individu se substituent des points de vue multiples sur la guerre, et l'on passe du point de vue à la structure, de l'impression à l'institution, à travers une construction narrative marquée qui vise à dénoncer la manière dont l'armée, se moquant de la diversité des personnes, tente de les couler toutes dans le même moule. Les premiers romans sont ainsi caractérisés par une approche romantique de la confrontation entre l'individu et l'histoire, dans laquelle le premier finit par être toujours pris dans les rouages de la machine. Cependant, Dos Passos ne conçoit pas l'histoire comme une force supérieure à laquelle les individus seraient soumis sans pouvoir s'y soustraire. S'il a conscience de l'importance des forces sociales, ce qui l'amène à rechercher dans son écriture la manière d'exprimer ces mouvements collectifs en-dehors d'une structure traditionnelle narrateur/protagoniste, il s'attèle également à montrer la manière dont ces forces se construisent, à travers le discours. Au fur et à mesure que sa technique narrative s'affine, qu'il s'approprie le montage et la technique des points de vues multiples, par exemple dans *Manhattan Transfer*, sa vision de l'histoire évolue. Lui qui qualifie le romancier d'« historien de deuxième classe » prend en défaut aussi bien le récit fictionnel que le récit historique. S'inspirant en cela des évolutions de l'historiographie telles qu'elles se dessinent au début du siècle, notamment dans les travaux de Charles Beard, il recompose les événements historiques dans son œuvre, afin de mettre en valeur leur nature discursive. C'est avec sa mise en scène de la Première Guerre mondiale dans *U.S.A.* que cette entreprise atteint son apogée ; loin d'apparaître comme un conflit inévitable, dicté par la marche du monde et de l'histoire, la guerre est présentée comme un événement rhétorique, construit pièce par pièce, et dont la nécessité est inscrite dans l'esprit des Américains à grand renfort de propagande. À la conception de l'histoire comme « ce qui est advenu » se substitue, à travers la fragmentation de l'événement et la mise en scène du discours, le fait historique comme construction, voire comme artefact. Le témoignage individuel cède la place à la construction de l'événement, avec documents à l'appui. L'emploi de textes non-littéraires – extraits d'articles de journaux, chansons populaires, discours politique – plutôt que de faire

basculer la fiction dans la chronique, permet ainsi à l'auteur de mettre en scène les processus de manipulation du discours, et de livrer, à travers son récit fragmentaire, la possibilité au lecteur d'en faire sens ; la causalité directe est remplacée par celle de l'association d'idées, du montage, qui brise les lignes narratives pour mieux les recomposer. Cet usage du document, qui n'est pas strictement lié à une volonté documentaire, est particulièrement intéressant dans le traitement par Dos Passos de l'affaire Sacco et Vanzetti. Ses écrits sur le sujet sont sans cesse repris, remaniés par lui, jusqu'à faire leur entrée dans la fiction, à la fin de *The Big Money*. Dans le roman, le document est dépouillé de sa source, de son contexte, et, d'objet, devient texte à part entière ; à la prétendue objectivité de l'historien se substitue la plume de l'écrivain, qui arrache le document à son statut de simple référence, qui ne fait que renvoyer à un hypothétique événement qui lui est extérieur et dont il ne fait que témoigner, pour le replacer dans un contexte discursif où il est réapproprié, réutilisé. La revendication de la fiction est alors double : par son statut, elle renonce à l'objectivité, mais peut ainsi dénoncer, depuis ce lieu précaire qu'est le littéraire, la prétention à la vérité qui se fait jour dans l'idée d'un sens de l'histoire, derrière lequel se niche la propagande.

C'est alors au cœur même du roman que se noue le rapport entre fiction et politique. À travers sa pratique de la forme narrative, John Dos Passos travaille le genre du roman, démonte ses mécanismes pour les exposer aux yeux du lecteur : à une intrigue unifiée il substitue un récit éclaté. Le protagoniste maître de son destin cède la place à une kyrielle de personnages ballottés par les événements, qui ne semblent avoir de prise ni sur leur vie, ni même sur les mots qu'ils prononcent. Le narrateur, absent, réaffirme sa présence par l'organisation et l'ironie, et la délivrance d'un message est remplacée par la collision entre des voix souvent contradictoires. C'est par cette perpétuelle mise à l'épreuve du discours que se distinguent les romans de John Dos Passos ; le retrait du narrateur, l'usage du montage et la quasi-disparition de l'intériorité des personnages ont comme conséquence une double impression de familiarité (le roman se fait miroir) et de défamiliarisation (il devient absurde, voire révoltant). Dans la trilogie, la succession des différents modes – *Newsreel*, *Camera Eye*, passages narratifs et biographies – oblige le lecteur à une lecture segmentée, dans laquelle le sens passe nécessairement par la construction. La mise en danger de la forme elle-même par le sabotage systématique de la continuité et de la causalité, peut donner naissance à un sentiment de vertige dans la lecture et dans l'interprétation. Cependant, ce qu'il est intéressant d'analyser dans la trilogie c'est justement la manière dont les romans maintiennent la fiction du récit linéaire (à travers le parcours des personnages qui correspondent pour la plupart à l'image du *self made man*, celui des figures historiques des biographies, le déroulement chronologique des trois tomes) tout en la sapant de l'intérieur,

par des procédés de juxtaposition, de répétition et de défamiliarisation qui révèlent l'hypocrisie du récit national, la violence d'un discours qui substitue à la poursuite du bonheur la course au succès ; cette hypocrisie est incarnée par le segment final de la trilogie, « Vag », qui superpose l'image d'un jeune homme démuné faisant du stop sur le bord de la route à celle du « transcontinental passager » tranquillement installé dans un avion que le vagabond ne peut qu'apercevoir.

Les idéaux fondateurs de la nation ont été pervertis par ceux qui se présentent comme leurs défenseurs : « America our nation has been beaten by strangers who have turned our language inside out » (*BM* 1157). Les derniers segments du *Camera Eye* semblent prôner un retour aux valeurs de la république américaine, à un sens originel des mots, la critique succombant alors au mythe de la fondation. Cette résolution, que de nombreux analystes ont interprétée comme un prélude au « retour » politique de Dos Passos aux États-Unis, nous amènera à poser la question de la possibilité même d'une littérature protestataire dans une nation fondée sur la notion de récit, et sur des valeurs dont l'extension et l'universalité semblent être en mesure de parer à toute remise en question. Plutôt que de clamer l'existence ou l'inexistence d'une telle littérature, il nous semble plus intéressant d'analyser ses conditions de possibilité. En d'autres termes, le lien entre fiction et politique est d'autant plus fécond dans une nation narrative, où le politique lui-même est fondé sur l'exégèse des textes. La littérature protestataire se conçoit alors comme une perpétuelle réinterprétation, comme une mise en avant des failles du texte politique. Ce n'est plus le politique qui apparaît comme l'inconscient du littéraire, mais le littéraire qui révèle le non-dit du politique. La fiction du « we, the people », qui construit le peuple en même temps qu'elle lui ôte la capacité à se constituer en entité politique, est perturbée par l'intervention de la classe dans de nombreux romans prolétariens. La mise en valeur des « étrangers », qu'ils soient immigrés ou communistes, révèle une identité américaine fondée sur des prémisses idéologiques, et construit comme personnages ceux qui sont exclus du contrat constitutionnel. Enfin, la dimension déterministe du naturalisme, que l'on retrouve aussi bien chez Dos Passos que chez les autres romanciers radicaux de l'époque, permet de mettre à mal l'idéal de l'indépendance. La critique politique se joue au cœur du texte même, vient s'inscrire, littéralement, entre les lignes de la Déclaration d'indépendance et de la Constitution. Le récit mythique est alors ajouré, ses failles sont mises en lumière. Si une telle entreprise littéraire ne permet peut-être pas de sortir de « la prison ensoleillée du rêve américain »³⁷ du moins peut-on espérer qu'elle en rende les barreaux visibles.

³⁷ « the sunlit prison of the American dream ». James Baldwin, « Everybody's Protest Novel », in *Notes of a Native Son*. Boston : Beacon Press, 1955, 13-26, 19.

1. PREMIERE PARTIE: POLITIQUE ET LITTERATURE AUX ÉTATS-UNIS DANS LES ANNEES 1920 ET 1930: UNE RECONCILIATION IMPOSSIBLE ?

La période de l'entre-deux-guerres est placée sous le signe de l'excès et du manque. Ces deux notions concomitantes et contradictoires apparaissent dans tous les domaines : dans la sphère économique, elles renvoient à la croissance de l'après-guerre, à la naissance de la société de consommation, suivies par le krach boursier de 1929 et l'ensablement du pays dans la Grande Dépression ; dans la sphère politique, elles se traduisent par l'apparent désintérêt pour le système démocratique qui semble caractériser les « Roaring Twenties », suivi par la poussée de militantisme qui voit se multiplier les mouvements sociaux dans les années trente, ainsi que la transformation fondamentale du rôle du gouvernement américain mise en place par le Président Roosevelt. Cette dialectique du trop-plein et du trop peu se retrouve si l'on s'intéresse à la postérité critique de la période, en particulier sur le plan littéraire. En effet, dans les décennies qui suivent la fin de la Grande Dépression, on voit émerger pléthore d'études sur le modernisme, sur l'âge d'or du roman américain, en même temps qu'un besoin toujours renouvelé de revisiter cette époque, de remettre sur le devant de la scène des mouvements oubliés, niés par les critiques de la Guerre Froide, comme si l'analyse de la littérature de l'entre-deux-guerres répondait nécessairement à des impératifs politiques de la part des critiques eux-mêmes. Ce sentiment est renforcé par l'attitude des acteurs, qui reviennent souvent, dans des essais ou des mémoires, sur leur expérience, tentant à chaque instant de justifier leur positionnement – par exemple vis-à-vis du parti communiste – soumettant leurs actions et leurs œuvres à un processus perpétuel de ré-écriture. L'histoire littéraire n'est jamais innocente, elle répond à des impératifs du présent qui guident la reconstruction du passé. Cependant, l'originalité des années 1920 et 1930 est qu'elles apparaissent à bien des égards comme s'écrivant en même temps qu'elles adviennent, et sont construites par la critique tout à la fois comme l'origine de la modernité américaine et comme un héritage impossible à exploiter.

1.1. **Le travail de la culture : radicalisme et modernisme dans l'entre-deux guerres**

« decades have the annoying habit of running into each other and (...) generations, fed by the same ideals and sharing similar goals, inconveniently straddle timespans wider than ten years³⁸. »
Daniel Aaron

L'entre-deux-guerres apparaît comme une époque scindée, un entre-deux lui-même divisé, aux États-Unis, par la césure que représente la crise de 1929. En amont, les « Roaring Twenties », le « jazz age »³⁹, les années folles, véritable Eden avant la chute ; en aval, les « Angry Thirties », la « Red Decade »⁴⁰, caractérisée par l'esprit de sérieux et la prise de conscience politique d'une génération soudainement confrontée à la Dépression et à un contexte international de plus en plus tendu. C'est dans ce cadre que l'on rend compte de la montée de la gauche américaine au lendemain de la crise boursière de 1929, qui se traduit en termes politiques par les réélections successives du président Franklin Delano Roosevelt ainsi que par l'influence croissante du parti communiste, ou du moins de ses idées, dans la sphère culturelle.

Cette vision est naturellement en partie cohérente, mais peut-être convient-il d'aborder la période sous un angle différent, afin de voir en quoi la prise de conscience politique d'un certain nombre d'écrivains et d'intellectuels – dont John Dos Passos – qui se rapprochent de la gauche à la fin des années 1920, est préparée par des événements – la Première Guerre mondiale, la terreur blanche⁴¹, les luttes syndicales, l'affaire Sacco et Vanzetti – qui précèdent la Grande Dépression. Le modernisme, conçu comme mouvement esthétique touchant tous les domaines des arts et des lettres, est intimement lié à la crise des valeurs née de l'industrialisation et du déclin de la religion, mais également aux

³⁸ Daniel Aaron, « The American Left, Some Ruins and Monuments » (1966), Daniel Aaron Papers, Houghton Library, Harvard University.

³⁹ Fitzgerald dit, en parlant du *Jazz Age*: « [it] had no interest in politics at all (...) [it was] an age of miracles, it was an age of art, it was an age of excess, and it was an age of satire ». « Echoes of the Jazz Age » (1931), cité dans Richard H. Pells. *Radical Visions and American Dreams; Culture and Social Thought in the Depression Years*. Chicago: University of Illinois Press, 1973, 109.

⁴⁰ Expression popularisée par le journaliste Eugene Lyons, qui publie en 1941 *The Red Decade: The Stalinist Penetration of America*.

⁴¹ En français, le terme de « terreur blanche » renvoie à des périodes de répression qui suivent une tentative révolutionnaire ou s'y opposent. Le blanc renvoie dans ce contexte aux forces de la répression (on songe à la guerre civile russe entre « blancs » et « rouges » en 1917), alors qu'en anglais, « Red Scare » fait référence à ceux qui en sont victimes. Les historiens français ayant pour habitude d'employer le terme de « terreur blanche » pour faire référence aux actions menées par le gouvernement américain à l'encontre des radicaux dans les années 1919-1920, nous le reprendrons tout au long de ce travail.

bouleversements politiques générés par le premier conflit mondial⁴². Il s'articule, dans des champs aussi divers que l'architecture, le design, la peinture, la sculpture, la littérature et le cinéma, au désir de voir naître un monde nouveau, tantôt reposant sur un discours utopique, tantôt sur le désir de redonner du pouvoir à la forme, aux mots, pour dire un monde qui échappe aux catégories traditionnelles⁴³.

Le radicalisme américain se construit lui aussi autour de ces aspirations contradictoires à l'ordre (redonner du sens au monde) et à la liberté (défier les catégories traditionnelles de l'entendement et de la perception), et c'est cette tension qui tout à la fois attire et rebute les artistes et intellectuels qui s'en rapprochent au cours de l'entre-deux-guerres. Manifesté par la fondation du parti communiste des États-Unis (CPUSA) en 1919, la candidature communiste de Foster et Ford en 1932, ou le développement d'institutions telles que les John Reed Clubs dans les années trente, le développement de la gauche américaine s'accompagne de débats et de discussions, portant sur sa nature politique, sur son rapport avec les valeurs fondatrices des États-Unis, mais aussi sur le rôle que doivent y jouer les écrivains et les artistes. Une certaine « culture de gauche » se développe dans ces années, qui ne saurait être analysée comme une simple conséquence de la crise de 1929, même si celle-ci a pu offrir aux radicaux l'opportunité d'élargir leur public et l'espoir d'une nouvelle révolution américaine.

Peut-être convient-il alors d'adopter une nouvelle lecture de la période, qui prenne en compte les interpénétrations qui existent entre modernisme et radicalisme, deux mouvements qui font face aux mêmes défis – formuler leur rapport à l'Amérique, articuler une relation entre avant-garde et culture de masse – et se donnent parfois les mêmes objectifs : chercher un nouveau langage pour faire émerger des voix jusque-là demeurées muettes, dénoncer l'imposture démocratique américaine, le « rêve » mis à mal par la Première Guerre mondiale et la Grande Dépression. La culture travaille le politique, et est travaillée par lui. Dans *The Cultural Front ; The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Michael Denning parle du « travail de la culture américaine » (« laboring of American culture ») pour décrire l'influence de la gauche sur la culture américaine au cours des années 1930. Il s'agit ici d'étendre cette notion de « travail de la culture » à tout l'entre-deux-guerres, pour se concentrer non seulement sur l'influence de la gauche comme mouvement politique, mais

⁴² « Today's artist lives in an era of dissolution without guidance. He stands alone. The old forms are in ruins, the benumbed world is shaken up, the old human spirit is invalidated and in flux toward a new form. We float in space and cannot perceive the new order ». Walter Gropius, « Yes! Vote for the World Council for Arts in Berlin », 1919, cité dans Christopher Wilk (ed), *Modernism (1914-1939); Designing a New World*. London: Victoria & Albert Publications, 2006, 11.

⁴³ Voir par exemple l'Esprit Nouveau de Le Corbusier ou les utopies spirituelles de *Die Brücke* ou *Der Blaue Reiter* en peinture.

également sur l'idée de « travail » dans le sens d'une redéfinition douloureuse de la culture américaine après le traumatisme de la Première Guerre mondiale, redéfinition qui était au cœur aussi bien du projet moderniste que du projet radical, et qui se manifeste sur le plan littéraire par ce que Denning appelle « the inability to imagine a completed narrative »⁴⁴. Cette incapacité à imaginer un récit achevé, linéaire, doit être cependant associée, selon nous, à la critique du récit au cours de ces années. Il s'agit donc d'un processus qui n'est pas totalement involontaire, pas entièrement dicté par la fatalité de la Grande Dépression, mais qui participe d'un désir de remettre en question les fondements mêmes du récit, qu'il soit politique ou littéraire.

1.1.1. Désirs de révolte, espoirs de révolution

La révolution oubliée

La révolution américaine fut la première révolution moderne. Pourtant, les États-Unis n'apparaissent pas comme un pays doté d'une « culture révolutionnaire. » En France, la Révolution a été suivie d'autres révolutions, révoltes et soulèvements, dans un dix-neuvième siècle agité par les passions politiques et les expériences gouvernementales. Les changements de régime successifs se sont accompagnés de remises en question radicales de l'héritage révolutionnaire, aussi bien sur le plan politique que moral, religieux ou économique. Aux États-Unis, si la guerre de Sécession a bien failli détruire l'union établie un siècle auparavant, la victoire du Nord a finalement laissé les institutions inchangées, et les confédérés comme les unionistes n'ont cessé au cours du conflit de se réclamer de l'autorité des pères fondateurs⁴⁵. La « renaissance de la liberté » (*new birth of freedom*) à laquelle appelle Lincoln dans le discours de Gettysburg n'est qu'un exemple parmi d'autres de cette invocation rituelle, qui permet d'unir la nation derrière ses dirigeants. Bien que les débats autour de la Constitution aient été violents au cours du 19^e siècle, ils furent largement limités à la question de l'esclavage, et peu de théoriciens politiques s'attelèrent à étudier l'héritage

⁴⁴ Michael Denning. *The Cultural Front; The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1996, 191.

⁴⁵ La Constitution des États confédérés d'Amérique, votée le 11 mars 1861, resta en vigueur jusqu'en 1865 ; elle était précisément modelée sur la Constitution américaine de 1787, et son préambule proclamait : « We, the people of the Confederate States, each State acting in its sovereign and independent character, in order to form a permanent federal government, establish justice, insure domestic tranquillity, and secure the blessings of liberty to ourselves and our posterity invoking the favor and guidance of Almighty God do ordain and establish this Constitution for the Confederate States of America ». « Constitution of the Confederate States : March 11, 1861 », <http://avalon.law.yale.edu/19th_century/csa_csa.asp> Vu le 12 juin 2009.

institutionnel de la révolution américaine. Surtout, de tels sujets disparurent de la société elle-même, et la croissance économique en vint peu à peu à supplanter la participation à la vie politique.

La société américaine apparaît, quelques décennies seulement après la Guerre d'indépendance, comme une société stable, sûre de ses institutions et de sa démocratie, malgré les scandales récurrents liés à la corruption de la classe politique (lors de la période jacksonienne, ou dans le Sud au lendemain de la guerre de Sécession⁴⁶). C'est ce qui permet à Tocqueville d'écrire : « En Amérique, on a des idées et des passions démocratiques ; en Europe, nous avons encore des passions et des idées révolutionnaires »⁴⁷. Cette stabilisation est à bien des égards positive, car comment gouverner dans un contexte de révolution permanente ? Mais l'oubli de la révolution de la part des gouvernants et du peuple, ses héritiers, peut aussi donner lieu à la fossilisation du débat politique, jusqu'au point de non-retour, comme ce fut le cas pour la question de l'esclavage. Évitée par les rédacteurs de la Constitution, enterrée par ceux qui leur succédèrent, elle demeura dans l'ombre pendant des décennies, invisible, obscurcie par la flamme de la liberté qui entourait les documents fondateurs d'un halo sacré.

Dans *On Revolution*, Hannah Arendt rend compte de cet oubli de la révolution par la société américaine dans le chapitre « The Revolutionary Tradition and Its Lost Treasure ». Elle y analyse les tensions entre révolution et constitution, entre l'aspiration à l'ordre d'une nation nouvellement formée et la préservation de la liberté politique qui lui a donné naissance. Pour elle, la « machinerie gouvernementale » créée par la constitution empêche l'expression du peuple lui-même, et lui substitue celle de ses représentants : « this machinery could not save the people from lethargy and inattention to public business, since the Constitution itself provided a public space only for the representatives of the people, not for the people themselves »⁴⁸.

La parole politique se trouve ainsi confisquée, non pas par un geste autoritaire, mais par le « cliché démocratique⁴⁹ » qui éloigne les citoyens de débats dans lesquels tout leur semble acquis. Un tel argument, qui ne peut se départir de son caractère général, se retrouve chez de nombreux observateurs européens. Nous avons déjà mentionné Tocqueville, qui consacre un chapitre de sa *Démocratie en Amérique* à l'aversion des Américains pour les

⁴⁶ C'est cette période que Josephine Herbst raconte, à travers l'histoire de la famille Trexler (largement inspirée de la famille de l'auteur), dans le premier tome de sa trilogie, *Pity is Not Enough*, publié en 1933.

⁴⁷ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*. Paris : Gallimard, 1986, 352.

⁴⁸ Hannah Arendt, *On Revolution*. New York: Viking Press, 1963, 230.

⁴⁹ Werner Sombart, *Why Is There No Socialism in the United States?* [*Warum gibt es in den Vereinigten Staaten keine Sozialismus?* 1906] New York: M.E. Sharpe, Inc., 1976, 56.

idées générales en politique⁵⁰. Werner Sombart, qui se rend aux États-Unis au tout début du 20^e siècle, livre des conclusions similaires dans son analyse du comportement politique des travailleurs américains :

the modern American now cares only a little for the so-called 'exalted principles' of the constitution, since such principles have no decisive bearing upon his everyday life. (...) The American is really indoctrinated, and he will readily sacrifice this principle if doing so does not block the path of his advancement.⁵¹

Néanmoins, au tournant du siècle, l'industrialisation massive, la montée en puissance des monopoles et l'afflux d'immigrants, s'ils ne créent pas à proprement parler de ferment révolutionnaire dans la société américaine, remettent cependant en question certains aspects du modèle de développement des États-Unis. La « modernité » dérange, et le géant industriel émergent, qui ne cesse de s'étendre à l'Ouest, semble bien éloigné de la nation de petits fermiers et de conseils citoyens imaginée par Jefferson. Henry Adams se fait l'observateur distant de ces transformations dans *The Education of Henry Adams*, paru en 1918, qui deviendra la bible de toute une génération à la fois fascinée par le progrès technologique et critique vis-à-vis de ses conséquences⁵². D'autres, comme Eugene V. Debs, choisissent de se lancer dans l'action politique pour attaquer le développement du système capitaliste ; candidat du parti socialiste, il obtient plus de 800 000 voix aux élections présidentielles de 1912.

Industrialisation, système économique, valeurs morales. Tous les domaines de la vie en société sont analysés, mis en question, débattus. La question de l'intégration des

⁵⁰ Alexis de Tocqueville, *op.cit.*, II, 4 : « Pourquoi les Américains n'ont jamais été aussi passionnés que les Français pour les idées générales en politique ».

⁵¹ Werner Sombart, *op. cit.*, 13. Cette méconnaissance des principes fondateurs, ce refus de la théorie politique, s'accompagnent néanmoins selon Sombart d'une foi mystique dans le pouvoir du Peuple, conçu non pas en tant qu'agrégat d'individus responsables, mais en tant qu'abstraction transcendante: « Every individual amongst them believes in this mysterious power that calls itself « the American People » and that nothing can resist. Everyone has a mystical trust in the efficacy of the People's will and speaks of it with a sort of religious ecstasy. This trust often stands in striking contrast to what has really been achieved or even only aspired to. For the most part the citizen does not lift a finger to remove the inconveniences of public life, but lives with the firm conviction that he only has to wish that they be brought to an end for that to happen » (56). Ce que nous pourrions nommer l'illusion du peuple est dénoncée au début du 20^e siècle par de nombreux intellectuels, qui s'inspirent souvent du pragmatisme pour réfuter l'idéal du peuple souverain, un idéal qui semble de plus en plus abstrait dans le contexte de la démocratie de masse. Ainsi, Walter Lippmann, dans *Public Opinion* (1922) et *The Phantom Public* (1925), réfute l'idéal du Peuple au profit de la réalité d'une opinion publique peu intéressée par la chose politique et qui, loin d'intervenir à chaque instant dans le débat, ne doit être mobilisée qu'en dernier recours par ceux (gouvernants, groupes de pression, militants) que Lippmann nomme les *insiders*. Paradoxalement, la démocratie, pour survivre, doit ainsi se passer du peuple. Nous reviendront sur la question du « public fantôme » chez Lippmann plus loin (voir Quatrième Partie, 3.3.2., « le public fantôme »).

⁵² L'un des chapitres de *Education of Henry Adams*, intitulé « The Dynamo and the Virgin », raconte la visite du protagoniste à l'exposition universelle de 1900, où il découvre avec un respect mêlé de crainte la force des nouvelles inventions : « Between the dynamo in the gallery of machines and the engine-house outside, the break of continuity amounted to abysmal fracture for a historian's objects. No more relation could he discover between the steam and the electric current than between the Cross and the cathedral. The forces were interchangeable if not reversible, but he could see only an absolute *fiat* in electricity as in faith » (*The Education of Henry Adams; An Autobiography*. Boston: Houghton & Mifflin, 1918, 381). La nouvelle religion de la machine entraîne l'homme à grande vitesse vers un avenir incertain.

immigrants en fait partie. Theodore Roosevelt, président républicain des États-Unis de 1901 à 1909, puis candidat malheureux du parti progressiste (Progressive Party, qu'il crée en 1912 après avoir perdu la nomination du parti républicain) aux élections de 1912, appelle les nouveaux arrivants à se défaire de leurs spécificités nationales pour se fondre dans le creuset américain : « There is no room in this country for hyphenated Americanism. (...) Americanism is a matter of the spirit and of the soul. Our allegiance must be purely to the United States. We must unsparingly condemn any man who holds any other allegiance⁵³ ». Randolph Bourne, lui, souhaite au contraire voir naître une « Amérique transnationale », dénonçant le *melting pot* comme outil idéologique visant à faire adopter à tous les immigrants les valeurs de la majorité anglo-saxonne : « We act as if we wanted Americanization to take place only on our own terms, and not by the consent of the governed⁵⁴ ».

Des questions se posent, des débats agitent les milieux politiques et économiques, les valeurs morales semblent elles aussi vaciller. Les populistes, les progressistes, portent des revendications de réformes sociales, refusent l'évangile de la richesse (*Gospel of Wealth*) et le darwinisme social qui ont émergé à la fin du 19^e siècle et tentent de concilier aspiration libérale et nécessité de réguler le développement du capitalisme industriel. Le rapport entre l'individu et la société est profondément transformé, et la communauté imaginée par les pères fondateurs de la république semble à certains n'être plus réalisable. L'immensité géographique associée à la fin du mouvement d'exploration de l'Ouest, la diversité ethnique, la compétition économique, sont perçues comme des obstacles à l'unité du pays, récemment sorti d'une guerre civile qui a démontré toute la fragilité d'une union politique fondée sur le consentement de la majorité.

Les premières décennies du 20^e siècle voient fleurir une kyrielle de mouvements contestataires ou réformistes allant de l'anarchisme d'Emma Goldman au progressisme de Woodrow Wilson. Des penseurs tels que John Dewey ou Thorstein Veblen s'attèlent à analyser les composantes et les caractéristiques de cette nouvelle société qui émerge sous leurs yeux. Les artistes, sous l'influence des mouvements modernistes européens, expérimentent, en esthétique comme en politique, et se retrouvent dans le salon de Mabel Lodge Luhan à Greenwich Village pour débattre et s'ébattre. Le puritanisme est érigé en bête noire de ces jeunes rebelles, et ils partent à la recherche de nouvelles valeurs, d'une nouvelle communauté, non sans une certaine part de romantisme ou de nostalgie. Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank et Lewis Mumford tentent, à travers leurs écrits, de dessiner les contours de cette nouvelle communauté fondé sur l'idéal emersonien de la « self-

⁵³ Theodore Roosevelt, *Fear God and Take Your Own Part*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2001, 361-362.

⁵⁴ Randolph Bourne, *The Radical Will; Selected Writings 1911-1918*. New York: Urizen Books, 1977, 249.

reliance » et sur une critique de la bureaucratie qui vise à redonner au peuple américain le goût de la politique⁵⁵. Ces critiques culturels appellent l'Amérique à se souvenir de son passé, à se libérer de ce que Mumford nomme un sens historique estropié (*an infirm sense of history*), afin de faire disparaître les frontières de l'individu au sein de la communauté.

D'autres intellectuels, artistes ou journalistes cependant, appellent à une transformation plus radicale. La revue *Masses*, créée en 1911, devient le lieu d'expression de cette génération de jeunes radicaux. Le premier éditorial revendique son appartenance au mouvement socialiste international, mais annonce la vocation de la revue à être un lieu de création artistique aussi bien que de réflexion politique, par son insistance sur la littérature, mais aussi sur l'illustration⁵⁶. Comme les *cultural critics*, les radicaux aspirent à créer une nouvelle communauté, une *Gemeinschaft* contre la *Gesellschaft* du capitalisme industriel, un lieu où l'individualisme effréné serait remplacé par la prise en compte des intérêts de la collectivité. La littérature protestataire fleurit avant la Première Guerre mondiale, avec comme chefs de file les *muckrakers* (Lincoln Steffens, Ida Tarbell, Upton Sinclair) qui révèlent la corruption des milieux politiques et industriels américains, dénoncent le fossé qui se creuse entre les idéaux américains et la réalité des institutions et s'engagent dans des mouvements réformistes pour essayer d'y remédier (Upton Sinclair est, tout au long des années 1910, 1920 et 1930, une figure majeure du parti socialiste américain⁵⁷). Le journalisme devient le terrain d'élection de ces nouveaux écrivains-enquêteurs qui cherchent des réponses à leurs propres interrogations morales et politiques dans la confrontation avec la « réalité ». Ainsi, John Reed (dit Jack Reed), commence par publier des nouvelles et des poèmes dans *Masses*⁵⁸ et Max Eastman l'encourage à poursuivre dans la voie du journalisme littéraire ; son œuvre culmine dans *Ten Days That Shook the World*, récit-témoignage sur la

⁵⁵ Casey Nelson Blake écrit ainsi à propos des 'Young Americans' : « Their keenest insights into modern culture derived from their commitment to the capacities of ordinary men and women for aesthetic creativity and self-government, which they believed were stunted or restricted in an impersonal bureaucratic society. By simultaneously invoking romantic themes of self-transcendence through art and republican ideals of participatory politics, these critics kept a steady pressure on the underlying assumptions of their country's institutions. In the process, they moved far beyond the familiar terrain of modern politics ». Casey Nelson Blake, *Beloved Community: The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990, 5.

⁵⁶ « The *Masses* will watch closely the development of the American co-operative organization, and will keep its readers informed of its work and progress. But while the co-operative feature constitutes its distinctive feature – distinctive merely because other Socialist publications have so far almost neglected this field – its aim is a broad one. It will be a general ILLUSTRATED magazine of art, literature, politics and science ». « Editorial », *Masses*, 1 (Jan 1911): 1.

⁵⁷ Il se présenta notamment à l'élection de gouverneur de la Californie en 1934, lors de laquelle il recueillit tout de même près d'un million de voix. Son programme, intitulé EPIC (*End Poverty In California*), lui permit de recueillir le soutien du parti démocrate, par lequel il fut investi (lors des élections précédentes, à la chambre et au Sénat, il avait toujours défendu les couleurs du parti socialiste ; sa candidature sous la bannière démocrate donne à voir le décalage vers la gauche du spectre politique dans les années 1930).

⁵⁸ Jack Reed, « A Farmer's Woman », *Masses* 9 (Sep 1911): 12.

révolution bolchevique d'octobre 1917. Sa mort en 1920 à Moscou fera de lui l'icône du mouvement communiste américain.

Les « années lyriques »⁵⁹ qui précèdent la Première Guerre mondiale sont donc marquées par une ferveur politique extrême, ainsi que par le désir de toute une génération de remettre fondamentalement en question les valeurs sur lesquelles reposait l'ancienne. Crainte du changement et désir de nouveauté s'affrontent, et les États-Unis, nation encore jeune, semblent aux yeux de certains le lieu idéal pour effectuer une transformation radicale. Les questions du siècle passé, notamment la question noire, sont oubliées, au profit de nouvelles interrogations (rôle et pouvoir des travailleurs, bienfaits et méfaits de la technologie, statut des femmes, pratiques sexuelles), et la révolution américaine est trop identifiée aux institutions en place pour pouvoir exercer son attrait sur la jeune génération des rebelles. Ceux-ci n'étaient pas simplement de doux rêveurs ; le mouvement progressiste, le mouvement socialiste, le mouvement anarchiste (incarné par la figure charismatique d'Emma Goldman), leur offraient des outils théoriques et politiques pour mettre en œuvre leurs revendications. Cependant, ce mouvement social de révolte n'était pas uni, les divisions idéologiques étaient nombreuses, et la volonté de transformer non seulement la politique et la société mais également l'art, la morale et la sexualité, lui donnait des contours flottants, parfois flous. La revue *Masses* en est un excellent exemple, et son succès (relatif, car il ne concernait pas les masses qu'elle aurait voulu toucher) fut en grande partie dû à son éclectisme.

En 1917, *Masses* fut interdite. En avril et octobre 1918, Max Eastman, Floyd Dell et Art Young furent poursuivis en justice pour conspiration contre le gouvernement des États-Unis. La révolution américaine semblait définitivement oubliée, au moment même où le président Wilson faisait grand usage de sa rhétorique, invoquant le combat éternel de la liberté contre la tyrannie.

La disparition des barrières avait bien vite fait apparaître les limites de la réforme. La révolution, trésor perdu de la politique américaine, redevint l'objet de toutes les convoitises.

⁵⁹ Floyd Dell, qui fait partie avec Max Eastman du comité de rédaction de *New Masses* à partir de 1913 qualifie l'année 1912 de « Lyric Year ». L'adjectif sera ensuite repris par John Patrick Diggins dans *The Rise and Fall of the American Left* (New York: W.W. Norton, 1993) pour qualifier la gauche américaine avant la Première Guerre mondiale (« Lyrical Left »). *Lyric Year* est également le titre d'une anthologie de poésie qui paraît en 1912 (voir « The Lyric Year : The Great Symposium of Modern American Verse », *New York Times*, Dec 1, 1912).

La guerre de dépendance

Le conflit mondial, dans lequel les États-Unis ne s'engagent officiellement qu'en 1917, est pour le pays un traumatisme dont on ne saurait sous-estimer les effets. Comme l'écrit John Dos Passos dans *The Theme is Freedom*: « It's hard to overestimate the revulsion wrought by the First World War in the minds of a generation that had grown up in the years of comparative freedom and comparative peace that opened the century »⁶⁰. Cette perspective, décrite a posteriori, n'est pas celle de tous les Américains à la veille de l'intervention américaine. Nombreux sont ceux qui voient dans la guerre la possibilité de démontrer leur patriotisme, ou de s'illustrer par des actions héroïques. La propagande, dont le développement à travers les agences de publicité est sans doute l'un des faits marquants de l'époque, les aide à construire cette vision. Comme l'écrit Stanley Cooperman :

Besides a perfect technique, propagandists had a concurrent advantage in the lack of preparation on the part of their audience for the opinion campaigns. The very term propaganda itself was new; its victims hardly knew what the word meant. This was especially true of Americans, who lacked the acquired caution of the Europeans⁶¹.

Les États-Unis, bien que tardivement engagés sur le plan militaire, produisent pourtant plus d'affiches de propagande que les autres belligérants. Les thèmes principaux de ces affiches, ainsi que des divers discours prononcés par les hommes politiques en particulier à partir de 1917, sont la nécessité d'économiser la nourriture (*Food will win the war, Food is Ammunition – Don't Waste It*), de s'engager dans l'armée ou la marine (le célèbre *I Want You* de l'oncle Sam) et d'acheter des *liberty bonds*. Les caricatures de l'ennemi allemand sont également nombreuses, ainsi que les portraits pathétiques des femmes et des enfants réduits à la pauvreté par la cruauté du Kaiser.

La force de ces images, comme celle de la rhétorique des discours du président Wilson, réside dans l'argument selon lequel les États-Unis doivent intervenir dans le conflit, non seulement pour défendre leurs alliés (ce qui était déjà le cas de la politique de neutralité armée pratiquée auparavant), mais pour protéger leurs idéaux, ceux des Pères fondateurs, qui ont fait de ce pays la terre de la liberté (la statue de la Liberté revient périodiquement dans les affiches). La guerre devient une croisade pour défendre des valeurs. L'enveloppe idéologique, qui fait de l'intervention militaire une abstraction, est nécessaire pour gagner le public à la cause des Alliés. En effet, les États-Unis ne sont pas menacés sur leur sol, ni même dans leurs territoires annexés (Porto-Rico, Guam, les Philippines) ; cette guerre est européenne, et jusqu'en 1915, une majorité d'Américains juge qu'elle doit demeurer telle. Les exactions allemandes, la « pauvre petite Belgique sans défense » (« poor little helpless

⁶⁰ John Dos Passos, *The Theme Is Freedom*. New York: Dodd, Mead and Company, 1956, 1.

⁶¹ Stanley Cooperman, *World War I and the American Novel*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967, 14.

Belgium » *FP* 298) et le *Lusitania*⁶² deviennent alors des outils de mobilisation importants, symbolisant la menace qui pèse sur l'idée même de démocratie. Woodrow Wilson, dans le discours du 2 avril qui marque la déclaration de guerre des États-Unis, a à cœur de concentrer ses critiques sur le gouvernement allemand et sa guerre sous-marine, et d'en exempter le peuple allemand (le contraste est grand avec les affiches de propagande, moins subtiles dans leur représentation de l'Ennemi) ; le peuple américain et son gouvernement en revanche, sont unis dans la défense des principes fondateurs du pays : « the day has come when America is privileged to spend her blood and her might for the principles that gave her birth and happiness and the peace which she has treasured. God helping her, she can do no other »⁶³.

La guerre est ici présentée comme une continuation de la Guerre d'indépendance, de la glorieuse révolution américaine. Mais cette interprétation n'est pas partagée par tous, et des voix s'élèvent, notamment dans les milieux artistiques et intellectuels, pour dénoncer la « guerre de dépendance » que veut mener le gouvernement Wilson. La revue *Masses* notamment condamne avec virulence la ligne politique du président, et en subit les conséquences ; elle est interdite de publication, et Max Eastman, Floyd Dell, Art Young, Merrill Roger et Josephine Bell sont accusés de trahison en vertu du *Sedition Act* voté en 1917. La revue *Seven Arts* de James Oppenheim, fondée en 1916 comme lieu d'expression « des artistes dans la communauté » prend également position contre ce que les rédacteurs conçoivent comme une preuve de l'inféodation de leur pays aux intérêts de l'Angleterre : « We have, it is true, attained a large measure of autonomy in dealing with internal problems; but internationally, as a nation among nations, a man among men, we are to a large extent dependent on the strong arm of England »⁶⁴. La guerre est conçue comme symptôme d'un mal plus grave, d'une dépendance plus profonde, culturelle, spirituelle, qui fait des États-Unis une nation-enfant, incapable de marcher seule, de se libérer de la tutelle anglaise, qui, parce qu'elle n'est plus officielle, n'en est que plus insidieuse : « But we are colonial in a deeper, a more insidious, way: all that part of our life which for want of a better word, we must call spiritual, derives from the Mother Country »⁶⁵. Elle en vient à représenter le hiatus qui sépare l'idéal américain de la réalité états-unienne en même temps que la possibilité d'offrir au pays une nouvelle naissance, la création tant attendue d'une culture véritablement nationale⁶⁶. Souvent envisagée comme une revue apolitique, *Seven Arts* ne cesse d'entremêler

⁶² Le 7 mai 1915, la marine allemande coule le *Lusitania*, un paquebot anglais, faisant presque 1200 morts dont 128 Américains.

⁶³ « Wilson's War Message to Congress ». World War I Document Archive. <http://wwi.lib.byu.edu/index.php/Wilson%27s_War_Message_to_Congress> Vu le 16 juillet 2009.

⁶⁴ « American Independence in the War ». *Seven Arts* (Apr 1916): 5.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Le fascicule « American Independence and the War » (vendu avec le numéro d'avril 1916) proclame ainsi la possibilité, grâce à la guerre, de compléter enfin l'œuvre des pères fondateurs, et de construire l'indépendance

les questions d'art et de politique, et, bien qu'elle ne publie pas de reportage sur le conflit mondial, sa position critique lui vaudra de perdre ses soutiens financiers⁶⁷. De manière moins retentissante que *Masses*, elle cesse cependant aussi d'être publiée en octobre 1917.

À la dépendance politique, culturelle, s'ajoute la dépendance économique. Nombreux sont ceux, en particulier dans les cercles de gauche, qui dénoncent l'entrée en guerre des États-Unis comme une faveur faite par le gouvernement aux industriels et aux banquiers. Dos Passos décrit ainsi, dans *1919*, l'influence de J.P. Morgan Jr sur la politique des Alliés :

By 1917 the Allies had borrowed one billion, ninehundred million dollars through the House of Morgan; we went overseas for democracy and the flag; and by the end of the Peace Conference the phrase *J.P. Morgan suggests* had compulsion over a power of seventyfour billion dollars (*1919* 647)

Là où le discours officiel fait usage d'une rhétorique de la perte (perte de vies, pertes de valeurs), l'écrivain insiste sur la guerre comme source de profit. La plus-value idéologique (victoire du bien contre le mal) est remplacée par la plus-value économique ; la guerre est continuation de la politique par d'autres moyens.

Les raisons de l'entrée en guerre des États-Unis aux côtés de la Triple Entente sont donc complexes et ambiguës, tout comme le mouvement d'opposition à l'intervention. En effet, le pacifisme dans ce contexte peut naître d'arguments conservateurs (la tradition isolationniste américaine, le refus des imbroglios diplomatiques⁶⁸), patriotiques (préserver l'indépendance américaine, l'exceptionnalisme américain contre la politique décadente des Européens) aussi bien que révolutionnaires (Sacco, Vanzetti, Michael Gold et d'autres quittant les États-Unis pour le Mexique afin de ne pas participer à la « guerre capitaliste »). La dimension idéologique de la guerre joue un rôle important, chez ceux qui la soutiennent comme chez ceux qui la combattent. La propagande paraît alors nécessaire ou insupportable. Les écrivains eux-mêmes sont divisés. Upton Sinclair ou Willa Cather mettent leur plume au service du patriotisme contre la barbarie allemande, et insistent sur l'héroïsme des soldats américains (voir par exemple le personnage de Claude Wheeler dans *One of Ours* de Willa Cather, publié en 1922). Walter Lippmann participe au Committee on Public Information dont la tâche, consistait à « fabriquer du consentement » (*the engineering of consent* forgée par

complète des États-Unis vis-à-vis de l'Europe : « Let not this great hour go from us without its achievement in sound and sure action. Let us get ourselves ready, take stock, gather our resources and put ourselves under discipline. Let there be a preparation of our spirit and our forces. Let us take measure to make ourselves for the first time thoroughly independent. (...) Out of our momentary plight there may be born then the much-heralded, the long-dreamed-of, America ». *Ibid.*, 9.

⁶⁷ Pour une analyse approfondie de *Seven Arts* comme lieu de rencontre de l'art et de la politique, voir l'article d'Anne Ollivier-Mellios, « *The Seven Arts* et la formation d'un milieu intellectuel new-yorkais ». Communication prononcée lors du colloque « Les petites revues modernistes et la politique », organisé par Hélène Aji et Benoît Tadié. Université du Maine, 6-8 juin 2008 (actes à paraître).

⁶⁸ Les *foreign entanglements* contre lesquels George Washington met en garde les Américains dans son discours d'adieu de 1796.

Lippmann et Edward Bernays). Max Eastman, Jack Reed ou Randolph Bourne au contraire se sentent trahis par le président Wilson. Bourne dénonce la manipulation du peuple par l'État en temps de guerre à travers l'appel au patriotisme ; la guerre n'est pour lui qu'un moyen pour l'État d'affirmer son pouvoir⁶⁹. Pour eux, la guerre est une anti-révolution, une profonde remise en question des nouvelles libertés que la révolution moderniste les avait amenés à explorer.

Mais nul n'est plus marqué par le conflit mondial que ceux qui deviendront les membres de la « génération perdue ». John Dos Passos, E.E. Cummings, Ernest Hemingway, font l'expérience de la guerre, en tant qu'engagés volontaires, et mesurent chaque jour l'ampleur du fossé qui sépare la rhétorique de la réalité. Les « Y men »⁷⁰, ridiculisés dans *One Man's Initiation* et *Three Soldiers* de John Dos Passos, incarnent le discours officiel, la propagande rigide et mensongère, alors que les blessés qu'ils voient arriver tous les jours témoignent de l'inhumanité de la guerre technologique qui tue sans héroïsme et mutilé sans gloire. Aux antipodes de la révolution américaine, qui créait une nation par les mots mêmes, la Première Guerre mondiale vide les mots de leur sens, fait sonner creux les idéaux des Pères fondateurs en les employant comme simple décoration, cocardes et festons hâtivement noués autour des cercueils des soldats. Le lien entre les mots et le monde semble brisé, et la politique n'est plus à même de le tisser. La nécessité de trouver une nouvelle manière de dire le monde devient donc la tâche de la littérature. La Première Guerre mondiale voit naître une nouvelle génération d'écrivains, qui bien souvent en font l'objet de leurs premières œuvres (*The Enormous Room*, E.E. Cummings, *One Man's Initiation* et *Three Soldiers*, John Dos Passos, certaines nouvelles d'*In Our Time*, d'Ernest Hemingway). La crise du langage de l'après-guerre s'accompagne d'une nouvelle prise de conscience de la part des écrivains : la forme n'est pas un ornement, elle est la substance même. La « cérémonie de l'innocence », pour employer une expression de W.B. Yeats⁷¹, a révélé son artificialité, et si le centre ne tient plus, il faut le reconstruire, ou accepter de s'installer dans la marge, de la nation (à travers l'expatriation) comme de la narration.

⁶⁹ « War is the health of the State », expression reprise par Dos Passos dans la biographie qu'il consacre à Randolph Bourne (1919 447-449). Ce dernier l'emploie à plusieurs reprises dans ses écrits, notamment dans « The State », un essai inachevé écrit en 1918. Voir Randolph Bourne, *The Radical Will ; Selected Writings 1911-1918*, *op. cit.*, 355-395.

⁷⁰ La Première Guerre mondiale marqua un engagement sans précédent de la Y.M.C.A. au côté des troupes américaines. Les « Y-men » apportaient une aide logistique (notamment dans le domaine de la santé, du traitement des blessés...) et morale, encourageant les soldats à adopter un mode de vie sain, en accord avec la morale chrétienne, leur faisant chanter des chants patriotiques... C'est pour cela qu'ils sont souvent caricaturés dans les romans critiques de la Première Guerre mondiale ; Dos Passos voyait en eux de puissants relais de la propagande d'État.

⁷¹ « The ceremony of innocence is drowned ». W.B. Yeats, « The Second Coming » (1919, publié dans *The Dial* en 1920), *Choix de poèmes*. Paris: Aubier, 1975, 232.

Fantômes révolutionnaires

L'espoir et la peur de la révolution parcourent toute la période de l'entre-deux-guerres, et donnent naissance à des mouvements politiques comme à des expérimentations esthétiques. Le souvenir de la révolution américaine, les impressions de la Première Guerre mondiale et le choc de la révolution russe puis de la Grande Dépression se combinent pour creuser le fossé entre les dirigeants politiques et économiques américains et l'intelligentsia du pays.

Politique et littérature tissent des liens complexes dans l'immédiat après-guerre. Si la nouvelle génération d'écrivains se défend de tout engagement politique, leur production littéraire, et, pour certains, leur expatriation, se fait néanmoins en réaction à la situation politique et économique des États-Unis dans les années 1920, résumée par le président Warren G. Harding dans son discours du 14 mai 1920 à Boston :

America's present need is not heroics, but healing; not nostrums, but normalcy; not revolution, but restoration; not agitation, but adjustment; not surgery, but serenity; not the dramatic, but the dispassionate; not experiment, but equipoise; not submergence in internationality, but sustainment in triumphant nationality⁷².

Cette déclaration d'intentions donne naissance à une réalité souvent paradoxale. À l'effervescence de la fin de la guerre, manifestée par les joyeuses manifestations de l'armistice et le retour triomphant des soldats, font suite les manifestations de vétérans, les grandes grèves de l'année 1919⁷³ et la ratification du 18^{ème} amendement à la Constitution, interdisant la vente et la consommation d'alcool sur le territoire américain. La puissance acquise sur la scène internationale par les États-Unis s'accompagne d'un repli du pays sur lui-même, manifesté par le vote du Sénat, le 19 mars 1920, refusant l'entrée des États-Unis dans la Société des Nations, pourtant voulue par le président Wilson.

La société américaine se lance dans une frénésie de consommation, comme si la révolution russe toute proche forçait les États-Unis à réaffirmer la validité de leur modèle de développement, à prôner un hyper-capitalisme où la spéculation crée le profit, et où la massification de la production permet à l'individu de satisfaire des besoins jusque-là inconnus. Le retour à la normale produit ses propres excès, et l'ampleur de la libéralisation économique n'a d'égal que celle de la répression politique. L'Amérique se replie sur elle-

⁷² Warren G. Harding, « Readjustment », discours prononcé le 24 mai 1920. <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/warrenhardingreadjustment.htm>> Vu le 16 juillet 2009.

⁷³ À Seattle, la grève générale dura près d'une semaine ; dans d'autres villes des États-Unis, les grèves touchaient des industries particulières, notamment le textile et la sidérurgie. À Boston, les policiers se mirent en grève lorsqu'on leur refusa le droit de se syndiquer. Calvin Coolidge, alors gouverneur du Massachusetts, renvoya une grande partie des policiers grévistes et les remplaça par des vétérans à la recherche d'un travail. Sa résolution de la crise lui valut d'être nommé sur le *ticket* de Harding en 1920, et de devenir ainsi vice-président des États-Unis, avant d'accéder à la présidence à la mort de Harding en 1923.

même, et se méfie du monde. Les étrangers, ou ceux qui sont perçus comme tels, sont soupçonnés d'œuvrer contre le modèle américain, alors qu'au début du siècle ils pouvaient encore apparaître comme l'avenir du pays. La prospérité fait oublier les revendications d'avant-guerre, et, si un certain nombre de groupes ethniques ou sociaux (petits fermiers, habitants du Sud, Noirs, ouvriers du textile ou de la sidérurgie) en sont exclus, leurs voix ne semblent pas porter assez pour venir troubler la fête.

Écrivains, artistes et intellectuels se sentent également en marge de cette normalité aux relents d'hystérie, étrangers dans un monde commercial, selon l'expression de Malcolm Cowley⁷⁴. Tout à la fois fascinés et rebutés par l'Amérique née des charniers du conflit mondial, ils la dépeignent très souvent comme dansant au bord du gouffre : « The whole golden boom was in the air – its splendid generousities, its outrageous corruptions and the tortuous death struggle of the old America in Prohibition. All the stories that came into my head had a touch of disaster in them »⁷⁵. Auréolés par le désenchantement, ils travaillent la voix littéraire pour la défaire de l'enveloppe sentimentaliste ou romantique qui l'emprisonnait encore au début du siècle. L'usage de l'humour noir chez Cummings, du montage chez Dos Passos ou de l'écriture dépouillée chez Hemingway⁷⁶ participe de cette mise à distance, qui n'est pas celle des naturalistes du début du siècle ni tout à fait celle des modernistes britanniques. L'attrait pour le désastre, particulièrement marqué chez Fitzgerald, est une autre manière de rendre compte de ce nouveau monde qui s'offre à eux. Mais distance ne signifie pas indifférence, et cette génération d'écrivains est consciente de son rôle d'avant-garde. Elle se construit une image – l'expatriation, les excès, les audaces – qu'elle désire contrôler, en marge de l'image officielle que les États-Unis souhaitent donner d'eux-mêmes, toujours avec l'espoir (récompensé par l'histoire) que c'est la leur qui, *in fine*, prévaudra. Le travail sur la langue fait partie intégrante de la révolte de la jeune génération. Comme l'écrit Richard Pells : « The greatest victim of the war had been language because it no longer bore any relation to personal experience »⁷⁷.

Face à un pouvoir tout à la fois crispé dans l'intolérance et emporté par le laissez-faire (notamment lors de la présidence de Calvin Coolidge, surnommé « Silent Cal »), à une culture qu'ils jugent, en particulier au début des années 1920, médiocre, les écrivains s'engagent dans leur art, comme s'il revenait à la littérature de trouver un nouveau langage, de nouvelles formes d'interprétation du monde, non pas pour restaurer un récit linéaire et

⁷⁴ « Aliens in a commercial world » in Malcolm Cowley. *Exile's Return; A Narrative of Ideas*. New York: W.W. Norton, 1934, 6.

⁷⁵ F. Scott Fitzgerald. *The Crack Up* (ed. Edmund Wilson). New York: New Directions, 1945, 87.

⁷⁶ Symbolisé par cette phrase de Rinaldi dans *A Farewell To Arms* : « I never think. No, by God. I don't think; I operate ». Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*. New York: Arrows Books, 1994, 151.

⁷⁷ Richard H. Pells, *op. cit.*, 37.

mythique, mais pour mettre en lumière les dérives obstacles qui caractérisent un nouveau monde qui commence à se faire vieux, et dont l'innocence est demeurée souillée par la terre des tranchées. Les dangers de la prospérité⁷⁸, la fragilité du boom, le fossé entre les mots et le monde, sont incarnés, à la fin des années 1920, par deux événements qui touchent profondément, bien que de manières différentes, les écrivains américains : l'affaire Sacco et Vanzetti et le krach boursier du 24 octobre 1929.

En effet, si le conflit mondial avait représenté, aux yeux de ceux qui y avaient pris part, la fin de la « mission civilisatrice » de l'Amérique, de cette nouvelle frontière née après l'effacement de la frontière territoriale en 1895, l'affaire Sacco et Vanzetti signe l'arrêt de mort de l'Amérique comme terre promise, terre d'accueil, incarnée par le poème d'Emma Lazarus gravé aux pieds de la statue de la Liberté : « Give me your poor, your tired, your huddled masses, yearning to breathe free »⁷⁹.

Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti furent arrêtés en mai 1920 et accusés d'avoir participé au braquage de South Braintree, lors duquel deux hommes avaient été tués. Ils furent jugés coupables en 1921, à l'issue d'un procès où leurs opinions politiques avaient été abondamment mises en avant, tant par la défense (menée par Fred Moore, spécialiste des procès de syndicalistes et fortement ancré à gauche) que par le procureur (Frederick G. Katzmann). L'anarchisme, au début des années 1920, faisait peur aux États-Unis et les Galleanisti (du nom de Luigi Galleani, anarchiste italien établi aux États-Unis), dont Sacco et Vanzetti étaient proches, avaient été rendus responsables de la série de paquets piégés envoyés en 1920 à d'éminents Américains, dont le ministre de la Justice A. Mitchell Palmer, qui déclencha à la suite de ces attentats les fameux « Palmer raids », également appelés « terreur blanche »⁸⁰. Le fait que les deux hommes aient été Italiens, et n'aient parlé anglais qu'approximativement, a pu aussi jouer un rôle face à un jury d'Américains « de souche », ainsi que leur appartenance à la classe ouvrière. Politique, ethnicité, classe, tels sont les trois axes qui guident en général l'interprétation de cette cause célèbre⁸¹. L'exécution des deux hommes en 1927 provoqua une onde de choc dans une partie de l'intelligentsia américaine. La poétesse Edna St Vincent Millay publia un poème intitulé « Justice Denied in

⁷⁸ « the perils of plenty », selon l'expression de David Minter. « A Cultural History of the Modern American Novel » in *The Cambridge History of American Literature; Volume 6, Prose Writing, 1910-1950*. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 127.

⁷⁹ Emma Lazarus, « The New Colossus » [1883]. <<http://xroads.virginia.edu/~cap/liberty/lazarus.html>> Vu le 7 juin 2010.

⁸⁰ Voir note 41.

⁸¹ Nous reviendrons par la suite de manière plus détaillée sur l'affaire elle-même et sur la manière dont elle a été traitée par John Dos Passos dans ses œuvres.

Massachusetts⁸² » dans lequel elle décrit une terre rendue stérile (« the petals drop to the ground, leaving the tree unfruited »), impossible à travailler ; le soleil se refuse à elle (« We shall die in darkness and be buried in the rain »), et les outils des hommes sont à jamais brisés (« A blighted earth to till/With a broken hoe »). L'affaire en vint, pour certains, à représenter l'hypocrisie du système démocratique américain tout entier.

À leurs yeux, le capitalisme avait démontré son immoralité en envoyant des millions d'hommes se faire tuer entre 1914 et 1918, pour la plus grande joie des spéculateurs et des vendeurs d'armes, et son absence totale de scrupules dans la violente répression des actions syndicales dans les années 1920, culminant dans le meurtre d'État (ce que Dos Passos appelle « *judicial murder* ») de Sacco et Vanzetti.

La crise de 1929 et la Grande Dépression qui la suivit mirent fin au dernier mythe, celui de l'Amérique pays de cocagne, où quiconque ayant suffisamment de volonté peut devenir riche. Le krach boursier en lui-même ne fut pas ressenti comme un vacillement du système tout entier, et ce ne fut qu'en 1930-32, avec les débuts de la dépression, que l'ampleur des dégâts commença à se manifester. En 1932, le parti communiste américain présenta un candidat à l'élection présidentielle, et un grand nombre d'intellectuels et d'écrivains (John Dos Passos, Sherwood Anderson, Erskine Caldwell, Countee Cullen, Theodore Dreiser, Sidney Hook, Langston Hughes, James Rorty...) signèrent le pamphlet *Culture and the Crisis* qui appelait à voter pour lui, et condamnait sans ambages le système capitaliste américain :

The United States under capitalism is like a house that is rotting away; the roof leaks, the sills and rafters are crumbling. The Democrats want to paint it pink. The Republicans don't want to paint it ; instead they want to raise the rent. (...)
The Communist Party of America proposes as the real solution of the present crisis the overthrow of the system which is responsible for all crises.⁸³

Même si la plupart d'entre eux n'appartenaient pas au parti communiste des États-Unis, ils voyaient dans cette organisation un point de ralliement possible pour tous ceux qui, à gauche, ne croyaient plus aux méthodes politiques traditionnelles, dont le résultat était la Grande Dépression. Esprits en exil, ils cherchaient de nouveaux modèles, pour remplacer cette Amérique en laquelle, pour beaucoup, ils avaient cru, et qui s'était révélée être un colosse aux pieds d'argile.

La Première Guerre mondiale, l'affaire Sacco et Vanzetti et la Grande Dépression marquèrent profondément toute une génération d'intellectuels et d'écrivains ; elles démontraient à leurs yeux, à une époque où les États-Unis commençaient à exercer leur

⁸² Publié dans le recueil *America Arraigned!* Ed. Lucia Trent and Ralph Cheyney. New York: Dean and Company, 1928, 79.

⁸³ Albert Fried (ed.), *Communism in America*. New York: Columbia University Press, 1997, 168-169.

influence dans le monde entier, le fossé qui séparait l'image de la nation du progrès et de la modernité de la réalité à laquelle ils se trouvaient confrontés, celle d'un pays culturellement médiocre, obsédé par la réussite financière, rongé par la violence politique et le refus de reconnaître ses propres défauts. La révolution des mentalités commencée à la fin du 19^e siècle à travers la montée des grands groupes (*corporate capitalism*) et de la société industrielle fut concrétisée par la guerre technologique, la répression politique et la spéculation financière ; la crise des valeurs s'accompagna d'une crise du langage, à la fois traumatisante et libératrice. Le sentimentalisme était mort, enterré par la rhétorique grandiloquente de la propagande, le narrateur omniscient mis aux oubliettes par le déclin de la religion et la popularité de la psychanalyse, les personnages éclatés par leurs allégeances contradictoires et leur incapacité à se connaître eux-mêmes.

Écrivains, artistes et intellectuels ne forment jamais un groupe homogène. Les générations s'entrecroisent et se superposent, les parcours individuels ne se laissent pas réduire à des mouvements collectifs. Néanmoins, la période de l'entre-deux-guerres aux États-Unis se caractérise par une extraordinaire effervescence sur le plan culturel. Les aspirations créées par les mouvements politiques et culturels des années 1900 et 1910, étouffées par la Première Guerre mondiale et le retour du conservatisme qui la suivit, furent reprises, avec plus de distance, plus de désenchantement, par la génération des années 20. Ces écrivains portaient en eux un désir de révolte qui se transforma, pour certains (Michael Gold, John Dos Passos, Langston Hughes) en espoir de révolution, sur le modèle de l'URSS, puis (en ce qui concerne Hemingway par exemple) de la république espagnole.

Il est indéniable que la crise de 1929 et la Grande Dépression ont marqué une rupture, et provoqué un désir d'engagement. Néanmoins, les œuvres publiées dans les années 1920, par leur remise en question des codes traditionnels de la littérature, par leur critique virulente du mode de vie américain, mêlée d'une certaine fascination, par leur transgression délibérée des règles imposées, avaient mis en lumière les failles de la mythologie américaine, l'hypocrisie démocratique d'une nation où le peuple n'est finalement incarné que par la parole de quelques-uns. L'entre-deux-guerres voit se déployer une révolution silencieuse, au cours de laquelle la notion même de récit est mise à mal et qualifiée d'imposture, aussi bien politique que littéraire. Alors même que le pays sort renforcé de la guerre, le modèle américain, lui, est devenu illusoire, et nombre d'écrivains, artistes et intellectuels partent en quête d'une nouvelle lecture de l'Amérique, qui ne peut se faire que par un déplacement géographique ou idéologique.

1.1.2. En quête du nouveau monde : l'Amérique vue d'ailleurs

New Masses: *Do you regard our contemporary American culture as decadent? If so, what do you think will succeed it?*
Edmund Wilson: *American culture has never flourished; how can it decay*⁸⁴?

La tentation de la table rase

La décennie des années 1920 s'ouvre par un constat très pessimiste sur l'état de la culture américaine. La modernité apparaît comme une menace pour l'art et la culture, une marchandisation de tous les biens, qu'ils soient matériels ou spirituels, produits par l'homme, une déshumanisation constante des individus soumis au double impératif de la productivité et de la consommation, une attaque contre la nature, peu à peu remplacée par l'espace tentaculaire de la métropole. Les États-Unis sont l'incarnation de cette dégradation de l'humain, symbolisée par la nouvelle barbarie qui a dévasté l'Europe pendant la Première Guerre mondiale. La dénonciation du pays comme désert culturel, hostile à la création, confit dans son provincialisme et son pharisaïsme, parsème essais, romans et poèmes ; l'Amérique est une terre vaine, dans laquelle la culture, privée de ses racines, ne saurait fleurir. La figure du bourgeois est attaquée aussi bien dans les poèmes d'Ezra Pound ou d'E.E. Cummings que dans les romans radicaux ; le matérialisme de la classe moyenne est dénoncé par les uns comme l'antithèse de la culture, par les autres comme le symptôme de l'oppression capitaliste. Les caricatures des patrons en chapeau haut-de-forme fleurissent dans les revues de gauche, de *Masses* à *New Masses* alors que les revues modernistes satirisent les prétentions intellectuelles de la « booboisie »⁸⁵ qui envisage la culture comme un ornement⁸⁶. La critique se construit sur le mode de la parodie (par exemple chez Mencken, Cummings ou Sinclair Lewis) ou de la jérémiade, lorsque les auteurs déplorent l'impotence culturelle de leur pays qui semble s'affirmer au fur et à mesure que son indépendance politique se renforce.

⁸⁴ « Whither the American Writer? » *New Masses* 2: 3 (Jan 1927): 5.

⁸⁵ Ce néologisme, forgé par H.L. Mencken en 1922, désigne la bourgeoisie américaine inculte dont les prétentions intellectuelles sont moquées par le critique. Le « *boobus Americanus* » devient ainsi un type, une espèce, cible constante de sa satire.

⁸⁶ Voir à ce sujet « SHE BOUGHT THE WRONG BOOK », texte publié anonymement dans la revue *transition* qui fait un portrait sarcastique d'une femme qui, ayant reçu le patron de son mari à dîner, se rend compte lorsque la conversation s'oriente vers la culture qu'elle n'a pas lu le même livre qu'eux : « For every one of them, except John and his wife, subscribed to the BOOK OF THE YEAR ASSOCIATION. They had bought the right book ». « New York: 1928 ». *transition* 13 (Jun 1928): 94.

Civilization in America (1922), ouvrage collectif dirigé par Harold Stearns, est un exemple intéressant de cet état d'esprit. Le livre regroupe les contributions d'écrivains et d'intellectuels qui ont en commun de constater, en même temps qu'ils le déplorent, le retard incommensurable pris par les États-Unis sur l'Europe dans le domaine culturel. H.L. Mencken raille le manque de culture des hommes politiques américains, George Soule critique l'inefficacité des mouvements radicaux, Van Wyck Brooks fait le portrait d'une littérature réduite à l'état de journalisme, soumise au goût du public et incapable de construire son identité⁸⁷, et Harold Stearns lui-même se lance dans une diatribe sexiste, fustigeant la « féminisation » de la vie intellectuelle américaine qui a remplacé l'esprit pionnier par la torpeur spirituelle, tout en saluant la révolte qui gronde, bien qu'encore inarticulée, dans les jeunes générations. Tous les articles font le portrait des États-Unis comme une terre sans traditions, qu'elles soient politiques ou littéraires, en même temps qu'ils appellent à une véritable renaissance nationale, qui ne peut se fonder que sur l'avenir : « We have no heritages or traditions to which to cling except those that have already withered in our hands and turned to dust. (...) There must be an entirely new deal of the cards in one sense; we must change our hearts »⁸⁸. Cet appel au renouveau n'est guère original, mais il reflète assez bien ce qui apparaît, au lendemain de la guerre, comme un paradoxe national : le progrès économique et politique semble invariablement se solder par une décadence culturelle, et ce qui fait la force de la nation, sa fondation démocratique, satisfait les appétits matériels sans parvenir à s'étendre au domaine spirituel. Hawthorne, en 1859, déplorait déjà la tragédie que représente pour un écrivain une terre sans passé et sans ruines :

No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land.⁸⁹

Si la littérature se nourrit de fantômes, comment peut-elle survivre dans un lieu où le soleil règne en maître ? La seule solution est peut-être alors de se soumettre aux fantômes de l'avenir plutôt qu'à ceux du passé, de construire des intrigues dans le sein de la promesse américaine au lieu de chercher à s'ancrer dans un terrain toujours mouvant. Il est intéressant de constater que John Dos Passos, dans son article intitulé « Against American Literature », reprend précisément les mêmes images que Hawthorne pour condamner à son tour la

⁸⁷ Van Wyck Brooks reprend des arguments qu'il avait développés dès 1915 dans son livre, *America's Coming of Age*. New York: B.W. Huebsch, 1915. C'est dans cet ouvrage qu'il emploie le terme de « usable past », repris en 1918 dans son article « On Creating a Usable Past », concept central dans la tentative de (re)définition de la culture américaine telle qu'elle se développe après la Première Guerre mondiale.

⁸⁸ Stearns, Harold E. (ed.). *Civilization in the United States; An Inquiry by Thirty Americans*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922, vii.

⁸⁹ Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*. New York: Library of America, 1983, 854.

littérature de son pays. Cet essai est le premier que Dos Passos, alors âgé de 20 ans, publie dans la presse nationale ; il paraît dans *The New Republic*, alors que ses écrits précédents n'avaient été publiés que dans le *Harvard Monthly*. C'est par cet appel à la table rase que le jeune écrivain, en quelque sorte, s'annonce au monde, en postulant la nécessité de construire la littérature américaine à partir de rien, et en se présentant implicitement (à l'époque, il est l'auteur de quelques nouvelles et poèmes, et a commencé ce qui deviendra plus tard *Streets of Night*) comme l'un de ses nouveaux bâtisseurs.

No ghosts hover about our fields; there are no nymphs in our fountains; there is no tradition of countless generations tilling and tending to give us deference for those rocks and rills and templed hills so glibly mentioned in our national anthem.

The only substitution for dependence on the past is dependence on the future.⁹⁰

Là où les mouvements avant-gardistes européens appellent à détruire les traditions anciennes, les Américains semblent, eux, manquer d'idoles à abattre, et regretter cette liberté presque excessive dans laquelle baigne leur littérature nationale. Ils expriment un désir de dépendance qui pourrait sembler paradoxal, mais qui repose en réalité sur une volonté d'indépendance. En d'autres termes, si l'Amérique n'a pas de tradition littéraire, c'est parce que sa littérature s'est toujours appuyée sur d'autres traditions, européenne, et surtout anglaise. Les écrivains américains sont allés chercher leurs fantômes dans les abbayes des romantiques anglais, leurs nymphes dans l'Antiquité grecque, leurs couleurs dans la Renaissance italienne. Si les États-Unis ont largement profité de la guerre en termes économiques, il semble que leur dette culturelle vis-à-vis de l'Europe soit loin d'être résorbée. Toute la génération des intellectuels et écrivains d'après-guerre se trouve ainsi souvent déchirée entre la critique du provincialisme américain et la conviction qu'il leur appartient de fonder la culture de leur pays. Ces allégeances contradictoires font la richesse des mouvements politiques et esthétiques de l'entre-deux-guerres ; la recherche de nouveaux modèles s'accompagne toujours d'une impossible transposition, qui oblige les travailleurs des mots à trouver des formes originales pour donner à l'Amérique une indépendance enfin complète.

Les ambiguïtés de l'exil

C'est dans ce contexte que doit être envisagée l'expatriation de nombreux écrivains américains vers l'Europe au lendemain de la guerre ; celle-ci dérive, certes, d'une aversion profonde pour les États-Unis tels qu'ils apparaissent au sortir de la guerre, mais également d'un désir tout aussi profond de refonder la culture nationale. La tension entre national et international est au cœur du mouvement moderniste, en particulier en ce qui concerne les

⁹⁰ Pizer, Donald, ed. *MNP*, 37.

auteurs américains. L'expatriation devient dès lors une manière de faire un détour nécessaire pour adopter une nouvelle perspective, une nouvelle lecture, et, *in fine*, une nouvelle écriture de l'Amérique. C. Barry Chabot a mis en valeur l'importance des attaches nationales du mouvement moderniste : « It is my impression that critics have typically become mesmerized by the manifest and obviously influential international character of literary modernism »⁹¹. Cependant, plutôt que d'appeler la critique à faire un choix entre les dimensions nationales et internationales, entre Stevens et Pound, pour reprendre le dilemme de Marjorie Perloff⁹², il nous semble plus intéressant d'analyser la manière dont elles se conjuguent, le fait qu'elles apparaissent inséparables au sein d'un projet qui vise, en ce qui concerne des écrivains tels que Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos et même, dans une certaine mesure, Gertrude Stein, à dire les États-Unis par le biais de l'étranger, à faire du détour une véritable esthétique qui vise à remplacer la vision directe, le récit linéaire, par la phrase tronquée, fragmentée, sans cesse recomposée, interrompue. La Première Guerre mondiale représentant une véritable rupture de construction dans le mythe national américain, il est nécessaire d'explorer cette faille sans jamais se résoudre à faire renaître une unité factice. Cette vision double apparaît clairement dans le premier livre de Hemingway, *In Our Time*. Sur le plan matériel, tout d'abord, puisque *In Our Time* est publié, dans sa première version, dans un numéro de la *Little Review* intitulé « Exiles », qui comprend des œuvres de Cummings, Stein, Cocteau ou Léger. Alors qu'Hemingway est inconnu à l'époque, ce sont ses courtes vignettes qui ouvrent le numéro, comme si le talent naissant d'un auteur américain avait la préférence sur les plus grands noms de l'avant-garde européenne. Mais la composition de la revue révèle également l'importance de la dimension internationale dans la construction de l'avant-garde moderniste. La figure de l'aller-retour, qui caractérise l'expérience européenne de nombreux auteurs américains⁹³, informe également l'œuvre elle-même, dans sa version finale publiée en 1925 aux États-Unis⁹⁴. Les nouvelles – unies entre elles par le personnage de Nick Adams – se déroulent tantôt aux États-Unis, tantôt (en particulier à la fin du recueil) en Europe pendant la guerre. Chaque nouvelle est précédée d'une courte vignette, qui fait émerger une image précise, qu'il s'agisse d'un bataillon de soldats sonnait la retraite ou d'un torero immobile dans l'arène. Le va-et-vient perpétuel entre les grandes étendues du Nord-Ouest des États-Unis, où le jeune Nick fait l'apprentissage de la vie aux côtés de son père, et les espaces

⁹¹ C. Barry Chabot, *Writers for the Nation: American Literary Modernism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997, 13.

⁹² Marjorie Perloff, « Pound/Stevens: Whose Era? » *New Literary History* 13 (1982): 485-510.

⁹³ Si certains, tels Gertrude Stein, Pound, ou plus tard Henry Miller, y séjournent de manière permanente, d'autres, comme Fitzgerald, Dos Passos ou Cummings, alternent plus régulièrement entre les deux rives de l'océan.

⁹⁴ Une première version, regroupant les vignettes apparues dans *Little Review* fut publiée en 1924 à Paris sous le titre *in our time*.

confinés, étouffants, de la guerre en Europe, où se succèdent exécutions et évacuations, permet à l'écrivain de transcrire la spécificité de sa génération, cet écartèlement entre l'appel de la terre natale et le désir de s'en arracher. Ni l'Europe, ni les États-Unis, ne sont idéalisés ; la violence est présente des deux côtés de l'Atlantique. L'ancrage, dans l'un ou dans l'autre, est impossible : dans « *Cat in the Rain* », la protagoniste est « the American wife » ou « the American girl » ; elle et son mari sont dans un hôtel en Italie, mais rien ne semble les lier au pays dans lequel ils se trouvent. Ils en sont isolés par les murs de la chambre d'hôtel, par la pluie qui gronde au-dehors, par la langue dont ils ne parlent que quelques mots. À l'inverse, dans « *Soldier's Home* », Harold Krebs, de retour de la guerre, ne parvient pas à retrouver ses marques dans son Kansas natal, et se sent étranger chez lui ; ce sentiment va même plus loin, puisque, dans un ultime retournement, il finit par regretter l'Allemagne, par considérer cette terre ennemie comme sa vraie patrie : « He did not want to leave Germany. He did not want to come home »⁹⁵.

La définition paradoxale de ce qui constitue la « maison », le lieu d'appartenance, parcourt les œuvres des modernistes. À la critique des États-Unis se conjugue le désir de faire partager ce qui est en train d'émerger comme une nouvelle culture américaine. Les petites revues, souvent perçues comme récusant toute attache nationale, ont pourtant joué un rôle capital, du moins pendant un temps, dans la promotion du modernisme américain. Comme l'écrit Mark Morrison : « In the 1920s, a pluralist nationalist vision could be explicitly wedded to a kind of modernism in the little magazines – a nativist modernism »⁹⁶. Des revues comme le premier *Contact* (William Carlos Williams et Robert McAlmon, 1920-1924), ou même *Broom* (Harold Loeb 1921-1924) et *transition* (Eugene Jolas, 1927-1938) dans sa première période, publiaient de nombreux auteurs américains et traduisaient en anglais les œuvres françaises, italiennes ou espagnoles afin qu'elles puissent être accessibles au lecteur d'outre-Atlantique⁹⁷. Ezra Pound fut le principal chantre, avant la Première Guerre mondiale, de la renaissance américaine (*American Risorgimento*), notamment à travers son livre *Patria Mia* (1912-1913), et il contribua énormément, par son activité éditoriale, à développer une communauté poétique proprement américaine.

L'expatriation des écrivains, loin d'être un simple refus des États-Unis, se construit donc selon un schéma complexe, et intègre en son sein des allégeances contradictoires.

⁹⁵ Ernest Hemingway, « *Soldier's Home* ». *The First Forty-Nine Stories*. London: Random House, 2004, 140.

⁹⁶ Mark Morrison, « Nationalism and the Modern American Canon » in *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 20.

⁹⁷ Pour une analyse approfondie de l'évolution de *The Little Review* (Margaret Anderson, Jane Heap) du nationalisme culturel à l'internationalisme expatrié, voir Mark Morrison, *ibid.*, 21-24.

L'Europe offre à bien des égards un asile, aussi bien culturel que financier⁹⁸, mais elle ne devient pas pour autant un idéal, une nouvelle patrie qui viendrait simplement remplacer celle que la génération perdue a laissée derrière elle. Au mépris pour les États-Unis tels qu'ils sont s'associe la conscience aiguë de ce que l'Amérique peut devenir, conscience résumée par une phrase de E.E. Cummings : « France has happened more than it is happening, whereas America is happening more than it has happened »⁹⁹. Dès la première moitié des années 1920, cette tension entre le désir de créer un mouvement artistique international et l'aspiration à faire naître une culture américaine originale est présente dans les discours comme dans les œuvres. À l'exil se superpose l'espoir du retour, vers une Amérique imaginée, qui subsiste malgré l'imposture. C'est cet espoir qui se dessine, à la fin de *The Great Gatsby*, incarné par la lumière verte, symbole de cet « orgastic future that year by year recedes before us »¹⁰⁰. La nouvelle génération mise en scène par Fitzgerald dès *This Side of Paradise* ne peut plus se contenter de la libération individuelle (« I know myself, (...) but that is all »¹⁰¹ dit Armory Blaine à la fin du roman) mais doit prendre en compte la nation toute entière, dans ses promesses comme dans ses trahisons. Il ne s'agit pas de qualifier Hemingway ou Fitzgerald d'auteurs politiques, mais de démontrer que leur préoccupation principale, celle du rapport entre l'individu et la société, est intimement liée au contexte historique et social de l'après-guerre, ainsi qu'à la relation ambiguë qu'ils entretiennent avec leur terre natale, dont ils se veulent les chantres malgré leur éloignement.

L'aspiration au retour se renforce dans la deuxième moitié de la décennie. De nombreux expatriés regagnent les États-Unis, étant venus à bout de ce que Dos Passos nomme « the illusion of geography »¹⁰². Comme le fait remarquer Céline Mansanti dans son article « The 'moderns' and the formation of an American political avant-garde at the turn of the 1920s and 1930s (*transition*, *New Masses*, *Contact*) »¹⁰³, c'est en 1927 que la communauté américaine à Paris est au plus haut (elle compte 40000 membres), mais c'est également le moment où de plus en plus d'Américains commencent à se demander pourquoi ils vivent en Europe, comme en témoigne le questionnaire proposé par Eugene Jolas aux lecteurs de *transition* à l'automne 1928 : « Why do Americans live in Europe ? »¹⁰⁴ Edmund Wilson, qui, en 1921, encourageait Francis Scott Fitzgerald à rester en France plutôt que de

⁹⁸ Dans *Civilization in America*, Van Wyck Brooks, auteur de l'article « The Literary Life », insiste sur le fait que les écrivains aux États-Unis sont particulièrement isolés, et ne bénéficient pas du réseau de solidarité qui existe en Europe, aussi bien sur le plan institutionnel que social.

⁹⁹ Cité dans Charles Norman. *E. E. Cummings: The Magic-Maker*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972, 212.

¹⁰⁰ F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby*. London: Penguin, 171-172, 1992.

¹⁰¹ F. Scott Fitzgerald. *This Side of Paradise*. London: Dover Publications, 1996, 213.

¹⁰² Voir note 13.

¹⁰³ Communication prononcée lors du colloque « Les petites revues modernistes et la politique », organisé par Hélène Aji et Benoît Tadié. Université du Maine, 6-8 juin 2008 (actes à paraître).

¹⁰⁴ Eugene Jolas, « Why do Americans live in Europe? », *transition*, 14 (Fall 1928), 97.

rentrer aux États-Unis (« Take my advice, cancel your passage and come to Paris for the summer ! »¹⁰⁵), écrit à son ami John Peale Bishop en 1928 : « I'm sorry to hear that you've been feeling depressed, but I don't wonder that you are. What on earth you want to live in France for I can't imagine »¹⁰⁶. Le retournement est ici presque caricatural, mais reflète bien le travail qui s'opère tout au long de la décennie dans l'esprit de ceux, qu'ils soient véritablement expatriés ou simplement fréquents voyageurs, qui voient l'Amérique d'ailleurs. Les espaces confinés que représentent le salon de Gertrude Stein rue de Fleurus, la Villa America de Sara et Gerald Murphy à Antibes ou la librairie de Sylvia Beach, s'ils ont pu leur offrir refuge, ne peuvent contenir l'envie d'aller se confronter à la réalité américaine, afin de la mettre, cette fois directement, à l'épreuve de l'écriture. « L'appétit d'Europe » dont parle Edmund Wilson¹⁰⁷ une fois rassasié, la soif de nouveauté s'installe, et ne peut être étanchée que par le Nouveau Monde, qu'il soit à l'Ouest ou à l'Est.

La quête d'un autre nouveau monde

Si les écrivains modernistes trouvent leur inspiration sur les terres de la vieille Europe, les radicaux, eux, voient dans l'U.R.S.S. naissante l'exemple d'un nouveau monde qui renvoie l'Amérique à ses propres contradictions. Ils s'exilent alors sur leur propre terre, exil politique qui se traduit par exemple par la clandestinité du parti communiste américain dans ses premières années d'existence¹⁰⁸ ou par les nombreux procès intentés aux radicaux, en particulier entre 1917 et 1920. Nous ne nous intéresserons pas ici à ceux – anarchistes, socialistes, communistes – qui furent contraints à l'exil, ou condamnés à la déportation à cause de leurs activités politiques et de leur nationalité, mais aux écrivains et intellectuels américains qui trouvèrent dans l'Union Soviétique une nouvelle terre promise dont l'observation leur permettait de jeter un autre regard sur leur nouveau monde, dont l'hypocrisie démocratique se trouvait alors démasquée.

Les radicaux, ceux de la « gauche lyrique » comme ceux qui, après la révolution de 1917, se définissent comme « communistes »¹⁰⁹, ne sont pas les seuls à saluer la naissance de

¹⁰⁵ Edmund Wilson à F. Scott Fitzgerald, 5 juillet 1921. Aaron Papers, 2007, Houghton Library, Harvard University.

¹⁰⁶ Edmund Wilson à John Peale Bishop, 22 octobre 1928. Aaron Papers, 2007, Houghton Library, Harvard University.

¹⁰⁷ « I have, however, little appetite for Europe now myself », *ibid.*

¹⁰⁸ Dans un récent article, J.A. Zumoff a analysé les débats qui avaient eu lieu au sein même du Parti sur la nécessité de la clandestinité. Il souligne que, si les Palmer raids l'avaient rendue nécessaire, le « retour à la normale » sous la présidence de Harding la remettait en question. J. A. Zumoff, « The Americanization of the American Communist Party in the 1920s », *Cercles* 19 : 183-195.

¹⁰⁹ Le Parti communiste américain est fondé en 1919 à la suite d'une scission au sein du Parti socialiste. Tout au long des années 1920 cependant, il demeure divisé, éclaté en différents groupuscules (Communist Labor Party, Communist Party of America) puis en factions. Ce n'est qu'à la fin des années 1920, après l'expulsion de Jay

la nation des travailleurs. En août 1917, James Oppenheim écrit ainsi dans l'éditorial de *Seven Arts*, dont il est rédacteur en chef : « Russia, Holy Russia ... To thee the leadership has passed. From America to thee has been handed the torch of freedom. Thou art the hope of the world, the asylum of the oppressed, the manger of the Future »¹¹⁰. Le même constat est fait par Max Eastman en 1920 dans *Liberator* : « The dreamers and revolters against tyranny are travelling East instead of West, and the eyes of all true lovers of liberty in all the world are turning in the same direction as they go »¹¹¹. La révolution a changé de camp, et l'Amérique, qui continue à clamer sa mission civilisatrice, est maintenant présentée comme une usurpatrice. L'avènement de l'U.R.S.S. n'apparaît donc pas simplement comme la naissance d'un nouvel espoir dans le monde, mais comme un événement qui remet en question la construction même de l'idéal américain, fondé sur l'idée que la nation américaine est, par essence, du fait de ses origines, la terre de la liberté. Oppenheim matérialise cette transformation à travers l'image du passage du flambeau (« From America to thee has been handed the torch of freedom ») qui fait directement référence à la torche brandie par la statue de la Liberté. De la même manière, Max Eastman renverse l'image des États-Unis comme terre d'asile en montrant que la quête de liberté a changé de direction ; les « poor, tired, huddled masses yearning to breathe free », s'enfuient à présent vers l'est. C'est un Américain, Jack Reed, qui publie, comme témoin direct, l'un des premiers comptes rendus détaillés de la révolution bolchévique dans *Ten Days That Shook the World*. Lincoln Steffens se rend lui aussi en U.R.S.S. peu de temps après la révolution, et en revient avec cette phrase célèbre : « I have seen the future, and it works ». Max Eastman, qui dès la fin des années 1920 dénonce la stalinisation du régime soviétique et devient le principal défenseur (et traducteur) de Trotsky aux États-Unis, accomplit lui aussi ce pèlerinage en 1923. Il serait en réalité difficile de trouver un intellectuel ou un écrivain qui, ayant éprouvé à un moment où à un autre de sa carrière une attirance pour les idées communistes, n'ait pas ressenti le besoin d'aller observer comment elles s'appliquaient dans la seule nation où elles avaient conquis le pouvoir. John Dewey publie *Impressions of Soviet Russia and the Revolutionary World* (1929), ouvrage dans lequel il livre ses impressions après avoir visité l'U.R.S.S. en 1928, en insistant sur l'importance du rôle des intellectuels dans la société soviétique. John Dos Passos lui aussi se rend en Union Soviétique, la même année que Dewey, mais se concentre principalement sur le domaine artistique dans ses comptes-rendus de voyage. Edmund

Lovestone et de ceux qui le soutenaient, que la direction centrale du Parti (auparavant concurrencée par les puissantes « language federations ») affirme son autorité. Lorsque nous parlons de « communistes », il s'agit donc de ceux qui, qu'ils soient ou non membres du Parti, se sentent proches des idées défendues par les bolcheviques en Union Soviétique.

¹¹⁰ *The Seven Arts* 2 (Aug 1917): 491.

¹¹¹ *Liberator* 3 (Feb 1920): 5.

Wilson, enfin, y séjourne en 1935, soit à une période où nombre d'intellectuels (dont Eastman, Dewey et Dos Passos) ont déjà pris leurs distances vis-à-vis de l'Union Soviétique ; le livre qu'il tire de ses expériences, *Travels in Two Democracies*, ne satisfait ni les staliniens, ni les trotskistes, à une époque où les prises de position sur l'U.R.S.S. se font de plus en plus tranchées.

Le fait qu'à la même période, des artistes, intellectuels et écrivains américains choisissent d'aller s'installer en Europe, et que d'autres partent à la découverte de l'U.R.S.S. n'est pas anodin. Ces deux migrations, bien que non identiques, participent cependant d'un même mouvement de défiance vis-à-vis des États-Unis, associé à un désir de trouver des solutions à la misère culturelle et politique de ce pays. Il serait trop schématique de voir d'un côté des gauchistes invétérés lancés à la poursuite du rêve bolchevique, et de l'autre des artistes désabusés se réfugiant dans une tour d'ivoire. La découverte de l'Union Soviétique n'était pas nécessairement liée, pour les radicaux, à une connaissance approfondie du marxisme, mais bien davantage à l'espoir de trouver un nouveau modèle qui serait applicable à la situation américaine: « A large number of American intellectuals, if they did not always accept or even fully understand the substance of Marxism, nevertheless believed that socialism in its Russian form represented a compelling substitute for their own decaying society »¹¹².

Ainsi, dès les années 1920, les cercles de gauche débattent de l'existence d'une culture américaine, et de la compatibilité entre américanisme et marxisme, entre culture nationale et désir d'internationalisme. Leurs conclusions sont étonnamment similaires à celles des modernistes expatriés. La culture américaine n'existe pas, elle est à construire, et elle doit se construire dans un contexte américain, tout en intégrant des éléments marxistes. Dès 1921, dans son article « Towards Proletarian Art »¹¹³, publié dans *Liberator*, Michael Gold mêle rhétorique communiste et références américaines pour appeler à une refondation de la littérature qui s'appuie sur le prolétariat. Tout en mettant en avant l'importance du milieu social, qui prime sur l'individu (« The tenement is in my blood. (...) I am not an individual ; I am all that the tenement group poured into me during those early years of my spiritual travail »), la manière dont il décrit les poètes et philosophes de l'avenir (« those huge-hewn poets, those striding, outdoor philosophers and horny-handed creators ») fait davantage penser à l'image du pionnier conquérant une terre hostile, rompu au travail de la terre, qu'à celle de l'ouvrier accédant à la conscience de classe. On retrouve la métaphore du pionnier

¹¹² Richard H. Pells, *op. cit.*, 67.

¹¹³ Irwin Granich, « Towards Proletarian Art ». *Liberator* 4: 2 (Feb 1921): 20-24. A partir du début des années 1920, Irwin Granich publie la majorité de ses articles sous le pseudonyme de Michael Gold, en hommage à un vétéran de l'armée unioniste pendant la Guerre de Sécession.

dans l'éditorial de *New Masses* « Go Left, Young Writers »¹¹⁴ en janvier 1929, dans lequel il encourage les écrivains à se plonger dans la masse, et les prolétaires à prendre la plume. Le nom même de la revue, créée en 1926, montre bien la volonté de s'ancrer dans un héritage américain, par sa référence explicite et volontaire à *Masses* ; comme l'écrit John Dos Passos dans « The New Masses I'd Like », « Ever since Columbus, imported systems have been the curse of this continent. Why not develop our own brand? »¹¹⁵ La « lutte de classes littéraire », pour reprendre une expression d'Edmund Wilson, se joue bien sur le terrain américain. Elle est lancée par un article de Michael Gold sur Thornton Wilder, « Wilder : Prophet of the Genteel Christ », publié en octobre 1930 dans *The New Republic*. L'attaque est double, et reflète bien la relation ambiguë qui existe, chez les communistes, entre internationalisme et américanisme. Comme le reflète le titre, Gold reproche à Wilder sa « gentility », le fait qu'il présente au lecteur un monde exclusivement peuplé de bourgeois ou d'aristocrates cultivés, occupés à réfléchir sur leurs malheurs sans voir le monde qui s'agite de l'autre côté de la fenêtre de leur salon. Cependant, dans le même mouvement, Michael Gold condamne l'auteur de *The Bridge over San Luis Rey* pour son « cosmopolitisme » : « Is Mr. Wilder a Swede or a Greek, or is he an American? No stranger would know from these books he has written »¹¹⁶. Même si les tenants de l'exceptionnalisme américain ont été exclus du parti en 1928-1929, même si, en 1930, l'internationale communiste entre dans ce que l'on appelle sa « troisième période », la période prolétarienne, la plus à gauche, l'américanisme semble être indéracinable.

Le débat sur la définition de la culture américaine, sur ce qui fait les États-Unis au sortir d'une guerre qui semble avoir remis en question leurs valeurs fondatrices, est donc plus complexe qu'il n'y paraît, aussi bien chez les expatriés que chez ceux qui, tout en restant aux États-Unis, ne s'en inspirent pas moins de modèles extérieurs. La question de l'applicabilité de modèles extérieurs à la situation américaine demeure très controversée, mais la grande majorité des intellectuels de gauche, malgré leur attachement à l'internationalisme communiste, demeure convaincue de l'impossibilité d'une transplantation à l'identique d'un système étranger sur le sol de la « terre de la liberté ». Comme si, malgré toutes les désillusions de la guerre et du règne du Big Business, la force de la promesse américaine gardait une certaine résilience. Le mouvement de retour vers l'Amérique qui se dessine chez les expatriés dans la seconde moitié des années 1920 atteint son apogée, symétriquement, dans la seconde moitié des années trente chez les radicaux, avec la politique de front

¹¹⁴ Michael Gold, « Go Left, Young Writers! » *New Masses* 4: 8 (Jan 1929): 1-2.

¹¹⁵ John Dos Passos, « The New Masses I'd Like ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

¹¹⁶ Michael Gold, « Thornton Wilder: Prophet of the Genteel Christ ». *New Republic* Oct 22, 1930, repris dans *The Mike Gold Reader; from the writings of Michael Gold*. New York: International Publishers, 1954, 47-50, 49.

populaire pratiquée par le parti communiste américain à partir de 1935-1936, qui s'étend à toute la gauche, y compris les trotskistes, pourtant très critiques envers la politique du CPUSA. Ainsi en avril 1936, *The Partisan Review and Anvil*¹¹⁷ lance un questionnaire intitulé : « What is Americanism? A Symposium on Marxism and the American Tradition ». Les écrivains interrogés – Theodore Dreiser, Newton Arvin, Josephine Herbst, William Carlos Williams, Kenneth Burke ou Joseph Freeman – non seulement croient pour la plupart qu'il est possible de réconcilier marxisme et américanisme, mais vont parfois même jusqu'à concevoir le communisme comme l'aboutissement naturel de la destinée américaine, la réalisation, en quelque sorte, de la mission des États-Unis. Le radicalisme est alors présenté, non plus comme une pensée étrangère, mais au contraire comme l'essence même de l'américanisme. Pour Josephine Herbst, l'Amérique ne peut s'accomplir qu'à travers une révolution à venir (« America to me is a country that has never fulfilled itself: it will only do so through the process of revolution. »); Joseph Freeman, quant à lui, établit une identification stricte entre américanisme et communisme : « Long before I heard of Lenin, long before the October Revolution, I absorbed from American sources those ideas which, followed to their logical conclusions, were bound to lead to communism »¹¹⁸. Il semble alors que l'exil, géographique ou idéologique, ait avant tout été un moyen de remettre les États-Unis en perspective, de réinterpréter leur idéologie sans pour autant jamais renoncer à la perspective nationale, dans une dialectique permanente entre familiarité et défamiliarisation.

1.1.3. Construire l'avant-garde

Politique (du) manifeste

L'exil, cependant, permet également la création d'un sentiment de communauté, qui se construit en opposition à la patrie dont on s'exile, volontairement ou involontairement. Cette communauté se forme dans les cercles parisiens fréquentés par les auteurs américains expatriés, ainsi qu'autour des institutions culturelles mises en place par le CPUSA au début des années 1930 ; face à des États-Unis qui n'offrent pas aux artistes et aux intellectuels de lieux propres pour s'exprimer, ceux-ci s'attachent à les construire eux-mêmes. À la constitution d'une communauté se rattache une volonté de rupture manifestée par la revendication radicale de la modernité. Dans le cas des États-Unis, cette revendication est

¹¹⁷ *The Partisan Review* était initialement la revue du John Reed Club de New York et commença à être publiée en 1934. Bien vite cependant, ses rédacteurs en chef, William Phillips et Philip Rahv, prirent leurs distances avec le Parti communiste. *Partisan Review* s'associa alors un temps avec la revue de Jack Conroy, *Anvil*, avant de reprendre une publication indépendante en 1937.

¹¹⁸ *Partisan Review* 3: 3 (Apr 1936): 4-14.

compliquée par le fait que le pays lui-même apparaît, après la Première Guerre mondiale, comme le lieu même de cette modernité ; il s'agit dès lors, pour les écrivains et les artistes, de construire une autre modernité qui aille à l'encontre de celle incarnée par la société industrielle capitaliste américaine. On pourrait voir alors un écho paradoxal entre le « Make it new » d'Ezra Pound et le « Let it be really new » de Michael Gold, tous deux appelant la sphère culturelle à se constituer en contre-modèle des États-Unis contemporains, à travers la quête, comme nous l'avons vu, d'avenirs alternatifs. Radicaux et modernistes apparaissent alors comme concurrents davantage qu'antagonistes dans leur projet de rénover profondément la fonction de la littérature, qui ne doit plus être un simple ornement, un divertissement animant les soirées bourgeoises, mais un domaine bien défini, voué à l'expression de cette modernité qu'ils définissent de manière radicalement différente. La conscience de soi comme mouvement à part entière caractérise aussi bien les modernistes que les radicaux, et c'est en cela qu'il est possible de qualifier d'avant-gardes le modernisme comme le radicalisme. Le terme d'avant-garde est ici employé, non pas dans son sens historique, renvoyant exclusivement aux avant-gardes artistiques du début du 20^e siècle telles qu'elles se déploient en Europe et aux États-Unis, mais en tant qu'il fait référence à un mouvement qui se veut en avance sur son temps, et qui se construit de manière consciente comme précurseur d'un monde à venir, tout en dénonçant comme obsolètes les institutions auxquelles il s'oppose. Peter Bürger, dans *Theory of the Avant-Garde*, adopte cette définition fonctionnaliste de l'avant-garde, tout en l'appliquant strictement au domaine artistique, et la justifie en distinguant l'avant-garde – mouvement actif de revendication – du modernisme, qui caractérise une époque, et apparaît comme une notion plus passive ou descriptive¹¹⁹. Ce que Michael Whitworth nomme l'« auto-construction » des modernistes exprime bien cette volonté délibérée de s'affirmer en tant qu'avant-garde, d'écrire sa propre histoire tout en la faisant. La constitution d'un milieu passe en effet par la mise en place de traditions qui le nourrissent ; les modernistes se font critiques de leurs propres œuvres et, à travers la circulation des textes permise par les petites revues, se constituent en public en même temps qu'ils évoluent en tant qu'auteurs. Les essais de Pound ou d'Eliot, les nombreuses anthologies (la plus connue étant sans doute *Des imagistes*, publiée en 1914) qui paraissent avant et après la guerre participent à la création d'un corpus moderniste avant même la naissance d'une critique extérieure au mouvement¹²⁰. Les radicaux, eux aussi, tentent de légitimer leur entreprise de création artistique à travers la création d'un milieu où se dessine

¹¹⁹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

¹²⁰ Comme le fait remarquer Michael Whitworth, « As the modern movement began to become established, various author-critics attempted to secure its group identity by writing first drafts of its history, and, in particular, by defining epochal dates or moments at which 'the modern' was born ». *Modernism*. Malden, Ma: Blackwell Publishing, 2007, 23.

le débat autour de la littérature prolétarienne, autant que par la mise en place d'une filiation intellectuelle et littéraire, par exemple à travers la publication d'histoires de la littérature américaine qui postulent sa nature fondamentalement radicale (on songe à *The Liberation of American Literature* de V.F. Calverton, publié en 1932, et à *The Great Tradition* de Granville Hicks, publié en 1935).

La rhétorique de l'injonction est donc primordiale dans cette entreprise de constitution de communauté et de corpus. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une véritable politique du manifeste¹²¹. Le genre du manifeste est en effet employé pour donner des directions, voire des directives, à ceux qu'il ambitionne de rallier, mais il est avant tout un signal, un acte de naissance d'une certaine communauté, qui se présente à la fois comme constituée (à travers les caractéristiques qu'elle se donne) et en cours de constitution (par l'appel à l'extérieur que constitue la publication). Le manifeste est donc à la fois sécession et révolution ; il suppose la création d'une nouvelle communauté qui s'oppose à la communauté existante (la distinction nous/eux) en même temps qu'il revendique une certaine « vérité » (artistique, politique, intellectuelle) qui vaut de manière universelle. Selon Michael Whitworth, le manifeste a ainsi une valeur, au-delà de son contenu même, en tant qu'acte énonciatif : « While the content of manifestos cannot be overlooked, the speech act that brings a new 'we' into existence is as important as the actual programme to which it is attached »¹²². Le genre du manifeste, en outre, rend caduque la distinction entre littérature et politique, dans la mesure où, même si son contenu demeure strictement littéraire (on songe au manifeste de Pound sur l'imagisme), sa publication ne peut qu'être conçue comme un geste politique¹²³. Il est impossible d'identifier un « manifeste du modernisme », tout comme l'on serait bien en peine de désigner le « manifeste de la littérature prolétarienne », ou, pire encore, du radicalisme. C'est justement la profusion de tels textes, de l'apologie de la technique et de la vitesse dans le manifeste futuriste à la « révolution du mot » prônée par Eugene Jolas dans *transition*, de l'appel à la création d'une littérature prolétarienne par Michael Gold à la revendication d'un « modernisme radical » par Philip Rahv, qui constitue des communautés mouvantes, sans cesse recomposées, qui revendiquent leur identité tout en la soumettant au verdict de leurs pairs ; et c'est lorsqu'un tel foisonnement de propositions et d'injonctions se trouve

¹²¹ Selon Benoît Tadié, les œuvres modernistes elles-mêmes peuvent être qualifiées de manifestes. Il parle d'une « problématique du manifeste » applicable à l'ensemble de la production moderniste. Voir Benoît Tadié, *L'expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922) : Formes, idéologies, combats*. Paris : Didier Erudition, 1999, 99.

¹²² Michael Whitworth, *op. cit.*, 21.

¹²³ Ceci sans même envisager la dimension ouvertement politique de certains manifestes modernistes. Citons, parmi bien d'autres, le « Feminist Manifesto » publié par Mina Loy en 1914. Sur le lien entre le genre du manifeste et l'expression de la modernité, voir Janet Lyon, *Manifestoes : Provocations of the Modern*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1999.

formalisé, monumentalisé, par l'aspiration d'un mouvement politique – le communisme – à se doter d'une doctrine artistique, ou par la volonté critique de construire un canon littéraire, que ces communautés se délitent sous le poids de catégories trop strictes.

L'emploi de l'impératif, si fréquent, en particulier dans les articles de *New Masses* (« Let it be Really New », « Write for Us ! », « Go Left Young Writers ! ») et souvent associé au point d'exclamation, ne saurait être simplement interprété comme la traduction grammaticale de l'autoritarisme communiste, mais doit également être envisagé dans une perspective plus vaste, qui renvoie à l'importance du manifeste comme forme littéraire et geste politique, en perpétuelle tension entre inclusion et exclusion, entre aspiration communautaire et visée universaliste.

La société bourgeoise et le prolétariat invisible

Si le *high modernism* est souvent caractérisé par sa difficulté, son appartenance à la culture « highbrow », pour reprendre la distinction imaginée par Van Wyck Brooks, les œuvres radicales sont en revanche renvoyées à leur simplicité, sans pour autant appartenir à la culture de masse. En effet, modernisme et radicalisme entretiennent une relation ambiguë à l'idée de public, comme à celle de culture. Plutôt que d'envisager le modernisme comme une simple forme d'élitisme – catégorisation rendue encore plus complexe par la diversité des œuvres modernistes – et le radicalisme comme un dévoiement du littéraire, il convient de poser le problème de la relation qu'entretiennent ces deux mouvements au « marché » artistique et culturel tel qu'il se construit, aux États-Unis et ailleurs, dans l'entre-deux-guerres. À la crainte de la standardisation et de la trivialisation des œuvres par le marché, exprimée par l'expression de Pound dans « Hugh Selwyn Mauberley », « we see το καλον decreed in the market place »¹²⁴, répond alors la méfiance vis-à-vis de l'« embourgeoisement » des romans radicaux s'ils se préoccupent davantage des goûts du public que de leur propre visée politique. Le désir d'intégrer l'art à la société entre alors en conflit avec l'exigence de radicalité, qu'elle soit formelle ou idéologique. Lorsque, au début des années 1930, les communistes jugent le modernisme « décadent », ils voient en lui l'expression artistique par excellence de la société bourgeoise capitaliste, alors même qu'il s'était au départ construit contre elle ; ils l'assimilent souvent à une forme exacerbée de réalisme, qui ne reflète que la vie des privilégiés. Les innovations modernistes, dès la fin des années 1920, ont en effet été absorbées et réutilisées par la société de consommation, et c'est également pour cette raison que le modernisme est conçu comme l'apogée de l'art capitaliste.

¹²⁴ Ezra Pound, « Hugh Selwyn Mauberley » (1920) in *Ezra Pound; Poems and Translations*. New York: Library of America, 2003, 549-563, 550.

Comme l'écrit John Dos Passos dans la préface à sa traduction des poèmes de Blaise Cendrars :

The music of Stravinsky and Prokofieff and Diageleff's Ballet hail from this same Paris already in the disintegration of victory, as do the windows of Saks Fifth Avenue, skyscraper furniture, the Lenin Memorial in Moscow the paintings of Diego Rivera in Mexico City and the newritz styles of advertizing in American magazines.¹²⁵

Si Dos Passos salue cette circulation de l'avant-garde, entre différents pays et différents types de culture, tous n'étaient pas de son avis. Au début des années 1930, le projet de littérature prolétarienne lancé par le parti communiste avait justement pour but de proposer une alternative à la culture de masse – dérivée, dans cette perspective, du modernisme – conçue comme aliénante, car directement produite par le système capitaliste. Plusieurs ouvrages ont récemment montré les interactions complexes qui existaient, en particulier dans la seconde moitié des années 1930, entre radicalisme et modernisme, culture d'élite et culture populaire¹²⁶ ; nous souhaiterions analyser ici le dilemme de la génération « prolétarienne », qu'il s'agisse des écrivains eux-mêmes ou des critiques qui promouvaient la naissance d'une littérature destinée au prolétariat, dilemme qui pourrait se résumer comme suit : où trouver le prolétariat dans une société bourgeoise ?

Cette question n'est pas née dans l'entre-deux-guerres. Marx et Engels déjà s'interrogeaient sur ce phénomène de conjonction d'une société capitaliste inégalitaire et d'un prolétariat presque absent, afin de trouver des arguments pour ramener les États-Unis à un modèle plus canonique d'État capitaliste. Selon Karl Marx en effet, tout comme la guerre d'indépendance américaine avait marqué l'affirmation de la classe moyenne sur le terrain politique et social, la guerre civile devait résulter dans l'émergence du prolétariat aux États-Unis¹²⁷. D'autres analystes de la fin du 19^e et au début du 20^e siècle cependant, comme nous l'avons vu à travers les textes de Werner Sombart, s'étonnaient au contraire de voir le prolétariat américain si peu conscient de son statut de classe exploitée. Engels lui-même reconnaissait cette lacune, mais espérait que la formidable énergie du mouvement ouvrier pourrait pallier ce défaut théorique¹²⁸.

¹²⁵ John Dos Passos, « Preface » in Blaise Cendrars, *Panama, or the Adventures of My Seven Uncles*. Translated from the French and illustrated by John Dos Passos. New York: Harper & Brothers, 1931, vii-viii.

¹²⁶ Voir Michael Denning, *The Cultural Front*, *op. cit.* et Michael Szalay, *New Deal Modernism: American Literature and the Invention of the Welfare State*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

¹²⁷ « The workingmen of Europe feel sure that as the American war of independence initiated a new era of the ascendancy of the middle-class, so the American Anti-slavery war will do for the working-class ». Karl Marx, « Address to the International Workingmen's association to Abraham Lincoln », cité dans Robert Weinter, « Karl Marx's Vision of America: A Biographical and Bibliographical Sketch », *The Review of Politics* 42: 4 (Oct 1980): 465-503, 465.

¹²⁸ « Engels pensait que l'évolution foudroyante de l'industrie aux États-Unis serait susceptible de compenser, dans une certaine mesure, l'insuffisance théorique, le retard de la conscience de classe des travailleurs américains ». Daniel Guérin, *Le mouvement ouvrier aux États-Unis; 1867-1967*. Paris: Maspéro, 1968, 7.

La crise de 1929 et surtout la profonde dépression qui s'ensuivit représentèrent aux yeux de nombreux Américains proches des mouvements de gauche le cataclysme tant attendu, qui permettrait de mettre fin au règne du capitalisme, de démontrer la validité des thèses marxistes dans le pays même qui semblait, depuis le début, les défier. Mais, là encore, les interprétations divergent. Là où certains voient la « décennie de la colère » (*Angry Thirties*) comme un tournant radical dans la manière dont les Américains conçoivent leur société, d'autres ne l'envisagent que comme une nouvelle illustration de la théorie de l'homme providentiel, incarné par le président Roosevelt¹²⁹. La ferveur révolutionnaire et la colère des masses semblent bien loin de l'image de résignation que l'on retrouve dans de nombreux documentaires photographiques de l'époque.

Une chose est indéniable : la difficulté de donner corps à un « prolétariat » américain, condition essentielle, semble-t-il, à l'existence d'une littérature prolétarienne. Le prolétariat américain de l'entre-deux-guerres est, de manière générale, divisé, en fonction du métier¹³⁰, des appartenances politiques et des divisions ethniques (entre Blancs et Noirs au sud, entre les différentes vagues d'immigrés pour les ouvriers d'usine). La crise de 1929 et la Grande Dépression amènent un changement dans cet état de fait, mais la plupart des membres de la classe laborieuse réagissent, non pas en condamnant le système, mais en se remettant eux-mêmes en question¹³¹. Le prolétariat, s'il existe sur le plan théorique, n'a guère de réalité politique. Dans les années 1930 en particulier, l'existence d'une classe exploitée, paupérisée et marginalisée par le système capitaliste ne fait aucun doute, mais le CPUSA, bien que le nombre de ses adhésions augmente pendant la Grande Dépression¹³², demeure un phénomène périphérique.

La question des destinataires de la littérature prolétarienne se pose donc avec une grande acuité lorsque Michael Gold appelle les écrivains américains à « mettre la barre à gauche ». Si sa démarche consiste principalement à appeler les prolétaires à écrire, la conséquence logique d'une telle injonction est que les prolétaires doivent aussi être ceux qui

¹²⁹ C'est l'interprétation de Frederick Lewis Allen dans son *Since Yesterday*, compte rendu de la décennie publié en 1939. Voir en particulier le chapitre 4, « A Change of Government ». Frederick Lewis Allen, *Since Yesterday: The Nineteen-Thirties in America: September 3, 1929-September 3, 1939*. New York: Harper & Brothers, 1939.

¹³⁰ Il ne s'agit pas simplement de la différence entre ouvriers et paysans, bien que celle-ci soit importante, mais de la structure même du syndicalisme américain qui, avant 1936 et la création du C.I.O. (*Committee of Industrial Organizations* qui devient en 1938 *Congress for Industrial Organizations*), regroupait les ouvriers par métiers (sous l'égide de l'AFL fondée par Samuel Gompers) et non par industrie, ce qui rendait difficile tout mouvement de masse.

¹³¹ « For most Americans felt the Depression as an individual, not a class, experience, and, since they considered unemployment a sign of personal failure, the idle hands blamed not society but themselves ». John Patrick Diggins, *The Rise and Fall of the American Left, op. cit.*, 146.

¹³² Selon John Patrick Diggins, le nombre de membres du CPUSA passe de 7 500 en 1930 à 50 000 en 1938. *Ibid.*

lisent. Or, en 1934, une enquête réalisée par Louis Adamic pour la *Saturday Review of Literature* intitulée « What the Proletariat Reads : Conclusions Based on a Year's Study Among Hundreds of Workers in the United States »¹³³ révèle que les prolétaires, pour la grande majorité d'entre eux, ne lisent pas de romans prolétariens, et que, lorsque c'est le cas, ils ne les apprécient pas. Adamic conseille alors à ces écrivains d'abandonner leurs innovations formelles et leur point de vue trop ouvertement politique, en somme, de ne plus écrire de littérature prolétarienne. Le paradoxe atteint alors son comble : la littérature prolétarienne touche majoritairement des bourgeois, membres de la classe moyenne, et la seule condition à laquelle les travailleurs pourraient devenir son public serait précisément l'abandon de ses aspirations politiques en faveur desdits travailleurs. Cela explique également que de nombreux romans prolétariens soient des histoires de conversion, notamment ceux dont les extraits sont publiés dans l'anthologie *Proletarian Literature in the United States*. Dans son introduction, Joseph Freeman met l'accent sur la distance entre les classes, sur l'hypocrisie du libéralisme bourgeois (au sens anglo-saxon de *liberal*) qui, sous couvert de faire de l'art un absolu, fait de l'art *bourgeois* un absolu, et affuble tout le reste du nom honni de « propagande ». Cependant, loin d'appeler à une rupture radicale avec la classe moyenne, Freeman veut s'adresser à elle, lui faire ouvrir les yeux sur cette conception supposément a-politique de l'art, afin qu'elle se rende compte que l'art prolétarien n'est pas une aberration mais bien le seul qui ait un sens dans le contexte de la Grande Dépression.

Cette perpétuelle tension entre public réel et public virtuel se reflète également dans les débats innombrables sur la position que les écrivains eux-mêmes doivent adopter face à la littérature prolétarienne, selon qu'ils viennent de la classe moyenne ou du prolétariat. La question du rapport de l'œuvre à la culture de masse est alors remplacée par celle du rapport entre l'auteur et le prolétariat ; c'est alors que l'appel ouvert du manifeste peut se transformer en injonction à prendre position, et que l'autorité invoquée pour créer une communauté peut devenir l'autoritarisme d'un parti.

¹³³ Louis Adamic, « What the Proletariat Reads: Conclusions Based on a Year's Study Among Hundreds of Workers in the United States ». *Saturday Review of Literature* 11 (Dec 1, 1934): 321-322.

1.2. La double conscience des écrivains

*Intellectual workers of the world, unite, you have nothing to lose but your brains!*¹³⁴

John Dos Passos

La littérature prolétarienne cherche à faire émerger de nouvelles voix, à permettre à ceux que l'on n'entend pas de s'exprimer par l'écriture¹³⁵. Cependant, à ces nouvelles voix viennent s'ajouter des voix anciennes, voix déjà entendues, qui modulent leur timbre, tentent de chanter dans une nouvelle clé, ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait différentes. Car il ne suffit pas de parler, encore faut-il savoir d'où l'on parle. Et dans le contexte d'une écriture politique, d'un prolétariat qui, imaginaire ou non, se retrouve au premier plan et doit être non seulement vu mais représenté, certains écrivains ont parfois du mal à se positionner, à s'oublier totalement dans cette nouvelle allégeance.

Dans son célèbre ouvrage *The Souls of Black Folk*, W.E.B. DuBois donne la définition de ce qu'il appelle la « double conscience » des Noirs : « It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity »¹³⁶. Bon nombre d'écrivains proches du mouvement communiste avaient également cette impression d'être toujours observés, de ne jamais être totalement légitimes, d'avoir perpétuellement un double visage, celui de la classe moyenne, et celui du prolétariat qui parfois n'était qu'un simple masque. Cependant, là où les Noirs vivaient cette condition sans pouvoir en sortir, dans leur corps, comme le dit DuBois, les écrivains et artistes engagés des années 1930 avaient fait le choix d'adopter une nouvelle identité. Souvent, la politisation des écrivains est présentée comme un fardeau qui leur aurait été imposé ; or il faut bien qu'ils y aient trouvé leur compte, sinon pourquoi s'encombrer d'un tel poids ?

L'idéalisme avait bien entendu sa part dans cette prise de position, le désir de changement et la colère provoquée par la crise elle-même étant de puissants facteurs de mobilisation. Mais il entraînait aussi dans cette démarche une utopie communautaire, la restauration du rôle de l'écrivain au sein de la société. Dans les années 1920 déjà, les artistes

¹³⁴ Phrase qui aurait été prononcée par John Dos Passos à l'occasion d'un dîner, selon Malcolm Cowley (*Exile's Return, op. cit.*, 321).

¹³⁵ Voir Alan Wald, *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994 : « A new generation of scholars must put less emphasis on the claim that Communism 'created' a literary/cultural movement, although there were certainly efforts in that direction, and more on the view that Communist institutions, ideology, and committed cadres 'gave voice' in variously effective ways (some beneficial and prophetic; others deleterious and retrograde) to a large number of diverse writers radicalized by the inequities of capitalism » (71, nous soulignons).

¹³⁶ W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, in *Three Negro Classics: Up From Slavery, Booker T. Washington, The Sould of Black Folk, W.E.B. DuBois, The Autobiography of an Ex-Colored Man, James Weldon Johnson*. New York: Avon Books, 1965, 215.

avaient désigné les États-Unis comme terrain hostile à la créativité, « Sahara des Bozarts » pour reprendre une expression de Mencken, et s'étaient réfugiés en Europe où l'atmosphère leur semblait plus propice à l'art et aux échanges culturels. Avec la crise de 1929 et la Grande Dépression, la communauté était à gauche. Le parti communiste semblait pour beaucoup incarner l'avenir, et la place qu'auraient les écrivains dans cette future société était à construire. Dès le départ, avec la création de *New Masses* en 1926 dans la lignée de *Masses* et du *Liberator*, le mouvement communiste américain eut à cœur de mettre la culture au centre de ses préoccupations. Étant donné son influence politique limitée, il fallait miser sur l'influence culturelle, et sur les soutiens de poids qui pouvaient être obtenus au sein de l'intelligentsia déçue par le capitalisme.

Reste que l'intégration de ces « compagnons de route » – ceux que Karl Radek qualifie d'écrivains révolutionnaires, qu'il distingue des écrivains prolétariens¹³⁷ – ne fut pas toujours chose facile. Les écrivains issus du prolétariat voyaient parfois d'un mauvais œil les auteurs bourgeois s'inviter dans leur champ, et émirent de vives critiques à leur rencontre lors du congrès des John Reed Clubs de 1932. Les critiques littéraires communistes désiraient tout à la fois promouvoir et encadrer ces énergies créatrices, et les écrivains eux-mêmes se sentaient tantôt libérés, tantôt étouffés par le choix qu'ils avaient fait. Tout au long de la période, une image illustre la position ambiguë des artistes et écrivains ralliés au communisme : celle de la barrière (*fence*) sur laquelle ils demeurent souvent perchés, incertains quant à la position qu'ils souhaitent prendre, image qui montre bien l'instabilité constitutive de leur situation.

1.2.1. Lieux d'autorité, dérives autoritaires

Le CPUSA, un acteur culturel

Dans « Proletarian Literature: An Autopsy », Philip Rahv porte un jugement lapidaire sur la littérature prolétarienne : « It is clear that proletarian literature is the literature of a party disguised as the literature of a class »¹³⁸. Cette position a par la suite été reprise par de nombreux critiques (Alfred Kazin cite la phrase de Rahv dans *On Native Grounds*) et a fait naître l'image d'une littérature de gauche qui, entre 1928 et 1935, était entièrement soumise aux injonctions du CPUSA, qui apparaît alors comme le seul acteur culturel de la période. Comme nous l'avons vu, il est vrai que la direction centrale du parti se renforce après 1928-

¹³⁷ Karl Radek, « Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art », *op. cit.*

¹³⁸ Philip Rahv, « Proletarian Literature: An Autopsy ». *Southern Review* 4: 3 (Winter 1939): 623.

29 et la purge des lovestoniens ; sous l'impulsion du Comintern, les communistes américains s'engagent dans la « troisième période », marquée par un virage à gauche, tant sur le plan politique que culturel. La nouvelle politique culturelle, qui rompt avec la liberté relative qui avait été maintenue en U.R.S.S. pendant la NEP, est définie en 1930 à la conférence de Kharkov, à laquelle assistent six observateurs américains. La littérature devient un outil politique, dont les priorités sont le combat contre le fascisme, la défense de l'U.R.S.S. contre les menaces de guerre capitalistes, et la lutte contre l'influence de l'idéologie bourgeoise dans les pays capitalistes. Cet ordre du jour est largement repris dans le manifeste des John Reed Clubs, qui paraît en 1932 dans *New Masses*. Ces institutions sont une autre illustration de la tentative du parti d'asseoir son influence dans le domaine culturel. Le premier est fondé à New York en 1929. En 1933, on en compte une trentaine dans tous les États-Unis. Les John Reed Clubs visent à faire émerger des artistes et écrivains prolétariens, en même temps qu'à offrir un lieu de discussion plus informel que les sections du parti. Ils ont souvent leurs propres revues, les plus connues étant *Partisan Review*, publiée par le John Reed Club de New York, et *Left Front*, qui émane de celui de Chicago. Les John Reed Clubs adoptent une ligne strictement prolétarienne, et se méfient des « compagnons de route ». On peut ainsi lire dans le manifeste de 1932 : « Such allies from the disillusioned middle class intelligentsia are to be welcomed. But of primary importance at this stage is the development of the revolutionary culture of the working class itself »¹³⁹. L'influence du CPUSA est également très grande sur la revue *New Masses*, qui se rapproche toujours plus de ses positions. Fondée au départ comme héritière de *Masses*¹⁴⁰, accueillant dans ses pages Ezra Pound, Max Eastman, Williams Carlos Williams ou Nathan Asch, elle adopte une orientation plus politique dès 1928, lorsque Michael Gold devient rédacteur en chef, à la suite de la démission d'Egmont Arens. Gold, dès juillet de la même année, signe un éditorial intitulé « Write for Us ! » dans lequel il critique les autres revues, écrites par des écrivains professionnels, sans cesse en quête de « grands noms », et proclame l'originalité de *New Masses* qui demande à ses lecteurs, les travailleurs américains, d'écrire pour elle¹⁴¹.

L'influence du parti communiste américain dans la sphère culturelle est donc bien réelle, ainsi que sa stalinisation, qui s'affirme tout au long des années 1930. Cependant,

¹³⁹ « Draft Manifesto of the John Reed Clubs », *New Masses* 7: 11 (Jun 1932): 3. La plupart des John Reed Clubs disparaîtront en 1935, au moment de l'adoption par le Parti communiste de la politique de front populaire.

¹⁴⁰ La manchette de *New Masses* mentionne systématiquement les années écoulées depuis le premier numéro, suivi du nombre d'années écoulées depuis la première publication de *Masses*. A titre d'exemple, on lit ainsi sur le numéro de septembre 1930 : « 1910 – *Fifth Year of the New Masses* – 1926 – *Twenty First Year of the Masses* – 1930 ». *New Masses* 6: 4 (Sep 1930): 1.

¹⁴¹ « Yes, every other magazine is written by professional writers. Every other magazine is always hunting for « big names ». But we want the working men, women and children of America to do most of the writing in the *New Masses*. The product may be crude, but it will be truth ». Michael Gold, « Write for Us! » *New Masses* 4: 2 (Jul 1928): 2.

envisager la relation entre le parti communiste soviétique, le CPUSA, les instances culturelles qui en découlent plus ou moins directement et la littérature prolétarienne à laquelle elles donnent naissance ne rend pas justice à la complexité des rapports qui se nouent entre ces différents acteurs. Comme le fait remarquer Barbara Foley :

The American literary proletarians drew inspiration from the Soviet model; at the same time, they had a distinctive sense of their own mission. (...) American Marxist criticism – and, to an even greater degree, American proletarian fiction – developed to a significant degree along markedly American lines¹⁴².

Les communistes américains étaient souvent en décalage par rapport aux directives de Moscou¹⁴³. Ainsi, à la conférence de Kharkov, les délégués américains furent critiqués pour leur attitude sectaire vis-à-vis des compagnons de route. De même, alors que le Comintern promulguait la politique de Front populaire en 1935, ce ne fut qu'au congrès des écrivains américains de 1937 (où figuraient des écrivains tels que Theodore Dreiser ou Sherwood Anderson, naguère honnis par les communistes) qu'elle fut réellement mise en place. Au congrès de 1935, Kenneth Burke se faisait encore attaquer pour avoir proposé de remplacer la figure du travailleur par celle du « peuple », symbole selon lui plus rassembleur. Ce sont précisément ces hiatus qui permettent une analyse moins tranchée de la période. Il convient également, tout en reconnaissant l'importance du CPUSA comme institution structurante, de ne pas le voir comme l'unique prescripteur des rapports entre art et politique dans le champ de la gauche. Les mouvements trotskistes, qui prennent de l'importance en particulier dans la deuxième moitié des années trente, engagent une réflexion sur un mode différent, refusant le principe même de la littérature prolétarienne au profit de la revendication de l'héritage moderniste. La décennie voit également fleurir, comme l'ont montré Michael Denning et, plus récemment, Michael Rozendal, de nombreux « mushroom mags » (le second *Contact*, *The Left*, *Pagany*) au sein desquels le lien entre littérature et politique est perpétuellement renégocié. Le débat fait également rage dans les colonnes de *New Masses*, qui, malgré l'orthodoxie de son rédacteur en chef, laisse néanmoins toujours la place à des voix dissidentes. Le paysage culturel est donc plus complexe que ne le laisse entendre Philip Rahv, et l'on ne peut concevoir de relation directe, verticale, entre les autorités communistes et les œuvres qui sont produites pendant la période prolétarienne. Une telle vision supposerait en outre que les écrivains soient de simples pantins, soumis à la tutelle du parti ce qui, dans un régime totalitaire, pourrait être compréhensible au vu des conséquences d'une éventuelle rébellion de leur part, mais semble une hypothèse bien moins crédible dans un pays, les États-

¹⁴² Barbara Foley, *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993, 84.

¹⁴³ « Americans were poorly informed about the events in the Soviet Union and found themselves enthusiastically supporting positions which were being abandoned there ». Eric Homberger, *American Writers and Radical Politics, 1900-39*. London: MacMillan, 1986, 120.

Unis, où les mesures de rétorsion du parti communiste envers les écrivains récalcitrants étaient pour le moins limitées.

Pour une approche pragmatique de l'engagement

Les écrivains qui ont fait le choix, dans les années 1930, de se rapprocher des communistes, sont souvent présentés comme des victimes du parti communiste américain et des idéaux dont il se faisait le chantre, tout en ayant pour but d'instrumentaliser leurs œuvres afin de servir ses propres intérêts. Cette vision d'un CPUSA machiavélique est présentée par Philip Rahv dans l'article que nous avons cité ci-dessus. Son argumentation est néanmoins quelque peu contradictoire, puisqu'il reproche au programme artistique du parti communiste d'être à la fois trop vague et trop précis :

The program of this literary movement was quite simple and so broad in its appeal as to attract hundreds of writers in all countries. It can be reduced to the following formula: *the writer should ally himself with the working class and recognize the class struggle as the central fact of modern life*. Beyond that he was promised the freedom to choose his own subjects, deal with any characters, and work in any style he pleased.¹⁴⁴

Selon Rahv, cette formule a un sens politique caché, de par son imprécision même, ce qui suppose de la part du parti une volonté presque exclusive de manipulation, et de la part des écrivains et artistes qui s'engagent à ses côtés une suprême naïveté. S'il est indubitable que la littérature prolétarienne fut construite par le parti communiste et les intellectuels qui en étaient proches, et si l'on ne peut nier qu'elle n'atteignit pas vraiment son but – celui de produire des œuvres faites par les prolétaires pour les prolétaires – cela n'est pas suffisant pour disqualifier tout ce qu'elle a produit, et pour présenter tous ceux qui ont participé à cette entreprise comme de doux idéalistes qui n'avaient pas conscience des arrières-pensées entretenues par le parti à leur égard. Cette manière de présenter le rapport entre les écrivains et le parti, que nous nommerons ici le paradigme du talent trahi, a ensuite été reprise par de nombreux critiques, dont Irving Howe et Lewis Coser dans *The American Communist Party ; A History*. Irving Howe, qui appartient à la génération des « New York Intellectuals », participe à *Partisan Review* dès les années 1940, puis fonde *Dissent* en 1954. Ses opinions évoluent tout au long de sa vie, mais il reste toujours à gauche, s'orientant de plus en plus vers la social-démocratie, contrairement à la plupart de ses anciens camarades du City College de New York, tels Daniel Bell ou Irving Kristol¹⁴⁵ (ce dernier deviendra le « Pape du néo-conservatisme »). Dans les années 1940 et 1950, il est à la fois anti-stalinien et anti-

¹⁴⁴ Philip Rahv, *op. cit.*, 618.

¹⁴⁵ Voir Alan Wald, *The New York Intellectuals*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

macCarthyiste. Sur le plan de l'analyse littéraire, il s'oppose aux New Critics, et prône, contre le formalisme strict, une étude de la littérature à travers sa relation à l'expérience humaine dans son ensemble¹⁴⁶. Pourtant, il disqualifie la littérature politique des années trente, au motif qu'elle aurait été totalement contrôlée par le parti communiste, à l'insu des écrivains naïfs qui s'engagèrent de bonne foi dans cette entreprise.

Les seuls qui trouvent grâce à ses yeux sont les intellectuels et écrivains qui gravitent autour de *Partisan Review* à la fin des années 1930. Les autres, les écrivains prolétariens de la première moitié de la décennie, se sont laissés prendre au piège du parti communiste et de ses séides culturels, notamment la revue *New Masses*. C'est ainsi que Howe et Coser présentent l'argument du talent trahi :

Had the proletarian novelists of the thirties been left to themselves, free to work out their own needs and work through their own errors, it is quite possible that something valuable might have come from their efforts: some of them were genuinely talented men. But the demands of party dogma, and still more the demands of a party dogma that kept constantly shifting in the most erratic ways, forced them into a wrenching of the observed truth (...).¹⁴⁷

Il est évident que les changements de ligne politique du parti communiste n'ont pas favorisé la production littéraire. Néanmoins, comme nous l'avons vu plus haut, il est trop simple d'attribuer toute la responsabilité au parti communiste lui-même. Les interactions entre le parti et les écrivains étaient complexes, de même que les raisons pour lesquelles certains écrivains, très proches du parti et de ses idées, n'en sont jamais devenus membres. Les critiques font souvent des écrivains non encartés des exemples de moralité supérieure, comme si une certaine frange de la communauté artistique avait dès le départ prévu les crimes du stalinisme, et avait donc refusé d'adhérer, tout en participant aux activités organisées par le parti et en étant d'accord avec ses orientations et son analyse de la société américaine. Comme l'écrit Alan Wald, peut-être faut-il avoir une approche plus nuancée de la question :

In fact, the typical pattern seems to be that numerous writers considered themselves devoted Communists in one way or another, but, due to their desire to spend all their spare moments writing, rather than going to meetings, they simply could not find the time or a good reason to join up.¹⁴⁸

Howe et Coser partent donc du principe que l'écrivain est bon, et que c'est le parti qui le corrompt. Il ne s'agit pas de dire que le parti communiste a eu un rôle exclusivement bénéfique sur la littérature des années 1930. Le passage brutal de l'orientation prolétarienne

¹⁴⁶ « The work of literature acquires its interest for us through a relationship, admittedly subtle, difficult and indirect, to the whole of human experience ». Préface à *A World More Attractive*. New York: New York Horizon Press, 1963, xi.

¹⁴⁷ Lewis Coser, Irving Howe, *The American Communist Party: A Critical History (1919-1957)*. Boston: Beacon Press, 1957, 305.

¹⁴⁸ Alan Wald, *Writing From the Left ; New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994, 74.

au front populaire a, c'est indiscutable, déstabilisé nombre de ceux qui avaient cru au projet prolétarien et s'y étaient engagés avec ferveur. Cependant, on ne saurait nier l'indépendance relative de la sphère culturelle par rapport à la sphère politique en ce qui concerne le CPUSA, ni le débat qui existait au sein même de *New Masses*. La complexité des rapports entre les écrivains et le parti doit également être soulignée, si l'on veut comprendre au mieux les questions d'allégeance qui sont au cœur des productions culturelles de la Grande Dépression. En effet, si certains écrivains adoptent la rhétorique communiste, et passent sans ambage d'un déni de la politique au désir presque pathologique de se fondre dans le prolétariat¹⁴⁹, d'autres ont une approche beaucoup plus pragmatique de leur engagement, et considèrent simplement qu'à une époque donnée, le parti communiste représente la force d'opposition la plus crédible au système politique en place, celle aussi qui accorde le plus d'importance à la place des artistes et des écrivains, fût-ce dans l'optique de les associer à sa cause. C'est le cas de John Dos Passos qui déclare en 1932, lorsqu'on lui demande pourquoi il n'a pas fait le choix de s'engager auprès d'autres mouvements de gauche : « I personally think the socialists, and all other radicals have their usefulness, but I should think that becoming a socialist right now would have just about the same effect on anybody as drinking a bottle of near-beer »¹⁵⁰. Lorsqu'il estimera que l'opposition du parti communiste se fait au détriment de valeurs qui lui tiennent à cœur, Dos Passos n'hésitera pas à rompre les liens qui l'unissaient à cette formation politique. Il ne faut donc pas envisager la relation des écrivains au parti sous un angle exclusivement idéologique ; le rapprochement avec les communistes pouvait également recouvrir des visées stratégiques, ou correspondre à des nécessités matérielles. À une époque où le monde de l'édition était lui aussi sinistré par la crise, la presse de gauche et les maisons d'édition (comme International Publishers) associées au CPUSA offraient à certains écrivains des possibilités de publication qu'ils n'auraient peut-être pas trouvées ailleurs, ainsi qu'une reconnaissance difficile à obtenir pour ceux qui – qu'ils aient été des Noirs, des femmes ou des ouvriers – n'avaient pas accès au marché de la culture¹⁵¹. L'engagement des écrivains ne saurait être simplement conçu comme un geste exemplaire, une prise de position qui met en

¹⁴⁹ Sherwood Anderson, après avoir déclaré en 1929 qu'un écrivain ne peut prendre parti (« Who am I, a scribbler of tales to be fooling with causes? » rapporté par Joseph Freeman dans *New Masses* 4: 9, Feb 1929, 6), se rapproche du mouvement communiste après la crise au point d'écrire en 1932: « If the movement to free all men from the rule of money means the submersion of our class [il s'agit des artistes], let us be submerged. Down with us. Let's have no starving workers to save us. We'll survive. We'll swim. We will in the long run be healthier and better if we get it in the neck along with the workers ». « A Writer's Notes », *New Masses* 8: 2 (Aug 1932): 10.

¹⁵⁰ « Whither the American Writer? (A Questionnaire) ». *Modern Quarterly* 6 (Summer 1932): 11-12. Repris dans Donald Pizer (ed), *MNP*, 149-150, 150.

¹⁵¹ A titre d'exemple, Richard Wright commença sa carrière d'écrivain au sein du John Reed Club de Chicago en 1933.

gage leur être et leur plume, mais davantage comme un palimpseste¹⁵², sans cesse soumis à la ré-écriture, une position toujours négociée. En 1947, Simone de Beauvoir écrivait « qu'on persuaderait difficilement un Américain d'accepter une discipline collective s'il ne pouvait totalement y adhérer en esprit, leur individualisme [étant] trop profond ; il suffit donc d'une évolution de leur pensée pour qu'ils se *trouvent*, presque sans l'avoir décidé, ne plus être communistes »¹⁵³. S'il ne nous semble pas qu'il faille réduire cette particularité à un trait culturel, il est néanmoins vrai que le contexte américain a son importance dans l'analyse de la manière dont les artistes se définissent par rapport au communisme. Les auteurs sont en effet sans cesse en train de débattre sur leur position, débats qui sont encouragés par les communistes eux-mêmes, qui multiplient les questionnaires et questionnements sur la place de l'artiste dans la société capitaliste et dans la future société communiste.

La place du débat

Ces débats se déroulent parfois sous forme d'attaques *ad hominem*, qui somment les écrivains, en particulier ceux issus de la classe moyenne, de clarifier leurs allégeances, et de prendre clairement parti en faveur de la cause du prolétariat. L'un des exemples les plus frappants est l'échange qui oppose, dans les colonnes de *New Masses*, Michael Gold à John Howard Lawson. Lawson, un proche ami de John Dos Passos, rencontré sur le bateau qui les emmenait tous les deux en France en 1917, avait participé au New Playwrights' Theatre à la fin des années 1920. Son engagement auprès des communistes lui valut, à la fin des années 1940, de faire partie des « Hollywood Ten », ces metteurs en scène et scénaristes auditionnés puis condamnés par HUAC et placés sur liste noire. Même après la rupture définitive de Dos Passos avec le CPUSA, Lawson continua à correspondre avec lui, pour tenter de le convaincre de revenir sur sa position, et le mettre en garde contre les dérives auxquelles était en train de le mener sa haine des communistes.

En avril 1934, Michael Gold publie un article intitulé « A Bourgeois Hamlet of Our Time » où il retrace le parcours – à son avis décevant – du dramaturge depuis *Processional*, sa pièce la plus connue jouée pour la première fois à New York en 1925 :

The world has changed enormously, but this author has learned nothing. He is still lost like Hamlet, in his inner conflict. Through all his plays wander a troop of ghosts disguised in the costumes of living men and women and repeating the same

¹⁵² Nous empruntons cette image à Eric Homberger qui écrit dans *American Writers and Radical Politics, 1900-39* : « When examined in detail, the political commitment of American writers often seem equivocal. Their commitments are a manuscript which they are endlessly revising. It is precisely in the space where ideological certainties and emotional desires come into conflict that the most interesting stories and essays, novels and poems, emerge ». *Op. cit.*, xi.

¹⁵³ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*. Paris : Gallimard, 1948, 474.

monotonous question: “Where do I belong in this warring world of two classes?”¹⁵⁴

Gold présente Lawson comme l'exemple même du « political fence-stragling », pour reprendre une expression appliquée par Philip Rahv à John Dos Passos¹⁵⁵ en l'associant au personnage d'Hamlet, parangon de l'indécision. Dans le numéro suivant, Lawson réplique à cette attaque en défendant sa position, dans un article intitulé « 'Inner Conflict' and Proletarian Art: A Reply to Michael Gold »¹⁵⁶. Tout en reconnaissant la validité de l'accusation portée par Gold à son encontre, il répond que la question qu'il se pose est cruciale, et qu'il n'est pas le seul à se la poser. Le mélange de contrition et de revendication qui caractérise le ton de l'article est assez représentatif de cette double conscience qui taraudait les écrivains engagés des années 1930 :

I am a fellow-traveler because I have not demonstrated any ability to serve the revolutionary working class either in my writing or in practical activity. I don't think my convictions should be relied on or taken on faith – we've seen far too much of the unreliability of intellectuals. Nevertheless I believe my position has been arrived at by serious processes, and is both definite and disciplined.¹⁵⁷

Tout en acceptant la critique, et en s'associant ainsi à l'anti-intellectualisme qui caractérise à l'époque le parti communiste, Lawson revendique son indépendance et sa liberté, et affirme le sérieux de sa démarche d'engagement. Selon lui, les écrivains ne peuvent faire l'économie de ce dilemme intérieur, qui, loin de remettre en question leur attachement à la cause du prolétariat, le rend au contraire plus sincère :

Whether I turn into a revolutionary dramatist or a « bourgeois Hamlet » is up to my present development, and there's no reason why you or anyone else should take any step of that development for granted. (...) I object to blithe acceptance of writers whose left conversion is meaningless and grows out of temporary emotional excitement.¹⁵⁸

Par cette dernière phrase, le dramaturge s'éloigne de son cas particulier pour interroger la place des compagnons de route au sein du mouvement communiste, une place toujours instable, mais dont l'instabilité même garantit la sincérité. Dans « A Reply to Lawson »,

¹⁵⁴ Michael Gold, « A Bourgeois Hamlet of Our Time ». *New Masses* 11: 2 (Apr 10, 1934): 28.

¹⁵⁵ Wallace Phelps et Philip Rahv, « Problems and Perspectives in Revolutionary Literature » *Partisan Review* 1: 3 (Jun-Jul 1934): 6.

¹⁵⁶ Lawson a été profondément blessé par l'attaque de Michael Gold, comme il l'écrit à John Dos Passos le 9 avril 1934: « Mike Gold made a bitter and exceedingly dirty attack on me in the *New Masses*, which I have just answered with what I think is a reasonable statement of my position. I feel very strongly the necessity of a much closer contact with Communism, and much more activity in connection with it » (Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.). Il est d'ailleurs intéressant de voir que, peu de temps auparavant, Lawson faisait à Dos Passos les mêmes reproches que Gold fait à Lawson en 1934, à propos de sa pièce *Fortune Heights*: « I'm not at all sure I know *how* to write the Proletarian plays which I am thinking about – but I feel there's got to be *something said* beside the pathos of middle-class breakdown. » (lettre du 28 janvier; l'année n'est pas précisée, mais il s'agit probablement de 1934, la pièce de Dos Passos ayant été publiée cette année-là)

¹⁵⁷ John Howard Lawson, « 'Inner Conflict' and Proletarian Art; A Reply to Michael Gold ». *New Masses* 11: 3 (Apr 17, 1934): 29.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 30.

dernier épisode de ce qui est à la fois un règlement de comptes et une réflexion sur un problème crucial, Gold reprend l'argumentation générale de Lawson, et s'adresse à son tour aux compagnons de route, les enjoignant à descendre de la barrière où ils sont perchés comme des oiseaux de mauvais augure :

A word as to the fellow-travelers : I did not say their problem was too « monotonous » to be written about. No, it is a great problem, and the first author who can describe it truly will have made a great revolutionary contribution. But he will have to be one who is himself out of the woods, and can make an objective picture which has a solid structure of class values.¹⁵⁹

Le paradoxe de l'argumentation de Michael Gold est évident : d'après lui, le seul qui serait à même de juger des doutes des compagnons de route serait celui qui n'en aurait plus. L'« objectivité » qu'il requiert est précisément ce qu'il est impossible aux écrivains d'acquiescer, même si certains parfois lui envient ses certitudes¹⁶⁰. Le débat entre Gold et Lawson, jusque dans sa dimension caricaturale, est représentatif des controverses qui agitaient les milieux culturels communistes au début des années 1930. La question du positionnement de l'écrivain par rapport à la cause du prolétariat, donc implicitement au parti, était à l'époque cruciale.

Si les confrontations individuelles dans les colonnes des journaux et revues étaient fréquentes, le débat se déroulait également sous des formes plus collectives, à travers par exemple des appels à contribution. Nous avons vu que le genre du manifeste était à bien des égards emblématique de l'entre-deux-guerres, et se fondait sur la tension entre inclusion et exclusion ; il faudrait alors envisager comme pendant au manifeste le questionnaire, ou le « symposium », genre qui fait florès aussi bien dans les revues modernistes (nous avons cité plus haut l'exemple du questionnaire de 1928 dans *transition*) que dans les revues de gauche, et qui joue lui aussi sur cette tension. La revue a en effet le privilège de choisir la question, et de sélectionner les réponses en fonction de sa ligne éditoriale. Ce qui apparaît comme un genre ouvert est donc plus complexe, et repose sur un équilibre toujours précaire entre l'appel à la libre expression et la volonté de démontrer quelque chose. La presse, aussi bien stalinienne que trostkiste, fait grand usage des symposiums entre 1927 et 1937. Citons ici à titre d'exemple le questionnaire de *New Masses* « Are Artists People ? » en 1927, celui du *Modern Quarterly*, « Whither the American Writer » en 1932, le « Symposium on Marxist Criticism » de 1934, à nouveau dans *New Masses*, enfin « What Is Americanism ? A Symposium on Marxism and the American Tradition », dont les résultats sont publiés en 1936 dans *Partisan Review and Anvil*. Ce qui frappe, à la lecture de ces questionnaires, c'est

¹⁵⁹ Michael Gold, « A Reply to Lawson ». *New Masses* 11: 4 (Apr 24, 1934): 29.

¹⁶⁰ John Dos Passos, consacrant un article au livre de Michael Gold *120 Million*, écrit ainsi : « The fact that he accepts the discipline of the Workers' Party gives him that inner peace and stability that comes from accepting any genuine discipline ». « The Making of a Writer ». *New Masses* 4: 10 (Mar 1929): 23.

bien sûr leur orientation délibérément politique : dans « Are Artists People », *New Masses* tente de découvrir les raisons qui poussent les écrivains à écrire, alors que dans le débat sur la critique marxiste, la revue souhaite obtenir de la part des écrivains un retour sur les critiques qu'elle a publiées, ainsi que leur point de vue plus général sur le rôle du critique marxiste. Mais les réponses, loin d'être uniformes, sont extraordinairement diverses, et n'épargnent ni la doctrine marxiste, ni les communistes américains eux-mêmes. Ainsi, Josephine Herbst, dans « A Symposium of Marxist Criticism », attaque directement Granville Hicks, rédacteur littéraire de *New Masses*, pour ses vues étroites en matière de critique littéraire, et étend ses griefs à l'orientation générale de *New Masses* dans ce domaine : « Criticism should broaden the base of creative writing, not narrow it. It is a pretty general flaw with NEW MASSES criticism, and Hicks is by no means the only one guilty, that it is niggardly and patronising »¹⁶¹. De même, dans le débat sur les liens entre marxisme et américanisme, nombreux sont les auteurs qui vont à l'encontre de ce que l'on attendrait d'eux, et refusent de considérer le marxisme comme un prolongement naturel de la tradition démocratique américaine. Kenneth Burke définit celle-ci non comme un amour inné de la liberté et de la démocratie mais comme « the almost perfect milieu for the full flowering of bourgeois-capitalist thought »¹⁶². William Carlos Williams, quant à lui, ne voit dans le marxisme qu'une énième idéologie figée, qui ne peut s'accorder avec la dimension fondamentalement libérale, voire libertaire, des États-Unis : « Marxism to the American spirit is only another phase of force opposed to liberalism »¹⁶³.

Sans minimiser la dimension autoritaire du CPUSA, on peut néanmoins constater que les écrivains avaient des outils à leur disposition pour faire connaître leur point de vue, même lorsque celui-ci ne s'accordait pas avec la ligne du parti. L'importance du débat autour de la position des écrivains, de leur engagement, se reflète également dans la difficulté à définir ce que les communistes nomment une « littérature prolétarienne », et qu'ils tentent de mettre en place au début des années 1930. Les écrivains eux-mêmes participent à ce débat, et leurs œuvres reflètent toute l'ambiguïté d'une telle littérature, qui se veut à la fois littéraire et non-littéraire, objective et politiquement orientée, et repose à chaque instant la question de la position, de la situation aussi bien de l'auteur que de la voix narrative. Si la littérature prolétarienne n'est jamais devenue, comme elle le désirait, la littérature d'une classe, elle ne peut pas non plus être, sans trahir la diversité de ses productions, qualifiée de littérature de parti.

¹⁶¹ « Author's Field Day; A Symposium on Marxist Criticism ». *New Masses* 12: 1 (Jul 3, 1934): 30.

¹⁶² « What Is Americanism? A Symposium on Marxism and the American Tradition ». *Partisan Review and Anvil* 3: 3 (Apr 1936): 9.

¹⁶³ *Ibid.*, 14.

1.2.2. La localisation impossible de la littérature prolétarienne

Une littérature paradoxale

La littérature prolétarienne est souvent perçue comme une littérature non littéraire, œuvrant, en quelque sorte, contre sa propre littérarité par ses aspirations politiques, à l'opposé d'un modernisme qui apparaît comme le parangon de la littérarité. Il convient avant tout d'opérer une distinction terminologique : nous ne nous intéressons pas ici à la littérature radicale ou protestataire, mais bien à un mouvement littéraire spécifique, qui se déploie entre 1928 et 1935 sous l'impulsion du parti communiste américain, inspiré par les expérimentations du *Proletkult* soviétique¹⁶⁴, et que l'on nomme communément littérature prolétarienne. Ce mouvement visait, au cours de la période la plus « gauchiste » du CPUSA, à promouvoir une culture prolétarienne distincte de la culture bourgeoise, qui permettrait d'intensifier la conscience de classe des travailleurs américains et de les amener à embrasser la perspective révolutionnaire. Dès sa conception, cependant, la littérature prolétarienne semble placée sous le signe de l'impossibilité. Impossibilité théorique, tout d'abord, puisque pour de nombreux marxistes, la culture prolétarienne ne peut, ni ne doit exister. Cette position est exprimée notamment par Trotsky dans *Littérature et révolution*, ouvrage publié en 1922 et traduit en anglais dès 1925. Selon Trotsky, l'art ne peut demeurer indifférent aux bouleversements politiques ; avec la révolution bolchevique, c'est la bourgeoisie comme classe dominante qui a disparu, l'art bourgeois est donc appelé à s'éteindre également. Cependant, il ne saurait être remplacé par un art prolétarien, puisque le régime de la dictature du prolétariat est par définition transitoire. La révolution doit au contraire poser les bases d'une culture qui ne soit pas une culture de classes, mais une culture universelle, et pour ce faire doit laisser libre cours à la créativité des artistes, pour qu'ils forgent ensemble cette nouvelle conscience, et remplacent l'expression individuelle par l'expression collective¹⁶⁵. De nombreux critiques marxistes américains, comme V.F. Calverton dans *The Liberation of*

¹⁶⁴ Le *Proletkult* est un mouvement fondé par Alexandre Bogdanov après la révolution de février 1917 ; il a pour but de fonder une culture prolétarienne radicalement différente de la culture bourgeoise. Ce message est véhiculé par la revue du même nom, *Proletarskaja Kultura (La Culture prolétarienne)*, fondée en juillet 1918. Le mouvement tient à préserver son indépendance vis-à-vis du parti bolchevique, et est dans un premier temps soutenu par Lénine. Dès le congrès de la culture prolétarienne d'octobre 1920 cependant, ce dernier réagit contre la politique de la « table rase » soutenue par le *Proletkult*, et contre les velléités d'indépendance de la revue. La spécificité du mouvement disparaît en 1921, avec la N.E.P., et les revues cessent de paraître. Pour plus de détails, voir : <<http://www.ditl.info/arttest/art10703.php>> Vu le 1er décembre 2008.

¹⁶⁵ Léon Trotsky, *Littérature et Révolution* [1924]. Paris : Les éditions de la passion, 2000. Voir en particulier l'introduction, 28-30.

*American Literature*¹⁶⁶, défendent cette position. Selon eux, dans un pays capitaliste comme les États-Unis, le fait que la classe bourgeoise soit en possession des moyens de production culturels est un obstacle insurmontable à l'émergence d'une culture prolétarienne. À l'impossibilité théorique, qui fait dès le départ peser le doute sur une telle entreprise, s'ajoute alors l'impossibilité pratique, liée au public restreint d'une telle littérature et au fait que, comme nous l'avons vu, les romans prolétariens étaient davantage lus par des membres de la classe moyenne que par les prolétaires eux-mêmes. Même pour les défenseurs de la littérature prolétarienne, tels Michael Gold ou Granville Hicks, la définition d'une telle littérature n'allait pas de soi. Certains l'envisageaient comme une littérature par et pour le prolétariat ; ce fut notamment la position adoptée par les John Reed Clubs dans leur manifeste de 1932. Pour d'autres, la nature prolétarienne des œuvres devait résider dans leur sujet, et non dans l'origine de classe de leurs auteurs. Enfin, Edwin Seaver par exemple dans son intervention au congrès des écrivains américains de 1935, défend la position selon laquelle ni le sujet ni l'origine de l'auteur ne sont le critère déterminant ; ce qui importe, c'est avant tout la perspective adoptée, la manière de raconter¹⁶⁷. L'imprécision de la définition fait ainsi la richesse des œuvres produites. La littérature prolétarienne réunit, malgré tout, des auteurs ayant déjà une réputation nationale, voire internationale (John Dos Passos, Josephine Herbst, Langston Hughes, Malcolm Cowley) et des écrivains plus novices, qui construisent leur œuvre et leur réputation à travers leurs publications dans *New Masses* ou *Partisan Review* (Jack Conroy, Tillie Olsen, Meridel Le Sueur, Williams Rollins Jr., Clara Weatherwax, Tom Kromer...). Lorsqu'est publiée l'anthologie *Proletarian Literature in the United States* en 1935, le livre est salué au-delà de la presse de gauche, et Horace Gregory applaudit, dans le *New York Herald Tribune*, son extraordinaire succès. L'anthologie regroupe des extraits de romans, des poèmes, des extraits de pièces de théâtre, des passages de documentaire (« Reportage ») et des articles critiques. Les romans et nouvelles sont relativement proches sur le plan des thèmes qu'ils évoquent (grève, difficulté de la vie ouvrière, misère individuelle et action collective), en revanche la manière dont ils les traitent varie largement d'un extrait à l'autre : du style naturaliste de Michael Gold ou de Robert Cantwell au feu

¹⁶⁶ Philip Rahv adoptera lui aussi cette position après 1935, au moment de sa rupture avec le CPUSA.

¹⁶⁷ « In the last instance, it is not style, not form, not plot, not even the class portrayed that are fundamental in differentiating the proletarian novel from the bourgeois novel. These are only aspects of the superstructure of the novel which is changing and will continue to change and develop as the political approach of our novelists grows clearer and their political purpose grows more revolutionary ». (Henry Hart, ed. *American Writers' Congress*. New York: International Publishers, 1935, 100) Cette prise de position est ainsi interprétée par Lawrence Hanley: « For Seaver, the 'proletarian novel' designates the contingent political uses and effects that a novel might perform as a particular historical moment; categorizing a text as a 'proletarian novel' depends not on what a novel is, but on what a novel does, particularly the kind of ideological work it does ». Lawrence F. Hanley, « Cultural Work and Class Politics: Re-reading and Remaking Proletarian Literature in the United States ». *Modern Fiction Studies*, 38: 3 (Autumn 1992): 715-732, 721.

d'artifice moderniste de John Dos Passos, en passant par la prose répétitive, presque hypnotique d'Erskine Caldwell et la narration fragmentée de William Rollins Jr, le recueil est loin d'être le déroulement homogène d'un universel reportage sur les conditions de vie des classes laborieuses dans l'Amérique de la Grande Dépression. Sans aller jusqu'à porter aux nues ces textes, parfois manichéens ou trop didactiques (ceux de Grace Lumpkin ou de Ben Field¹⁶⁸), il convient de les remettre à leur juste place dans le paysage littéraire américain, en leur accordant la possibilité d'être étudiés pour eux-mêmes, en-dehors de la tutelle idéologique du CPUSA. Les critiques communistes eux-mêmes étaient partagés sur le rôle à attribuer aux œuvres prolétariennes ; s'ils s'accordaient à dire que la littérature, à l'heure du combat révolutionnaire, devait être un outil de la propagande, ils insistaient souvent également sur le fait qu'elle ne pouvait fonctionner de la même manière que le militantisme politique¹⁶⁹.

Les auteurs, qui étaient aussi souvent acteurs du débat sur la littérature prolétarienne, devaient faire face à la question de l'autorité, sur le plan idéologique (dans quelle mesure se soumettre aux directives communistes, elles-mêmes vagues et souvent contradictoires) mais également sur le plan narratif. Dans les œuvres prolétariennes, cette question de l'autorité narrative est cruciale. La critique du roman bourgeois s'accompagne en effet souvent de la volonté d'exprimer le sort de toute une classe, de trouver des manières d'écrire le collectif, tout en préservant l'originalité de l'expérience prolétarienne, qui naît souvent de la transcription romancée d'histoires vécues. Les écrivains issus du prolétariat ont souvent l'impression, en ayant commencé à écrire, d'avoir en quelque sorte abandonné leur classe, caractérisée par le travail manuel. À l'inverse, les auteurs issus de la classe moyenne sont souvent en prise au soupçon d'inauthenticité, voire de manipulation, lorsqu'ils s'attachent à décrire le sort du prolétariat. Ce que Lawrence Hanley nomme « the impossible location of proletarian literature » s'enracine dans ces problématiques de représentation et de représentativité ; la littérature prolétarienne se donnant pour mission « la conversion de l'expérience subalterne en autorité culturelle »¹⁷⁰, elle est toujours soumise à l'impératif

¹⁶⁸ Il est légitime de se demander, par ailleurs, s'ils n'ont pas été précisément choisis pour cette dimension didactique, l'anthologie ayant pour but non seulement de promouvoir un nouveau genre littéraire, mais de montrer que la littérature pouvait être une arme dans la lutte des classes.

¹⁶⁹ Earl Browder, secrétaire général du parti communiste, établit cette distinction lors de son intervention au premier Congrès des écrivains américains en 1935 : « We do not want to take good writers and make bad strike leaders of them (...). There is no fixed 'Party line' by which works of art can be automatically separated into sheep and goats (...); we believe that fine literature must arise directly out of life, expressing not only its problems, but, at the same time, all the richness and complexity of detail of life itself ». « Communism and Literature » in Henry Hart (ed.), *American Writers' Congress*. New York: International Publishers, 1935, 66-70, 68-69.

¹⁷⁰ « the conversion of subaltern experience into cultural authority ». Lawrence Hanley, « 'Smashing Cantatas' and 'Looking-Glass Pitchers'; The Impossible Location of Proletarian Literature » in Janet Galligani Casey (ed),

d'établir une forme d'autorité narrative, ainsi qu'au risque de voir celle-ci se dégrader en narration autoritaire. Si Hanley fonde sa définition sur une distinction entre les auteurs qui, par leur origine de classe, disposent de cette autorité culturelle (John Dos Passos, Kenneth Burke, Granville Hicks) de ceux qui doivent la construire (Agnes Smedley, Michael Gold, Jack Conroy), il nous semble nécessaire de prolonger la réflexion jusqu'aux œuvres elles-mêmes. La littérature prolétarienne est en effet un genre hybride, au sein duquel l'affirmation de l'autorité narrative se conjugue souvent à l'ambition de l'efficacité politique. La mise en avant de l'expérience prolétarienne peut ainsi œuvrer aussi bien à l'émergence de voix narratives nouvelles, qui par le roman prolétarien sortent de leur mutisme et conquièrent leur indépendance, qu'à la soumission, à la mise sous contrôle de cette expérience, aboutissant ainsi à l'imposition de l'idéologie sur le littéraire.

La source de la voix

Les romanciers prolétariens adoptent des techniques diverses pour asseoir, au sein de leur œuvre, l'autorité narrative. Certains (Michael Gold, Agnes Smedley, Jack Conroy ou Nelson Algren) font le choix de la représentativité, en racontant le parcours, plus ou moins inspiré par leur propre vie, d'un individu exemplaire. D'autres lui préfèrent la représentation ; à travers l'effacement de la voix narrative, ils tentent de donner naissance à une voix collective qui par son affirmation fait émerger ces « groupes subalternes » habituellement condamnés au silence¹⁷¹.

Les romans prolétariens sont souvent d'inspiration autobiographique. Leurs auteurs tentent, par la voie du récit, de transmettre au lecteur la réalité des conditions de vie des ouvriers, paysans et travailleurs pauvres dans l'entre-deux-guerres. Si ces œuvres sont souvent associées à la Grande Dépression, nombre d'entre elles se situent pourtant dans les années 1920, celles que Jack Conroy appelait « the other Twenties », opposées aux « Roaring Twenties » de la libération sexuelle et de la prospérité. La plupart de ces œuvres ont en commun de vouloir, à l'encontre du mythe américain de la mobilité sociale et géographique, mettre en scène des personnages condamnés à la stase ou à une mobilité stérile, en même temps qu'ils critiquent l'aspiration même à l'ascension sociale, pour lui préférer la solidarité de classe. Cette ambition se traduit par des conflits narratifs souvent indépassables. Comment dire le collectif en s'appuyant sur l'expérience individuelle ? Comment traduire le destin du

The Novel and the American Left: Critical Essays on Depression-era Fiction. Iowa City: Iowa University Press, 2004, 132.

¹⁷¹ Nous aborderons plus tard en détail la question du lien entre roman collectif et autorité narrative, à travers une étude approfondie des romans de John Dos Passos, ainsi que par leur lien avec les autres romans collectifs de la période (ceux, par exemple, de Clara Weatherwax ou Robert Cantwell).

prolétariat lorsque l'on n'y a jamais appartenu ? La question de l'autorité narrative se pose à chaque instant, et les meilleures œuvres se distinguent par leur capacité à maintenir ces tensions tout en préservant leur unité. Héritiers en cela des modernistes, les romanciers prolétariens remettent en question le modèle du roman réaliste, centré autour du destin ascensionnel d'un protagoniste encadré par un narrateur omniscient.

L'usage de l'autobiographie, cependant, tend à remettre l'individu sur le devant de la scène, et oblige parfois l'écriture à des contorsions qui lui permettent de réintroduire le collectif. Dans *Jews Without Money*, Michael Gold raconte ainsi, à la première personne, son enfance dans le Lower East Side de New York. La perspective de l'enfant qu'il a été est redoublée par celle du narrateur adulte, qui intervient ponctuellement dans le récit pour donner son interprétation des faits, et les rendre représentatifs. Cette stratégie narrative a pour effet une écriture souvent lourde, l'impression que l'auteur s'efforce de tirer des conclusions de la série de vignettes qu'il livre au lecteur ; la contradiction inhérente à l'œuvre trouve son apogée dans sa conclusion, lorsque le personnage découvre en quelques lignes, à travers le discours d'un orateur, la révolution socialiste, et décide d'y consacrer sa vie. La résolution par la révélation apparaît comme un ajout forcé, malhabile, comme l'intervention d'un *deus ex machina* qui résout, en quelques lignes, les dilemmes présentés tout au long du roman¹⁷².

D'autres auteurs font le choix de déguiser davantage la dimension autobiographique de leur œuvre, et de mettre en scène la manière dont le protagoniste acquiert une voix propre, plutôt que de faire naître ce discours indépendamment du narrateur lui-même. Agnes Smedley, dans *Daughter of Earth*, ré-écrit sa propre expérience à travers le personnage de Marie Rogers, née dans une famille de fermiers pauvres du Missouri, et qui tout au long de sa vie, tout en parvenant à sortir de sa classe pour devenir journaliste à New York, passe de lieu en lieu sans jamais s'enraciner nulle part, ni renier ses origines : « I belong to those who do not die for the sake of beauty. I belong to those who die from other causes – exhausted by poverty, victims of wealth and power, fighters in a great cause »¹⁷³. Des fermes du Missouri à son appartement new-yorkais, en passant par un camp de mineurs du Colorado et une école perdue dans les montagnes du Nouveau Mexique, Marie ne cesse de se déplacer, sans jamais réellement parvenir à se stabiliser. La narratrice (le roman est écrit à la première personne) tente par ses commentaires d'interpréter ces différentes étapes, mais ne s'extrait pas complètement des situations qu'elle décrit (contrairement au narrateur dans le roman de Michael Gold, dont les commentaires sont toujours sur le terrain de l'allégorie). Comme l'écrit William Dow, « She is never, though, a mere witness or observer of the settings she

¹⁷² Pour une analyse plus détaillée du roman de Michael Gold, voir 4.1, « Les deux nations » et 4.2, « Étrangers sur la terre où nous sommes nés ».

¹⁷³ Agnes Smedley, *Daughter of Earth* [1929]. London: Virago Press, 1977, 2.

describes but is always deeply entangled in them, always insisting on the lessons learned from them »¹⁷⁴. Marie Rogers est perpétuellement co-présente à elle-même, engagée dans sa propre vie au moment où elle la raconte. Le roman tout entier est une quête d'indépendance, non à travers le succès matériel, mais à travers l'autonomie de la voix. Petite, Marie ment à sa mère pour éviter les coups de fouet (« at last I learned to know what a lie was (...), I learned to tell her only the things I thought she wanted to hear »¹⁷⁵), puis fait le choix de dire la vérité, quelles qu'en soient les conséquences ; à la fin du roman, lorsque son mari, Anand, lui fait part de la rumeur selon laquelle elle aurait eu une aventure avec Juan Diaz avant leur mariage, elle avoue, tout en lui disant que Diaz lui avait fait jurer de ne rien révéler. Puis, elle promet de rectifier la situation auprès des autres membres du groupe : « 'Anand ! I will go before the conference, before all the men, and tell my version of the story. I will lay my so-called 'loose character' before men everywhere and prove that human being for human being I am as good as the best man that walks!' »¹⁷⁶ Mais ce principe de spontanéité et d'égalité (« all the men », « as good as ») se heurte à la réalité de l'inégalité entre les sexes : « 'Don't you know that not one of those men would believe you or would respect you even if they believed, even if you were in the right and Juan Diaz in the wrong ? For he is a man and you a woman' »¹⁷⁷. La construction symétrique des répliques de Marie et d'Anand (« all the men »/ « not one of those men », « as good as the best man »/ « he is a man and you a woman ») efface la prétention de Marie à l'indépendance et à l'égalité, et nie l'autorité de sa voix au motif qu'elle est une femme.

La mise en place de l'autorité narrative au sein des romans prolétariens est ainsi un processus complexe, qui porte aussi bien sur la valeur de l'expérience (l'autobiographie devient alors représentative, et l'autorité dérive de cette valeur exemplaire) que sur la manière dont la voix de groupes subalternes (ouvriers, femmes, Noirs, immigrants) parvient ou non à s'affirmer dans les œuvres elles-mêmes, par des processus d'imposition du sens par la voix du narrateur ou au contraire de construction progressive de l'indépendance des personnages et de leur discours.

¹⁷⁴ William Dow, « Writing Dark Times: Settings, Immersions in Agnes Smedley and Meridel LeSueur ». *Literary Journalism in an International Context. The 2nd International Conference for Literary Journalism Studies*. Institut d'Etudes Politiques de Paris (Science Po), Paris. May 18-19, 2007.

¹⁷⁵ *Daughter of Earth*, op.cit., 4.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 257.

¹⁷⁷ *Ibid.*

Romans prolétariens, romans à thèse

Dans quelle mesure ces discours sont-ils guidés par des prémisses idéologiques ? Si l'on s'intéresse à la question de l'autorité narrative dans les romans prolétariens, on se trouve face à l'inévitable problème de l'autoritarisme. Lorsque l'accession à la parole est régie par un discours pré-déterminé (nécessité de la révolution, victoire finale du prolétariat, rôle d'avant-garde du parti communiste), la liberté construite tout au long du roman semble factice, et l'imposition idéologique vient détruire l'espace de la fiction. Si le roman prolétarien est un genre impur, hybride, perpétuellement déchiré entre politique et littérature, faut-il alors le considérer comme appartenant au genre plus vaste du roman à thèse ? Susan Suleiman qualifie ce dernier de « fiction autoritaire » et le définit ainsi :

*a roman à thèse is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and représentation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine.*¹⁷⁸

Elle poursuit sa réflexion en indiquant que l'une des caractéristiques du roman à thèse est son emploi de la redondance et de la sur-détermination. La répétition de situations de crise (grèves, agressions d'ouvriers par les forces de l'ordre, morts dues à la pauvreté et à la malnutrition) participe dans les romans prolétariens de cette esthétique de la répétition. Les bourgeois, les patrons, sont souvent caricaturés (on songe aux portraits des patrons de mines dans *Marching ! Marching !* de Clara Weatherwax ou *To Make My Bread* de Grace Lumpkin) afin d'engager la solidarité du lecteur auprès de ceux qui les combattent. L'association du réalisme et du didactisme crée ainsi une perpétuelle tension au sein des œuvres, dont la sincérité et l'authenticité sont alors soumises au doute. La visée communicationnelle de tels romans est perçue comme allant à l'encontre de la fonction poétique du langage littéraire, et leur statut même de textes littéraires se trouve remis en question. Cependant, cette tension n'est pas toujours résolue, et les œuvres les plus abouties (*The Disinherited*, *The Land of Plenty*, *Daughter of Earth*, *To Make my Bread* par exemple) survivent précisément à travers leur hybridité, qui les rend plus complexes. Elles se caractérisent par une radicale remise en question du modèle capitaliste de l'ascension sociale en même temps qu'une critique du récit réaliste, œuvrant au sein du genre romanesque pour mettre en valeur ses déterminations, ce qui fait dire à Robert Shulman : « They were avant-garde in the sense that they combined a vanguard critique of the middle-class, a probing of relatively unexplored areas of American experience, and vital experiments in form and

¹⁷⁸ Susan Suleiman, *Authoritarian Fictions; The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983, 7.

language, sometimes modernist, more often within the conventions of realism-naturalism »¹⁷⁹.

La critique du système capitaliste ne s'accompagne pas nécessairement, dans les romans prolétariens, de la promotion d'un modèle de société alternatif, qui serait porté par le parti communiste. L'idéologie que l'on associe le plus souvent à l'écriture des années 1930 n'est en réalité que peu présente dans les œuvres ; les références explicites à Marx et aux concepts marxistes sont rares, et la société communiste n'est que rarement décrite. Les romans se concentrent souvent sur la prise de conscience des personnages qu'ils appartiennent à une classe exploitée, et sur leur engagement aux côtés des militants communistes dans la lutte des classes. Les militants eux-mêmes – la plupart du temps des personnages secondaires – sont le plus souvent représentés sous les traits d'individus prêts à venir en aide à leurs contemporains plutôt que comme membres d'un parti ayant une ligne politique claire (voir par exemple le personnage de Hans dans *The Disinherited*). La dimension internationaliste du mouvement ouvrier se traduit principalement par un internationalisme *au sein* des États-Unis, par une solidarité entre les différentes nationalités qui composent la classe ouvrière du pays¹⁸⁰ et non par des références à l'Union Soviétique, dont au contraire il faut chercher à se distancer pour ne pas paraître *unamerican*¹⁸¹. Ce sont les problèmes auxquels font face les prolétaires américains qui sont traités, et la question même de la révolution n'est que rarement abordée de manière directe. La dimension romantique et sentimentale de la description du prolétariat est également une constante de ce genre de romans, mais elle laisse aussi parfois la place à la critique ; dans *Daughter of Earth*, Marie Rogers décrit avec dureté les violences que lui infligeait sa mère quand elle était enfant, ainsi que la manière dont son père exploitait ses petits frères à la ferme.

La nature vocative de ces œuvres (ce que Kenneth Burke appelle « addressedness ») ne saurait être niée, mais elle ne doit néanmoins pas nous conduire à les disqualifier totalement en tant que textes littéraires. Les romans prolétariens, s'ils se caractérisent souvent par une conclusion sommaire, dans laquelle la conversion du personnage principal advient de manière presque automatique, ne sauraient être réduits à un modèle unique, et préservent bien souvent en leur sein la tension née de la position toujours paradoxale de la voix narrative. La

¹⁷⁹ Robert Shulman, *The Power of Political Art; The 1930s Literary Left Reconsidered*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000, 7.

¹⁸⁰ Les exemples de solidarité inter- raciale et inter-ethnique abondent dans les romans prolétariens. Citons ici le personnage de Mary Allen, une femme de ménage noire qui aide Bonnie à s'occuper de ses enfants dans *To Make My Bread*, l'importance des Philippins et des Finlandais dans *Marching! Marching!* ou encore les indépendantistes indiens aux côtés desquels s'engage Marie Rogers dans *Daughter of Earth*.

¹⁸¹ Dans *Native Son* de Richard Wright, Bigger demande à son ami Jack « What's a Communist? » et celui-ci répond: « Damn if I know. It's a race of people who live in Russia, ain't it? » Richard Wright, *Native Son* [1940]. New York: Harper Collins, 1993, 32-33.

thèse qu'ils défendent apparaît souvent mal définie, et la critique du système existant prime sur la promotion d'un modèle de société alternatif. Ces œuvres veulent avant tout faire parler ceux qui n'ont pas accès au discours, de manière directe (lorsque l'auteur lui-même se met en scène) ou indirecte, donner à voir une autre Amérique que celle des romans d'Horatio Alger, un autre horizon que celui de l'ascension sociale. Elles sont d'ailleurs souvent critiquées pour leur pessimisme, la violence avec laquelle elles dépeignent la réalité américaine. Alfred Kazin va jusqu'à parler d'une « prose hystérique » pour caractériser la littérature prolétarienne, dont la violence reflète selon lui autant leur orientation politique que le désordre de l'époque¹⁸².

La littérature prolétarienne se définit ainsi comme une littérature déchirée plutôt que comme le vecteur d'un message clair et univoque. La mise en place de l'autorité narrative au sein des romans court toujours le risque de se transformer en narration autoritaire, à travers la séparation trop nette entre discours et récit (lorsque le narrateur intervient à tout moment dans l'histoire pour en tirer un « message ») ou au contraire leur complète identification (dans des romans, comme *Marching! Marching!*, où la figure du narrateur disparaît et la mise en scène de l'idéologie se fait par la bouche des personnages eux-mêmes) et le désir d'aller à l'encontre d'un système narratif et politique caractérisé par le progrès et la croyance dans l'individu se heurte à la résilience du genre romanesque lui-même. L'orientation idéologique se fait au détriment du réalisme. Si les œuvres prolétariennes sont souvent interprétées comme sortant du domaine de la littérature, elles ne font pas nécessairement leur entrée dans le champ de l'histoire ; ni romans, ni documents, elles demeurent dans un perpétuel entre-deux de la lecture. La remise en question de leur authenticité en tant que témoignages, tout comme celle de leur désintéressement en tant que romans, les voue à une indétermination catégorielle qui vise à leur préférer le documentaire comme genre représentatif de la Grande Dépression.

1.2.3. Expérience et expérimentation

Le culte de l'expérience

Dans « The Cult of Experience in American Writing », Philip Rahv place l'expérience au cœur de l'entreprise littéraire américaine ; l'expérience est envisagée comme contact avec

¹⁸² « Their violence was in some respects the familiar realistic savagery of the American novelist in bad times, but what distinguished it from preceding naturalisms was the knowledge that they were obeying a common impulse and that the need to shock, so compulsive that it went into their every conception and even the language of their minds, was the most intense literary « equivalent » of contemporary disorder ». Alfred Kazin, *On Native Grounds*, op. cit., 371.

le réel, dont l'écrivain rapporte ensuite ses impressions, par opposition à une vision intellectuelle de la littérature comme jeu de langage : « In this welter [il s'agit de la réalité] there is little room for the intellect, which in the unconscious belief of many imaginative Americans is naturally impervious, if not wholly inimical, to reality »¹⁸³. La confiance dans le vécu, dans ce qui a été vu, ressenti par l'auteur, fait de celui-ci un explorateur, un enquêteur qui se plonge dans la réalité pour en extraire la substantifique moëlle, à l'image d'un Walter Wyckoff quittant sa chambre de Princeton pour traverser l'Amérique en gagnant sa vie comme ouvrier non qualifié et publier le résultat de ce qu'il appelle un « experiment in reality »¹⁸⁴. Shelley Fisher Fishkin propose une interprétation du rôle de l'expérience dans la littérature américaine en analysant l'influence du journalisme sur les œuvres de certains auteurs. Les parcours de Whitman, Mark Twain, Dreiser, Hemingway ou Dos Passos sont similaires en ce qu'ils les amènent du journalisme à la fiction. Leur écriture est dès lors tributaire de cette expérience journalistique, et s'en trouve affectée, que ce soit, chez Whitman, par la référence à des populations, des métiers qui n'avaient auparavant pas leur place en poésie, par l'attention portée au style chez Hemingway, qui ne doit jamais trahir davantage que ce qu'il dit, ou, comme c'est le cas pour Dos Passos, par l'intervention directe d'articles de journaux dans le corps même du roman¹⁸⁵.

Les bouleversements du début du 20^e siècle viennent accentuer ce culte de l'expérience dans le domaine artistique. À la vision interprétative de l'expérience comme quelque chose dont on doit faire sens, que l'on doit expliquer au lecteur, se superpose, ou se substitue, selon les cas, une vision de l'expérience comme quelque chose que l'on doit transmettre, de la manière la plus directe possible, sans lui attribuer de signification. Comme l'écrit T.S. Eliot dans « The Dry Salvages » : « We had the experience but missed the meaning ». Les modernistes associent ainsi l'expérience à l'expérimentation, dans la volonté de créer une expérience brute, que le lecteur doit décoder. L'art lui-même se fait expérience, à partir du moment où l'interprétation n'est plus donnée, mais construite dans l'acte même de la lecture. Les monologues intérieurs fragmentés de Joyce, la prose répétitive de Stein, la déconnexion opérée par Hemingway entre la langue et les sentiments visent ainsi à rendre l'expérience sans la déflorer par le commentaire narratif ou l'imposition d'une causalité. Paradoxalement, la concentration sur l'expérience immédiate (souvenons-nous des mots de Conrad, « my aim is (...) above all to make you *see* ») devient remise en question de la mimésis, de la représentation qui rétablit nécessairement une cohérence de l'image et de

¹⁸³ Philip Rahv, « The Cult of Experience in American Writing » [1940], in *Literature in America*. New York: Meridian, 1957, 361.

¹⁸⁴ Walter Wyckoff, *The Workers; An Experiment in Reality*. New York: Scribner's, 1897.

¹⁸⁵ Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985.

l'écrit, là où ces écrivains veulent au contraire laisser libre cours à la fragmentation du réel et de la perception. Qu'y a-t-il de commun, alors, entre cette vision de l'expérience comme sens à construire et l'idée de l'écrivain-enquêteur, qui rapporte ce qu'il voit pour le bénéfice du lecteur¹⁸⁶ ? L'insistance sur l'« expérience vécue » se décline de manière très différente selon que l'on conçoit cette expérience comme un matériau que l'on peut décrire ou comme faisant partie intégrante de l'écriture même. Cependant, l'on observe, par exemple chez Hemingway, ce double traitement de l'expérience : d'une part, le désir d'abandonner le commentaire au profit d'un langage dépouillé, d'autre part la volonté d'atteindre néanmoins une forme de vérité dans la description d'expériences (qu'il s'agisse de la guerre, de la chasse ou de la corrida) rendues accessibles au lecteur par le biais de l'écrivain. Si l'expérience est gage de vérité, elle permet également de se prémunir contre l'abstraction, contre l'idéologie qui voudrait l'assigner à résidence, lui attribuer un sens. La mode documentaire qui commence dans les années 1920 et atteint son apogée dans les années 1930 peut ainsi se comprendre comme une entreprise de promotion de l'expérience « authentique » qui s'opposerait à celle véhiculée par le pouvoir politique et les media. De la même manière que les écrivains de la génération perdue ont voulu, par leurs œuvres, mettre en avant une « expérience » de la guerre radicalement opposée à l'image véhiculée par le discours politique, les documentaristes souhaitent rendre visible l'Amérique de la Grande Dépression qui, en particulier au début des années 1930, demeure largement inexplorée.

Cette double conception de l'expérience est présente dans les écrits des pragmatistes, qui ont influencé aussi bien les modernistes (Gertrude Stein a été l'élève de William James) que les radicaux (Max Eastman et Sidney Hook ont tous deux suivi les cours de John Dewey à Columbia University¹⁸⁷). John Dewey, dans *Art as Experience*, redéfinit en effet l'art lui-même comme expérience. L'art n'est pas, dans sa perspective, « contenu » dans une œuvre ; il advient, en tant qu'expérience, lorsque cette œuvre est reçue. De plus, Dewey ne conçoit pas l'art comme une sphère séparée de l'expérience quotidienne, mais postule au contraire que l'expérience esthétique peut advenir à tout moment¹⁸⁸. Cette conception dynamique de l'œuvre d'art permet ainsi d'envisager aussi bien les œuvres modernistes que les documentaires, souvent radicaux, des années 1930, comme des manières de briser la

¹⁸⁶ L'importance de l'immersion de l'écrivain dans un autre milieu que le sien est centrale dans la littérature radicale. Elle est même, aux yeux de certains, la seule manière de justifier l'existence des artistes. Max Eastman écrit ainsi : « The fact is that I think artists have no general greatness except in the deepness of their plunge, or copiousness of their grasp of human experience. (...) The revolutionary movement is a boon to art, and art even in its purest forms, for it drags artists out of their studios and opens new ranges of idea, passion and sensation to them ». Max Eastman, *Art and the Life of Action with other Essays*. New York: Alfred A Knopf, 1934, 77.

¹⁸⁷ Ils participèrent également à la commission présidée par John Dewey en 1937 qui enquêta sur les accusations portées contre Trotski lors des procès de Moscou, et conclut à son innocence.

¹⁸⁸ John Dewey, *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1934.

séparation entre l'art et la vie, ainsi que de livrer au lecteur – ou au spectateur – une expérience à construire, qui ne peut se laisser enfermer dans l'idéologie. Néanmoins, une telle interprétation peut laisser penser que l'absence de commentaire, le désir de livrer une expérience brute au lecteur, postulent un idéal de vérité et d'objectivité que l'œuvre doit atteindre. Cela n'est certainement pas vrai pour les œuvres modernistes, dont le but était justement de remettre en question la dichotomie objectif/subjectif à travers la dépersonnalisation du sujet et, parfois, l'autonomisation de l'objet ; c'est problématique en ce qui concerne aussi bien les documentaristes que les écrivains-journalistes de la Grande Dépression. Comme le fait remarquer Michael Robertson¹⁸⁹, la limite entre fait et fiction n'est pas aussi facile à tracer que le voudrait Shelley Fisher Fishkin, et cette limite est particulièrement périlleuse lorsque l'on s'intéresse au genre documentaire, dont l'ambition est de « montrer » l'expérience, afin de changer la réalité.

Les ambiguïtés du documentaire

Le documentaire est souvent présenté comme le genre le plus représentatif des années 1930. Dans *Documentary Expression and Thirties America*, William Stott présente l'entreprise des documentaristes en des termes étonnamment similaires à ceux employés par Philip Rahv dans sa description de l'importance de l'expérience pour les écrivains : « Those who practice documentary tend to be skeptical of the intellect and the abstractions through which it works. Like artists, they believe that a fact to be true and important must be felt »¹⁹⁰. Cependant, contrairement aux romans, qui se prêtent au décodage et à l'interprétation, le documentaire se présente comme un genre qui œuvre par la présentation, et défie toute tentative de commentaire ; il est, au sens propre du terme, indiscutable. Par la manière dont il rend visible ceux qui jusque-là étaient demeurés dans l'ombre, il impose au lecteur, ou au spectateur, sa vérité, celle de l'expérience transmise, qu'il s'agit d'accepter, et de transformer. Il est alors collaboratif en ce qu'il appelle à l'action, mais n'invite pas au questionnement sur l'œuvre même. On voit donc se mettre en place, dans les ouvrages documentaires des années 1930, une fiction de l'objectivité savamment construite. Cela est particulièrement flagrant lorsque l'on analyse les livres composés de textes et de photographies. En effet, la photographie apparaît encore à l'époque comme un medium objectif – contrairement au texte – qui reflète la réalité sans fard. Margaret Bourke-White explique ainsi : « With a camera (...) the shutter opens and closes and the only rays that come

¹⁸⁹ Michael Robertson, « The Fiction of Facts », *American Quarterly* 38: 1 (Spring 1986): 146-151.

¹⁹⁰ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press, 1973, 12.

in to be registered come directly from the object in front »¹⁹¹. Pourtant, les deux livres qu'elle signe en collaboration avec Erskine Caldwell – *You Have Seen Their Faces* en 1937 et *Say Is This the U.S.A.* en 1941 – sont caractérisés par la mise en scène des sujets qu'ils dépeignent. Le vocabulaire dramatique est du reste largement employé dans la préface à *Say, Is This the U.S.A.* : « no matter what is taking place, it is like nothing else that has ever taken place before, because there is no audience to express approval or disapproval. Everyone in America today is on stage taking part »¹⁹². L'idée d'un théâtre sans spectateurs évacue en même temps qu'elle la souligne la dramatisation ; si chacun est acteur, nul ne peut crier à la manipulation. Il n'y a pas de séparation entre le sujet et l'objet du livre, ni entre le livre lui-même et son lecteur. L'œuvre devient elle-même réalité, et non plus simplement représentation. Cependant, dans les livres eux-mêmes, la mise en scène est réelle, et a été maintes fois critiquée. Les photos de Margaret Bourke-White sont savamment construites, ses sujets prennent la pose, comme cette femme de l'Alabama dans *You Have Seen Their Faces*, photographiée en contre-plongée, dont les mains, de grandes mains d'homme ridées par le soleil, semblent à elles seules résumer toute sa vie. Les phrases qui, entre guillemets, illustrent chaque photographie, apparaissent comme des citations, alors qu'elles sont en réalité inventées par Erskine Caldwell ; elles soulignent souvent la résignation de ces hommes et de ces femmes face au sort qui les accable. « We manage to get along »¹⁹³ est la légende de la femme aux mains immenses.

Le documentaire se construit souvent comme un appel davantage que comme une description. La fiction de l'objectivité laisse place à une esthétique de la persuasion, qui fonctionne sur la mise en scène des personnes et des situations décrites. Cependant, une critique fondée sur ce constat ne prendrait pas en compte la vocation du documentaire des années 1930, qui n'avait pas simplement pour but de montrer l'Amérique de la Grande Dépression, mais voulait appeler à sa transformation. En ce sens, le documentaire était un outil de propagande, visant à faire prendre conscience au public (principalement les classes moyennes et supérieures) de la réalité des conditions de vie des plus pauvres. La dramatisation et le sentimentalisme qui caractérisent nombre de ces œuvres participent de cet art de persuader. Peut-être faut-il alors parler, plutôt que d'une esthétique de la représentation, d'une politique du documentaire. Comme l'écrit Michael E. Staub, le documentaire est un genre hybride, contradictoire, qui, tout en reposant sur les prémisses de

¹⁹¹ May Cameron, « Margaret Bourke-White Finds Plenty of Time To Enjoy Life along with Her Camera Work », *New York Post*, 1937, cité dans William Stott, *ibid.*, 31-32.

¹⁹² Margaret Bourke-White, Erskine Caldwell, *Say, Is This the U.S.A.* New York: Duell, Sloane and Pearce, 1941, 3.

¹⁹³ Margaret Bourke-White, Erskine Caldwell, *You Have Seen Their Faces* [1937]. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1995, 16.

la représentation du réel, ne peut éviter de le reconstruire. Certains documentaires, ceux que William Stott nomme les « 'I've seen America' books »¹⁹⁴ intègrent ce paradigme en mettant en avant, plutôt que de l'effacer derrière le vernis de l'objectivité, la figure de l'observateur. Pour autant, ils maintiennent dans une certaine mesure la fiction de l'objectivité en proposant l'expérience de l'observateur comme description de la réalité du pays. La question de la place de l'observateur, du point de vue qui est appliqué au réel, est au cœur de *Let Us Now Praise Famous Men*, souvent considéré comme l'apogée du genre documentaire des années 1930 en même temps que son point-limite. James Agee, en effet, met en scène dans son texte la question de la légitimité de l'observateur, et de la distinction entre objet et sujet : « I become not my own shape and weight and self, but that of each of them, the whole of it, sunken in sleep like stones »¹⁹⁵. À la tentative d'identification s'associe la conscience de l'impossibilité de rendre, par les mots, la vérité de ce qui est. Le narrateur remet perpétuellement en question sa position, sa légitimité, son autorité ; il se veut « anti-authoritative human consciousness »¹⁹⁶, condamnant ainsi implicitement les autres ouvrages documentaires, qui reposent au contraire sur l'imposition du sens à l'expérience. On retrouve ici, dans l'association réalisée par Agee entre modernisme et radicalisme, la question de la valeur de l'expérience, et de l'autorité narrative, qui caractérise la littérature radicale. Dès lors, il semble que les genres fictionnels et non-fictionnels de l'entre-deux-guerres soient confrontés aux mêmes dilemmes, dans leur effort pour rendre visible l'« autre Amérique » en adoptant une position qui n'est pas celle de l'observateur prétendument objectif, et souvent ne peut être celle du protagoniste qui fait l'expérience de la pauvreté.

Un monde sans récit

La distinction entre fiction et non-fiction, entre romanciers et documentaristes, perd de sa pertinence lorsque l'on s'intéresse aux productions textuelles de l'entre-deux-guerres, et des années 1930 en particulier. Les auteurs de reportages, de romans et de documentaires étaient bien souvent les mêmes. Les livres documentaires les plus célèbres de la période ont été écrits par Erskine Caldwell (*You Have Seen Their Faces*), Richard Wright (*Twelve Million Black Voices*) ou Sherwood Anderson (*Puzzled America*). La limite entre fiction et documentaire est souvent difficile à déterminer. Upton Sinclair intitule ainsi son roman sur l'affaire Sacco et Vanzetti *Boston ; A Documentary Novel*. La trilogie *U.S.A.* de Dos Passos

¹⁹⁴ William Stott, *op. cit.*, 143. Cette catégorie inclut *Some American People* d'Erskine Caldwell, *America Faces the Barricades* de John Spivak, ou encore *My America* de Louis Adamic.

¹⁹⁵ James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* [1941]. Boston, Houghton Mifflin, 2001, 52.

¹⁹⁶ *Ibid.*, xi.

peut elle aussi être considérée comme un roman documentaire¹⁹⁷. La question de l'objectivité est elle aussi problématique dans la mesure où, surtout lorsqu'il s'agit d'auteurs radicaux, la volonté de « dire le vrai », de rendre visible une réalité jusque-là ignorée, est inséparable d'une vision politique de la société et d'une aspiration à appeler à sa transformation. Contrairement à ce qu'écrit Shelley Fisher Fishkin, la distinction entre l'objectivité du journalisme et la subjectivité de la fiction est souvent impossible à mettre en place. Les textes journalistiques de John Dos Passos, par exemple, qu'il s'agisse de ses reportages sur la grève de Passaic, ou de son compte-rendu des manifestations de chômeurs, intègrent souvent compte-rendu des faits et dimension éditoriale. Son principal texte documentaire, *Facing the Chair*, qui porte sur l'affaire Sacco et Vanzetti, est un exemple flagrant de la nécessaire hybridité d'un tel genre, comme le fait remarquer Michael E. Staub, et conjugue la présentation des faits à travers des documents authentiques et l'appel militant à se mobiliser pour sauver les deux hommes de la chaise électrique.

Dans son introduction à *Documentary Expression and Thirties America*, William Stott affirme : « I believe – though I never again put the belief so boldly – that the primary expression of thirties America was not fiction, but fiction opposite. This genre of actuality I call by the name given it then: documentary »¹⁹⁸. Cette séparation radicale – nuancée dans la suite de l'ouvrage¹⁹⁹ – ne permet pas d'appréhender l'une des caractéristiques de la période, qui est justement le brouillage des genres. S'il convient de se poser la question du choix de la fiction, des problèmes spécifiques auxquels font face les romanciers dans un contexte où le documentaire est perçu comme plus juste, plus authentique que le roman, cette réflexion ne peut se faire sans une conscience aiguë de l'interpénétration des différents genres pendant la Grande Dépression. En effet, alors que les documentaristes s'attachent souvent à « narrativiser » les contenus qu'ils proposent, à transformer leurs enquêtes en histoire, afin de permettre au public de s'identifier aux personnes – qui deviennent alors personnages – décrites, les romanciers sont souvent critiqués pour la dimension non-narrative de leurs œuvres, considérées comme des collages de saynètes, de vignettes, visant à démontrer quelque chose, plutôt que des récits se déployant à partir d'intrigues et de personnages

¹⁹⁷ Dans *Telling the Truth; The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Barbara Foley va jusqu'à qualifier des romans modernistes comme *Portrait of the Artist as a Young Man* ou *The Autobiography of Alice B. Toklas* de romans documentaires, en ce qu'ils reposent à la fois sur une mise en scène de l'expérience et sur l'impossibilité de lui attribuer un sens : « The modernist documentary novel (...) parades its status as interpretation but calls into question the very necessity of offering determinate judgments of a concretely historical referent ». Barbara Foley, *Telling the Truth; The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1986, 185.

¹⁹⁸ William Stott, *op. cit.*, xi.

¹⁹⁹ Au chapitre 7, Stott considère ainsi que les romans prolétariens participent de la même démarche que le genre documentaire : « The writers who tried to create a socially relevant fiction, the Proletarian novelists, did their best to make their stories seem straight reporting ». *Ibid.*, 120.

construits. Comme l'écrit Michael Denning au sujet du genre de la « ghetto pastoral » (qui comprend des œuvres telles que *Jews Without Money* de Michael Gold ou *Call it Sleep* de Henry Roth) :

The struggle with the novel itself marks all these books (...). The writers found it difficult to imagine a narrative, to find a story to tell (...) [;] for the most part the writers of the ghetto pastorals were left conjuring fiction out of worlds without narrative.²⁰⁰

La nécessité de dire la stase, caractéristique de la Grande Dépression, et la volonté politique de remplacer le succès individuel par la possibilité de l'émancipation collective mettent en question le genre du roman lui-même, et permettent d'expliquer ce qui est souvent conçu comme une insuffisance de la littérature radicale, son incapacité, parfois, à construire le récit. Peut-être faut-il alors voir dans cette insuffisance une politique de la forme, un désir de plier le roman aux exigences de l'époque, qui ne serait pas uniquement issu de l'aspiration à en faire un outil de propagande, mais également à un questionnement plus profond sur la possibilité même du récit. C'est dans cette remise en question que l'on peut retracer l'héritage du modernisme, et que la question du lien entre politique et littérature devient plus complexe. La superposition de l'idéologie au texte de fiction laisse alors la place à une politique de l'écriture, qui, en travaillant la question même du récit, s'inscrit dans le texte même, et non plus dans un rapport toujours problématique du littéraire à un politique nécessairement conçu comme extérieur. Sortir les romans radicaux de leur oubli critique passe alors peut-être par la prise en compte de ce défi, celui qui consiste à écrire dans un monde inénarrable, à naviguer dans les eaux troubles du documentaire jusqu'à, peut-être, mettre en danger l'idée même de fiction.

1.3. Un héritage impossible ?

« Literary history is never an innocent process of recovery. We recover what we are culturally and psychologically prepared to recover and what we « recover » we necessarily rewrite, giving it meanings that are inescapably contemporary, giving it a new discursive life in the present, a life it cannot have had before »
Cary Nelson²⁰¹

Littérature et politique sont donc profondément imbriquées dans l'entre-deux-guerres. Mouvements politiques et mouvements littéraires tracent un chemin sinueux à travers ces deux décennies, se croisent souvent et parfois se rejoignent. Les différents acteurs de cette

²⁰⁰ Michael Denning, *The Cultural Front*, op. cit., 240-243.

²⁰¹ Cary Nelson, *Repression and Recovery : Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory 1910-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989, 11.

révolution politique et artistique, qui voit se modifier profondément les techniques de la narration et la conception de la nation, ne cessent de se déplacer, de migrer d'un champ à l'autre, en essayant de trouver un terrain stable où pratiquer leur art et mettre en œuvre leur engagement.

La question du destin critique de l'entre-deux-guerres est extrêmement complexe. En effet, cette période est à la fois vue comme l'âge d'or du roman américain (Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Faulkner...) et le lieu d'un déclasserement de la littérature, en général identifié à la littérature prolétarienne, ou plus généralement radicale, de la Grande Dépression. Si les grands auteurs de la période ont toujours joui d'une attention critique soutenue, les écrivains proches du parti communiste sont eux longtemps demeurés dans l'ombre : « Their work is buried now, and to discuss them is to catalogue the names of tombstones »²⁰². Or, le cas de la littérature prolétarienne est intéressant dans le cadre d'une réflexion sur l'évolution des mouvements littéraires et de la critique. En effet, on a ici l'exemple d'un mouvement délibérément créé (notamment à travers l'intervention des critiques communistes) et délibérément détruit (à travers la critique trotskiste, puis la critique de la Guerre Froide) dans un laps de temps très restreint. Ce mouvement est ensuite ressuscité, ou reconstruit, à partir des années 1970, et il est tout à fait révélateur de la politique de la critique, parfois affichée mais le plus souvent masquée par l'argument de l'objectivité scientifique. La littérature de l'entre-deux-guerres pose la question du canon, de la « tradition sélective », pour reprendre un terme de Raymond Williams²⁰³, et offre un exemple particulièrement révélateur des imbrications entre champ politique et champ littéraire, aussi bien au niveau des écrivains que des critiques. Dans *America Now*, prolongement de *Civilization in America*, John Chamberlain dresse un constat critique du destin littéraire de l'entre-deux-guerres. Pour lui, ni l'avant-garde des années 1920, ni la littérature prolétarienne des années 1930 ne sont parvenues à établir la tradition américaine dont Harold Stearns regrettait l'absence en 1922, et sont donc condamnées à demeurer des mouvements sans héritiers. Cette vision de l'entre-deux-guerres demeure d'actualité tout au long des années 1940 et 1950. Si le modernisme est élevé au rang de littérature absolue, il est également présenté comme une impasse, dont la Deuxième Guerre mondiale a démontré l'aveuglement. La littérature prolétarienne, quant à elle, est reléguée hors du littéraire. Les deux traditions se trouvent soumises au prisme de l'illisible ; John Dos Passos, à la fois

²⁰² Murray Kempton, *Part of Our Time; Some Ruins and Monuments of the Thirties*. New York: Modern Library, 1998, 135.

²⁰³ Raymond Williams mentionne ce concept dans plusieurs de ses livres. Dans *Marxism and Literature*, il le définit comme « an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification ». *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, 115.

moderniste et radical, vient s'inscrire de manière oblique dans ce champ de bataille critique, et semble souvent échapper aux catégories, sans pour autant que ce soit bénéfique à sa fortune critique ; il est souvent vu comme ce qu'il n'est pas, ou ce qu'il aurait pu être.

1.3.1. La construction d'un récit critique

Le poids de l'histoire

La disparition du mouvement radical des années 1930 est difficile à dater. Selon les interprétations, elle se situe dès 1934-35 (pour ceux qui considèrent le front populaire comme une dé-radicalisation du parti communiste), en 1939 avec la signature du pacte germano-soviétique, ou en 1948, lorsque la Guerre Froide et le maccarthysme déciment les rangs de la gauche. On peut également considérer que, malgré la quasi-disparition du parti communiste pendant les années 1950, les réseaux radicaux se maintiennent, fût-ce de manière souterraine, et ne sont pas étrangers à l'émergence de la nouvelle gauche à partir des années 1960 ; à travers des mouvements comme celui des droits civiques, des figures-charnières comme le journaliste indépendant I.F. Stone, se tissent ainsi des continuités historiques qui viennent remettre en question la rupture traditionnellement acceptée entre *Old* et *New Left*. Si de telles continuités méritent d'être mises en valeur, il faut également prendre en compte le poids de l'histoire dans la disparition de la littérature prolétarienne, et plus généralement de la littérature radicale des années 1930, du paysage critique de l'après-guerre. Dès la fin des années 1930, de nombreux écrivains et artistes prennent leurs distances d'avec le CPUSA ; les procès de Moscou leur ouvrent les yeux, alors que dans le champ historiographique, les chercheurs commencent à appliquer le terme de totalitarisme au stalinisme aussi bien qu'au nazisme. Si le congrès des écrivains de 1939 donne à voir la popularité de la culture radicale (Thomas Mann en est le président d'honneur, et l'on compte parmi les participants Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Carlos Williams ou Upton Sinclair), le pacte germano-soviétique, signé en août de la même année, fait perdre des milliers de membres au parti communiste ; même des fidèles comme Granville Hicks s'en éloignent. Alors qu'en France, le PCF sort grandi de la guerre, et que l'après-guerre y est marqué par l'émergence de la littérature engagée et la popularité des idéaux communistes, malgré la nature totalitaire – largement avérée – du régime stalinien, aux États-Unis la fin des années 1940 voit émerger la deuxième « chasse aux rouges » dirigée contre les communistes et ceux qui avaient été sympathisants du parti dans les années de la Grande Dépression. Certains d'entre eux – John

Howard Lawson, Dalton Trumbo – sont condamnés à de la prison ferme. D'autres, comme Meridel LeSueur, sont harcelés par le FBI et voient leur carrière définitivement brisée par les accusations dont ils sont victimes. D'autres encore, ayant désavoué le communisme, participent au contraire à la campagne menée par les autorités fédérales. Grace Lumpkin, dont le roman *To Make My Bread*, inspiré par la grève de Gastonia, avait été salué par les critiques de gauche comme l'un des meilleurs exemples de roman prolétarien lors de sa publication en 1932, s'éloigne du parti communiste dès la fin des années 1930, et rejoint les rangs du Moral Re-Armament Movement, un mouvement religieux fondé sur la renaissance spirituelle, devenant farouchement anti-communiste. Elle dénonce ses anciens camarades, et refuse de témoigner contre Whittaker Chambers dans le procès Alger Hiss. De nombreux écrivains, sans aller jusqu'à « donner des noms » (*name names*), reviennent sur leur engagement dans les années 1930, et le ré-écrivent. John Dos Passos – qui acceptera, tout en refusant de dénoncer qui que ce soit, de répondre aux questions du FBI en 1952 – dans *The Best Times*, a ainsi à cœur de minimiser son engagement (le chapitre qu'il consacre au début des années 1930 est intitulé « Commitment; Uncommitment »), se présentant toujours comme un intellectuel libéral indépendant, qui se serait toujours méfié des communistes. S'il est exact que Dos Passos a toujours fait entendre ses critiques à l'encontre du parti et de ses représentants, la réalité de son engagement à gauche pendant les années 1930 ne saurait être niée, et il serait faux de lire cet engagement à la lumière du parcours plus tardif de l'écrivain, pour l'effacer par la fiction d'un récit biographique linéaire²⁰⁴.

Le destin individuel des auteurs des années 1930, s'il ne doit pas être le seul élément pris en compte lorsque l'on étudie le destin de la littérature radicale de la période, est néanmoins un facteur important dans la disparition de cette littérature au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Certains écrivains furent empêchés d'écrire, d'autres avaient déjà renoncé à revendiquer cette part de leur héritage littéraire, et souhaitaient au contraire la faire oublier. La littérature prolétarienne, déjà presque enterrée par le jugement de Philip Rahv, n'appartenait plus au corpus de la littérature américaine, pour des raisons politiques et critiques. La plupart des écrivains en vinrent à rejeter l'adjectif « prolétarien », qui leur semblait, à juste titre, les enfermer dans une époque, dans un contexte historique et politique particulier, et empêcher leurs œuvres d'être considérées pour elles-mêmes. De plus, l'emploi du terme « prolétarien » renvoie directement à l'initiative communiste, et prive en quelque sorte l'auteur d'une part d'autorité sur son œuvre. C'est ce qu'écrit Josephine Herbst à David

²⁰⁴ C'est ce que fait John Patrick Diggins lorsqu'il affirme à propos de Dos Passos : « His intellectual history cannot be readily divided into periods, for the ideas and values that concerned him remained constant throughout his life, and the causes he later championed as a conservative were implicit in his early radical protests ». *Up From Communism: Conservative Odysseys in American Intellectual History*. New York: Harper & Row, 1975, 93.

Madden pour justifier son refus de participer à l'ouvrage qu'il coordonne en 1968, intitulé *Proletarian Writers of the Thirties*. Pour elle, le terme de « prolétarien » renvoie à une réalité extérieure aux États-Unis, et il est ironique qu'il se soit précisément appliqué à la littérature radicale américaine, plutôt qu'à la française ou à l'italienne :

The poor aren't proletariat and we have about as many poor now as we did in the thirties but they are all mixed up, unclassified. (...) I think the better of the books of the thirties could be classified as vehicles for protest and engines for change. Some of them were more sharply focused than others as to the kind of change the era seemed to imply.²⁰⁵

Elle insiste ainsi sur la dimension protestataire des œuvres, qui ne se fait pas au détriment de leur valeur littéraire, là où les qualifier de « prolétariennes » les enferme dans un contexte historique et idéologique trop précis et contraignant. Au-delà du destin personnel de ceux que l'on a nommé les « prolétariens », en effet, c'est bien à un problème de définition de la littérature que se heurte la postérité des œuvres radicales. À partir de la fin des années 1930 s'opère une circonscription du littéraire fondée sur l'idée de l'autonomie du texte et de la difficulté de lecture qui les en exclut ; l'oubli politique s'accompagne alors d'un oubli critique qui les condamne durablement aux marges de la littérature.

Les limites de la littérature

Les premières décennies du 20^e siècle sont une période au cours de laquelle se construit un récit national à travers la mise en place d'une histoire littéraire proprement américaine. Les écrivains de la Renaissance américaine, dont l'importance avait commencé à être établie dès la fin du 19^e siècle, voient leur fortune critique renouvelée, et apparaissent véritablement comme les pères fondateurs de la république des lettres. Ce que l'on a nommé le « Melville Revival » est ainsi inauguré en 1921 par la publication de *Herman Melville; Man, Mariner and Mystic* de Raymond Weaver, ainsi que par son édition de *Billy Budd* en 1924. Cette entreprise de recherche des origines de la littérature américaine se caractérise par son association étroite entre histoire et littérature. La première grande histoire de la littérature américaine est la *Cambridge History of American Literature*, publiée en 1921, qui analyse aussi bien des textes proprement littéraires que des documents reflétant l'évolution politique et idéologique de la nation. À titre d'exemple, le chapitre 17, qui traite de la littérature nationale au tournant du siècle, comporte aussi bien des parties consacrées à Henry James ou William Dean Howells qu'à l'écriture journalistique ou politique, ainsi qu'une partie entièrement consacrée à Abraham Lincoln. L'un des ouvrages les plus représentatifs de cette

²⁰⁵ Lettre citée dans David Madden (ed), *Proletarian Writers of the Thirties*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1968, « Introduction » xix.

tendance de l'histoire littéraire – qui est également considéré comme l'œuvre fondatrice des études américaines – est le livre de Vernon Louis Parrington, intitulé *Mains Currents in American Thought an Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920*, dont les trois volumes sont publiés dans la seconde moitié des années 1920, et qui obtient le prix Pulitzer (en histoire) en 1928. Le titre lui-même reflète une vision de la littérature comme participant de la construction historique de la nation, indissociable de domaines tels que l'histoire, la politique ou la philosophie. L'histoire littéraire apparaît ainsi comme jouant un rôle important dans la légitimation d'un récit national ; comme l'écrit Claudia Stokes, « the threat of compromised nationalism leads specialists in the littérature of this nation to return to national literary history as an apparent micro response to this larger crisis »²⁰⁶.

Cette interpénétration entre littérature et histoire, manifestée par des travaux d'histoire littéraire, atteint son apogée dans les années 1930, à travers les tentatives mises en place par un certain nombre d'historiens ou essayistes radicaux pour ancrer la littérature américaine dans le terrain de la contestation. Dans cette perspective, la littérature est délibérément mise au service de l'histoire et de l'accomplissement du processus révolutionnaire. Dans sa préface à *The Liberation of American Literature*, publié en 1932, V.F. Calverton affirme clairement cette intention ; il se défend d'avoir écrit un ouvrage de critique littéraire, et affirme avoir au contraire délibérément laissé la dimension esthétique de côté pour faire œuvre d'histoire sociale, et étudier les liens entre la littérature américaine et une « culture » américaine qui reste largement à définir. Il reprend l'interprétation économiste de Marx, en identifiant la littérature à une superstructure indissolublement liée aux mécanismes politiques et économiques qui régissent la société²⁰⁷. Tout au long du livre, il tente ainsi de replacer les auteurs et les œuvres (celles-ci étant souvent à peine mentionnées) qu'il analyse dans un contexte, celui de l'évolution de la civilisation américaine, marqué par le conflit de classes, et en particulier par la disparition de la petite bourgeoisie, qui vient grossir les rangs du prolétariat. La libération de la littérature américaine ne pourra advenir que lorsque les Américains auront retrouvé confiance dans les masses, dans l'homme de la rue, non pas en tant qu'individu, comme c'était le cas chez Emerson et Whitman, mais en tant qu'entité collective. Si Calverton demeure sceptique vis-à-vis de la possibilité de l'émergence d'une littérature prolétarienne, qui risque de sacrifier l'esthétique au politique, il n'en est pas moins convaincu que la littérature américaine ne pourra être couronnée que par le bas, par

²⁰⁶ Claudia Stokes, *Writers in Retrospect: the Rise of American Literary History, 1875-1910*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006, 3.

²⁰⁷ « While literature is possessed of an imaginative element which makes it assume forms which are more elusive than economic charts and political programmes, the roots of that imagination lie as close to the culture from which they have arisen as do the less imaginative materials of economics and politics ». V. F. Calverton, « Preface », *The Liberation of American Literature*. New York: Charles Scribner's Sons, 1932, xi.

l'émergence des classes laborieuses. Son interprétation demeure purement idéologique, mais elle démontre le désir des critiques communistes (désir que l'on retrouve dans *The Great Tradition* de Granville Hicks) d'ancrer leurs convictions artistiques dans une tradition américaine, de donner malgré tout à la littérature prolétarienne une assise, un héritage, qui ne se trouve pas de l'autre côté de l'Atlantique (si les critiques russes – Plékhanov par exemple – sont parfois érigés en modèle par Calverton, ce n'est jamais le cas des écrivains soviétiques) mais bien à l'intérieur des terres. Loin d'être des exemples isolés d'un asservissement de la littérature à l'histoire au nom de la doctrine marxiste, les histoires littéraires radicales s'inscrivent ainsi dans un mouvement plus général, qui se développe dans l'entre-deux-guerres, de construction du récit national à travers l'histoire littéraire.

À la fin des années 1930, cependant, s'opère un tournant dans la conception de la littérature. Le déclin de la gauche et des idées qu'elle portait, l'influence grandissante des critiques de *Partisan Review*, ainsi que des agrariens (regroupés autour de la revue *The Fugitive*) donne naissance au New Criticism, dont les principaux défenseurs, Robert Penn Warren et Cleanth Brooks, prônent une analyse des textes littéraires pour eux-mêmes, fondée sur des commentaires précis s'intéressant à la manière dont fonctionne le langage au sein de la littérature. Cette approche critique, présentée ici à grands traits, est popularisée par des manuels (*Understanding Poetry*, publié en 1938, et *Understanding Fiction*, publié en 1947) qui sont largement utilisés dans les départements littéraires des universités, dont l'importance croît après la seconde guerre mondiale, grâce notamment à l'afflux d'étudiants provoqué par la G.I. Bill. Dans cette conception de la littérature, le modernisme en devient l'expression suprême, et est placé sous le signe de l'indépendance (par rapport au contexte historique) et de la difficulté. C'est la naissance du *high modernism*, de toute une tradition critique (incarnée par Warren et Brooks, mais aussi plus tard Frank Kermode ou Hugh Kenner) ainsi que d'un canon littéraire américain. Le modernisme devient monument, dans les universités, mais aussi dans la nation toute entière ; cette monumentalisation est manifestée par l'attribution du Prix Nobel de littérature à T.S. Eliot en 1948 et à William Faulkner en 1949, ainsi que par la patrimonialisation du modernisme à travers les encouragements de l'État fédéral à la constitution d'archives.

Littérature et politique deviennent antinomiques dans cette conception dé-historicisée des études littéraires²⁰⁸, et ceux-là même, comme Alfred Kazin, qui continuent à explorer les relations entre littérature et histoire en refusant l'approche formaliste, adoptent une conception du littéraire comme nécessairement détaché de la rumeur du monde : « What they

²⁰⁸ Comme le fait remarquer Claudia Stokes, « the dictates of the New Criticism and then of some schools of poststructuralism made literary history seem not only retrograde and stodgy but also directly obstructive to textual interpretation ». *Op. cit.*, 2.

lacked [il parle ici des écrivains prolétariens], what the atmosphere of the time lacked, was that measured consideration of literature as a human need which is possible only in periods when the writer does not have to live in an atmosphere of violent social pressure »²⁰⁹. La création littéraire se fait pour lui à travers l'émotion dont on a souvenance dans la tranquillité, pour reprendre l'expression de William Wordsworth, et sans cette tranquillité, elle est impossible. Elle devient autre chose que de la littérature. L'évolution de la conception du littéraire aboutit ainsi à en exclure les œuvres radicales, qui se trouvent cantonnées au domaine de la sociologie ou de l'histoire. On assiste à une polarisation presque paroxystique entre des textes scriptibles, ceux des modernistes, qui participent de la définition même de la littérarité et de ce qui constitue les études littéraires, et des textes lisibles que leur lisibilité même condamne à sortir de la littérature. Modernisme et radicalisme sont cantonnés dans des domaines différents, et leur confrontation devient dès lors impossible. La littérature radicale se transforme, pour reprendre l'expression d'Alan Wald, en « unusable past »²¹⁰.

La disparition de la littérature radicale

La dissociation entre littérature et histoire, entre littérature et sociologie, donne naissance à un paradigme critique spécifique à l'analyse des œuvres radicales – et en particulier des œuvres prolétariennes – des années 1930, que l'on pourrait qualifier de disparition du littéraire. Sur le plan matériel, tout d'abord, on assiste dès la fin des années 1930 à l'effacement des œuvres radicales du paysage littéraire ; la plupart des romans des années 1930 ne sont pas republiés, et doivent attendre d'être « re-découverts » plusieurs décennies après leur première publication. Des auteurs comme Josephine Herbst, Grace Lumpkin, Meridel LeSueur ou Tillie Olsen (dont le roman inachevé *Yonnonadio* – *From the Thirties* n'est publié qu'en 1973) refont surface dans les années 1970 grâce à la critique féministe. La maison d'édition The Feminist Press, fondée en 1970, contribue largement à cette renaissance de la littérature féminine – et féministe – des années de la Grande Dépression, en publiant les œuvres de Muriel Rukeyser, Tillie Olsen, Agnes Smedley ou Tess Slesinger. De nombreuses œuvres radicales connaissent un destin similaire. Le roman de Henry Roth, *Call it Sleep*, dans lequel l'auteur met en scène son enfance dans le Lower East Side fut publié en 1934, et reçut un accueil critique mitigé, en particulier de la part des communistes (*New Masses* attaqua sa description trop personnelle des conditions de vie des

²⁰⁹ Alfred Kazin, *On Native Grounds*, *op. cit.*, 378.

²¹⁰ Alan Wald emploie cette expression pour parler du livre d'Alfred Kazin : « Ironically, *On Native Grounds* is likely to be reclaimed as a superior guide to the method of US literary analysis and judgment that locked most of the 1930s into an 'unusable past' for many decades ». *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994, 39.

immigrés juifs à New York). Moins de deux mille exemplaires de l'œuvre furent vendus, et ce n'est qu'au début des années 1960, lorsque *Call It Sleep* fut re-publié en format de poche, que le roman revint sur le devant de la scène littéraire, grâce notamment à un article élogieux d'Irving Howe dans le *New York Times*. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des classiques de la littérature « immigrée » américaine, et publié par la prestigieuse maison Penguin²¹¹. Il en va de même pour *Christ in Concrete* de Pietro Di Donato, initialement publié en 1939, qui devient à partir des années 1980-1990 l'un des principaux exemples de littérature italo-américaine, comme le souligne Fred L. Gardaphé dans sa préface à l'édition de 1993 : « For many critics, di Donato's first novel has become the prototypical 'ethnic' American novel (...) »²¹².

Cette citation est révélatrice d'une autre caractéristique de la postérité critique de la littérature radicale. Lorsque les œuvres sont re-publiées, ré-examinées, elles le sont souvent en tant que représentatives de quelque chose (de l'existence d'une littérature féministe, juive, noire...) davantage que pour elles-mêmes. Leur vocation politique est perpétuellement construite comme antagoniste à leur valeur littéraire, une ambiguïté issue des débats des années 1930 autour de la valeur de la littérature. Dès lors, toute valeur littéraire apparaît comme paradoxale, surajoutée, comme si certains romans avaient acquis malgré eux le statut d'œuvre littéraire à part entière. La littérature comme arrière-pensée des œuvres radicales, en somme. Une telle interprétation est manifeste dans la préface à *The Land of Plenty* signée par Harry T. Moore dans l'édition de 1971. Moore écrit : « in *The Land of Plenty* he was prophetic indeed in foreshadowing the strikes which were to become so common after the middle 1930s, with workers often seizing and occupying the plants. But the novel is much more than that; it is an important creation in its own right »²¹³. La valeur historique, prophétique même, vient en premier, alors que la valeur littéraire apparaît presque comme une revendication, une manière de dire, « contrairement à ce que l'on pourrait penser d'une telle œuvre, elle vaut aussi par ses qualités artistiques ». Moore affirme la valeur littéraire de l'œuvre au détriment de sa valeur politique, comme si les deux étaient forcément exclusives l'une de l'autre : « *If we hold in abeyance the ideology of 1934, the ending may be seen to be dramatically powerful, not tragic in the classical sense perhaps, but tragic in the social concept of the word* »²¹⁴ (nous soulignons). Il se trouve obligé de redéfinir la notion de

²¹¹ Pour plus de détails sur le destin critique des œuvres d'Henry Roth, et sur le parcours de l'écrivain lui-même, voir Jonathan Rosen, « Writer, Interrupted ». *New Yorker*, 1^{er} août 2005, http://www.newyorker.com/archive/2005/08/01/050801crbo_books?currentPage=1. Vu le 31 mars 2009

²¹² Fred C. Gardaphé, « Introduction » in Pietro di Donato, *Christ in Concrete* [1939]. New York: Penguin, 1993, xi.

²¹³ Harry T. Moore, préface à Robert Cantwell, *The Land of Plenty*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1971, x.

²¹⁴ *Ibid.*, xii.

tragique pour pouvoir l'appliquer à une telle œuvre, redéfinition rapide et quelque peu énigmatique (qu'est-ce que le tragique social ?).

La littérature radicale semble donc être une littérature impossible, que l'on ne peut analyser qu'en lui déniait ses qualités littéraires ou politiques ; c'est la première option qui est le plus souvent choisie. Robert Cantwell, Jack Conroy, Nelson Algren, Josephine Herbst, Grace Lumpkin, Henry Roth ou Tillie Olsen, pour ne citer que les plus connus d'entre eux, sont souvent mentionnés en passant, ou intégrés à un raisonnement d'ordre sociologique ou culturel. Dans les premiers ouvrages consacrés à la littérature de la période, seul celui de Walter Rideout se distingue par une analyse des œuvres, principalement du point de vue thématique. Les critiques formalistes, issus de la tradition du New Criticism, n'accordent guère de valeur littéraire à des œuvres qu'ils estiment être de circonstance²¹⁵. D'autre part, les critiques marxistes, comme Alan Wald par exemple, préfèrent insister sur la valeur sociale ou politique de telles œuvres, afin de montrer en quoi elles mettent en danger le canon traditionnel de la littérature américaine, plutôt que sur leur dimension littéraire, de peur également de se faire accuser de formalisme. Rien de plus frappant en effet que ce passage dans le livre de Barbara Foley, où la critique semble presque s'excuser d'avoir eu recours aux notions de « genre » et de « forme » pour parler des œuvres des années 1930 :

My decision to approach proletarian novels through the analytical paradigm of genre reflects my concern with the politics of form. But it does not signal formalism in the pejorative sense. Recognizing that ideology is to one degree or another embedded in all modes of discourse, my conceptual schema asks: how determining is this influence? In asking this question, I am attempting not to establish the *priority* of form, but simply to query its relation to doctrine.²¹⁶

Ce dont elle semble se défendre, c'est précisément ce qui fait l'originalité et l'intérêt de son ouvrage, à savoir la prise en compte de ce qu'elle appelle la « politique de la forme » (concept sur lequel nous reviendrons), et l'analyse des œuvres politiques de la Grande Dépression selon la catégorie littéraire du genre, afin de voir si et en quoi les écrivains politiques de la période ont contribué à l'évolution des formes littéraires, question qui n'est que rarement posée, ou vite évacuée par une réponse négative.

²¹⁵ Ceci est particulièrement vrai des années 1940 et 1950. En 1973 en effet, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren et R.W.B. Lewis publient *American Literature: The Makers and the Making*, une anthologie de la littérature américaine à laquelle ils intègrent des textes de Jack Conroy, Kenneth Fearing, Clifford Odets ou James T. Farrell, auteurs « canoniques » des années 1930. Ils insistent cependant sur les parcours individuels des auteurs, érigeant ainsi John Dos Passos en « paradigm of the politically concerned writer in the thirties and later », au détriment de l'analyse de ses œuvres. *American Literature: The Makers and the Making Book D 1914 to the Present*. New York: St Martin's Press, 1973, 2440.

²¹⁶ Barbara Foley, *Radical Representations*, *op. cit.*, 76.

1.3.2. Comment lire la littérature radicale ?

Le paradigme libéral

Il serait faux de dire que la littérature radicale a été oubliée par la critique. Les années 1930 sont au contraire victime d'un double phénomène de sur-lecture et de sous-lecture. Si l'analyse des œuvres comme textes littéraires est rare, les études de la littérature radicale comme phénomène de société abondent, et cette approche a même donné naissance à un champ critique à part entière, les *radical studies*. Les textes fondateurs de ce courant critique sont les livres de Walter Rideout et Daniel Aaron, *The Radical Novel in the United States* et *Writers on the Left*²¹⁷. Ces deux auteurs veulent sortir la littérature radicale du relatif oubli où l'a plongée la tradition universitaire depuis la fin des années trente. Pour ce faire, ils prennent appui sur un certain nombre d'auteurs et de textes, dont ils expliquent le rapport avec les idées de gauche, et le parti communiste en particulier. Leur position se veut neutre sur le plan politique ; ils veulent faire œuvre de critiques objectifs, essayant d'évaluer l'intérêt de cette période et de cette littérature d'un point de vue aussi bien (et peut-être plus) culturel que littéraire²¹⁸ : « In the following book I have attempted to conduct neither an attack nor a defense, but rather an examination, as objective an examination as possible, of a body of fiction which once was exaltedly praised in some quarters and now in most quarters is categorically condemned »²¹⁹ écrit Walter Rideout dans la préface de son livre. Comme Kazin avant lui, il revendique une approche « mixte », qui selon lui ne satisfera ni les critiques littéraires ni les historiens de la littérature²²⁰. Il souhaite à la fois réhabiliter, dans une certaine mesure, la littérature des années trente, tout en revenant sur la dichotomie années vingt/années trente qui a fait le bonheur des critiques formalistes depuis la Seconde Guerre mondiale. Dans chaque chapitre, il présente le contexte historique de production des œuvres, et s'intéresse ensuite plus précisément à certaines d'entre elles. Il a à cœur de replacer la

²¹⁷ Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954; Some Interrelations of Literature and Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

Daniel Aaron, *Writers on the Left; Episodes in American Literary Communism* [1961]. New York: Columbia University Press, 1992.

²¹⁸ Le livre de Daniel Aaron fut financé par la fondation Ford, que l'on ne saurait taxer de gauchisme. Comme l'explique Aaron lui-même : « It had something to do with the Ford Foundation. They wanted to do a record of the impact of the Communist Party on American writers ». Entretien avec Alice Béja, Harvard, 6 mai 2008, voir Annexe 2.

²¹⁹ Walter Rideout, *op. cit.* vii.

²²⁰ « The strict literary historian may object to finding some literary analysis and evaluation here, while the formalist critic will surely be unhappy over the very large amount of what he would call "extrinsic" material ». *Ibid.*, vii.

littérature de la Grande Dépression dans une tradition de littérature radicale américaine, qu'il fait commencer au début du vingtième siècle avec l'essor du parti socialiste²²¹.

Il analyse donc les romans socialistes du début du siècle, le phénomène *The Masses* et le développement de l'I.W.W. (Industrial Workers of the World), ainsi que les quelques romans radicaux parus au cours des années 1920, avant d'en arriver au roman prolétarien. Il étudie différentes œuvres selon les thèmes qu'elles abordent (grève, conversion, portraits de militants), mais également, même si dans une moindre mesure, selon la manière dont elles en traitent. Il montre ainsi que le réalisme, dont on fait souvent grief aux auteurs des années 1930, les place au contraire dans la tradition littéraire héritée de l'après-guerre. En effet, des auteurs comme Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, mais aussi Ernest Hemingway, ont ancré la littérature américaine dans le réalisme, et il n'est donc pas étonnant que ceux qui se donnaient pour mission de décrire la situation de l'Amérique en temps de crise aient adopté cette même technique. Rideout analyse également les interactions entre la politique du parti communiste soviétique et celle du parti communiste américain, et les répercussions de l'orientation politique du CPUSA sur la littérature radicale de l'époque (le tournant majeur étant le passage de la littérature prolétarienne à la littérature de front populaire). Son ouvrage est extraordinairement riche, et alterne entre histoire socio-économique et histoire littéraire. Il a également le mérite d'analyser, outre les classiques de la littérature prolétarienne, d'autres œuvres moins connues, notamment des romans socialistes du début du siècle, même si, comme le feront remarquer les critiques des années 1970 et 1980, il oublie de nombreux écrivains, notamment ceux issus de la minorité noire, dans sa présentation.

L'ouvrage de Daniel Aaron, lui, mêle habilement biographie et histoire culturelle pour brosser un portrait de l'union ratée entre les écrivains et la gauche américaine. Sa démarche a ceci de paradoxal que, tout en voulant montrer la spécificité et l'importance de la littérature radicale, son texte donne à voir une littérature parfois brillante *en dépit* de ses orientations politiques. Les rapports conflictuels des écrivains avec le parti révèlent l'incompatibilité entre la création artistique et l'engagement politique. Aaron salue la bonne volonté des auteurs, mais remarque que souvent leurs convictions œuvraient au détriment de leur art. Comme si, en fin de compte les années 1930 avaient produit de grandes œuvres malgré elles, comme si l'on avait une littérature qui se construit contre elle-même, en porte-à-faux par rapport à ce

²²¹ Il distingue en effet le roman radical du roman réformiste : « Among those who protest social conditions, the traditional division, of course, has been between the reformer and the radical, between one who accepts a particular socioeconomic system, believing that its faults can and should be remedied, and one who, arguing that such faults are inherent and therefore not ultimately improvable, calls for a transformation of the system itself. A radical novel, then, is one which demonstrates, either explicitly or implicitly, that its author objects to the human suffering imposed by some socioeconomic system and *advocates that the system be fundamentally changed* ». *Ibid.*, 12.

qu'elle veut défendre. Il est intéressant de noter, à cet égard, qu'Aaron insiste sur la tradition littéraire américaine, reprenant en cela la défense de « l'américanité » inaugurée par Kazin. Au début de l'ouvrage, il identifie les spécificités des mouvements littéraires américains, par exemple leur désir de toujours faire table rase de ce qui les a précédés : « American literary movements, unlike those abroad, seem to move back and forth without ever incorporating what has already been accomplished »²²². Son livre appartient au domaine de l'histoire intellectuelle davantage que de l'histoire littéraire. Il fait rarement mention des œuvres (il aurait souhaité consacrer un autre livre à ce sujet – projet qui n'a jamais abouti), et se concentre sur les parcours des auteurs, qu'ils soient romanciers, journalistes ou critiques, sans réellement poser la question de la création proprement littéraire lorsqu'elle se heurte à des impératifs politiques (il analyse aussi bien les parcours de Lincoln Steffens, Malcolm Cowley, Max Eastman ou Granville Hicks que ceux de John Dos Passos, Sherwood Anderson ou Archibald MacLeish²²³).

Aaron, à la suite de Rideout, met donc en place une tradition de recherche sur la littérature radicale, les « radical studies », mais aussi un paradigme de recherche dans ce champ précis. Selon Alan Wald, ce paradigme comporte trois aspects fondamentaux : l'interaction complexe entre le communisme et la tradition littéraire américaine, le roman comme forme emblématique des écrivains de gauche, enfin le fait qu'une grande partie de cette littérature a une plus grande valeur sociologique que littéraire, si l'on s'en réfère aux critères traditionnels d'évaluation dans ce domaine²²⁴. Wald qualifie ce paradigme de *liberal*, du fait de la position des critiques vis-à-vis du parti communiste et de leur parti-pris de neutralité vis-à-vis du matériau qu'ils traitent. Ce paradigme a influencé nombre d'autres critiques qui étudient cette même période²²⁵, de manière positive (en réaffirmant l'intérêt de l'étude d'un point de vue culturel – et non plus simplement du point de vue politique à travers l'analyse du New Deal) mais parfois négative. En effet, la conclusion du livre de Daniel Aaron, à bien des égards, est que l'influence du communisme sur les écrivains américains a été au mieux nulle, au pire néfaste (il reprend en cela l'argument du talent trahi que nous avons vu plus haut). Comme si l'ouvrage, en quelque sorte, s'annulait lui-même.

Communism really had very little influence on American literature, I think. There were people who were left wing, people who were sympathetic to working class

²²² Daniel Aaron, *op. cit.*, 3.

²²³ La distinction est par ailleurs souvent difficile à établir, car les auteurs de cette période étaient bien souvent à la fois romanciers, journalistes, et critiques (on songe par exemple à Edmund Wilson ou à Malcolm Cowley). Du reste, le mot *writer* en anglais (et en particulier en anglais américain) a un sens beaucoup plus vaste que le français « écrivain », et serait sans doute mieux traduit par « auteur ».

²²⁴ Alan Wald, *op. cit.*, 18-19.

²²⁵ Voir notamment James B. Gilbert, *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*. New York: John Wiley and Sons, Inc., 1968 et Richard Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.

people. The sort of bottom dog writers simply would write about their experience; they weren't informed by Marxism particularly. They paid allegiance to it, they gave lip service to it sometimes, but I don't think it left its mark²²⁶.

La littérature américaine ne porte guère la trace du marxisme selon Aaron, du moins celle qui a survécu. Les livres de Walter Rideout et Daniel Aaron mettent ainsi en place, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, un canon de la littérature radicale. Ils fondent une véritable tradition critique, fondée sur les notions d'objectivité, de sélection signifiante, mais aussi sur une certaine ambivalence à l'égard du sujet qu'ils traitent, ambivalence qui souligne la dimension paradoxale de la démarche : étudier l'influence du parti communiste sur les écrivains américains pour finir par conclure que cette influence était finalement tout à fait négligeable.

L'émergence des « cultural studies »

Dans les années 1980 et 1990, un certain nombre de critiques remettent en cause cette tradition établie par Rideout et Aaron, en retravaillant la définition et l'extension de la littérature radicale. On peut citer ainsi Alan Wald²²⁷, Barbara Foley²²⁸, Paula Rabinowitz²²⁹, James F. Murphy²³⁰, Michael Denning²³¹ ou Paul et Mari Jo Buhle²³². Tous ces chercheurs et

²²⁶ Daniel Aaron, entretien réalisé par Alice Béja, 6 mai 2008, Harvard University. Voir Annexe 2.

²²⁷ Critique culturel, il s'est concentré sur l'histoire littéraire et culturelle de la gauche américaine. Il est l'auteur notamment de *The New York Intellectuals* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987), *Writing from the Left; New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994) et *Exiles of a Future Time. The Forging of the Mid-Twentieth-Century Literary Left* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002).

²²⁸ Dans *Radical Representations; Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction 1929-1941* Durham, N.C.: Duke University Press, 1993), Barbara Foley met en avant la dimension littéraire des oeuvres prolétariennes, et remet en perspective l'influence du parti communiste américain sur les instances de production culturelle de gauche. Elle est également l'auteur de *Telling the truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986) et de *Spectres of 1919: Class and Nation in the Making of the New Negro* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2003).

²²⁹ Auteur de *Labor and Desire; Women's Revolutionary Fiction in Depression America* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991), où elle met en valeur les écrits des femmes au cours de la période. De nombreuses femmes – Josephine Herbst, Tillie Olsen, Grace Lumpkin, Muriel Rukeyser, etc. – étaient actives dans les cercles culturels de gauche, et il est vrai que leurs oeuvres ont souvent été exclues des travaux critiques sur la Grande Dépression. Paula Rabinowitz est également l'auteur de *They Must Be Represented: the Politics of Documentary* (London: Verso, 1994) et de *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism* (New York: Columbia University Press, 2002).

²³⁰ Dans *The Proletarian Moment, The Controversy Over Leftism in Literature* (Urbana, Ill. : University of Illinois Press, 1991), il analyse le mouvement « gauchiste » en URSS, en Allemagne et aux États-Unis, afin notamment de briser la dichotomie *New Masses/Partisan Review* qui voit en la première l'organe du stalinisme et du mouvement gauchiste du début des années 1930, et dans la seconde la dénonciatrice vertueuse des dérives gauchistes des communistes américains.

²³¹ *The Cultural Front; the Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (London: Verso, 1996). Cet ouvrage a sensiblement transformé la perception que l'on avait de l'influence de la gauche sur la culture américaine pendant la Grande Dépression, en passant de l'idée du « front populaire », correspondant à la période 1935-1939, à la notion plus vaste de « front culturel » qui permet d'appréhender l'intégralité de la culture de gauche des années 1930, et ses effets sur le *mainstream* américain.

²³² Historiens révisionnistes du communisme américain, ils ont notamment publié *Encyclopedia of the American Left*. (New York: Garland publ., 1990)

critiques font le bilan des acquis du passé, en ouvrant des perspectives pour de futures recherches.

Cette remise en question de l'héritage des « radical studies » des années 1950 va de pair avec un mouvement plus général de la critique américaine, de remise en cause des canons littéraires établis. Les luttes sociales des années 1960 et 1970 ayant fait émerger un certain nombre de minorités sur la scène politique américaine (femmes, Noirs, homosexuels), leur représentation au sein des arts et de la littérature, auparavant négligée, est mise en valeur. Il s'agit d'une revalorisation militante des apports de ces minorités, qui s'accompagne d'un changement de posture de la part des critiques eux-mêmes. Dans ce contexte de « guerres culturelles » (*culture wars*), la vision de Aaron et Rideout semble réductrice, aussi bien en ce qui concerne les auteurs mentionnés par leurs ouvrages (la plupart du temps des hommes blancs appartenant à la classe moyenne), que l'ampleur et l'importance du mouvement communiste américain, vu par eux comme un frein à la création littéraire. Il faut alors ouvrir un second front, et ré-évaluer l'apport de cette littérature et de cet engagement en termes de lutte de classes, comme l'écrit Alan Wald dans *Writing From the Left: New Essays on Radical Culture and Politics* (1994), dont le titre est clairement inspiré de celui de Daniel Aaron:

Thus it appears that, in the wake of all the 'culture wars' of recent decades, a new war is beginning to be waged, a second front has been opened, against the literary canon, and it is one that needs to be in part a 'class' war. This is because, even though Communist influenced fiction writers and poets did pioneer issues of importance to women and people of colour in their writings, if not always their critical theorizations, it was specifically the promotion of class culture, and culture viewed through the prism of class, that was understood as the hallmark of Communist effort.²³³

On voit déjà au ton employé par Alan Wald que la remise en question de l'héritage critique ne se fait pas uniquement sur le plan du contenu, mais aussi sur celui de la position du critique. En effet, nous avons vu que Aaron et Rideout ne postulaient aucune position politique personnelle au départ de leur œuvre. Wald, au contraire, se dit marxiste et s'affirme comme tel tout au long de son livre. Il insiste sur la continuité entre « Old Left » et « New Left », appelant à un nouveau combat enraciné dans les revendications exprimées dans les années 1930, et enrichi par les mouvements identitaires des années 1960 :

(...) this Next Left may even witness an advance to a higher and more successful plane of cultural and political struggle than hitherto anticipated or imagined – a struggle that will bring us closer than ever to the overthrow and abolition of our own 'really existing' capitalism, imperialism, racism, sexism, homophobia and ecocide.²³⁴

²³³ Alan Wald, *Writers on the Left*, *op. cit.*, 69.

²³⁴ *Ibid.*, 121.

Alan Wald ne désire pas rompre avec ses prédécesseurs. Le titre de son livre le montre bien, ainsi que ses premiers chapitres, qui portent sur Aaron et Kazin. Wald lui-même a d'ailleurs fait sa thèse sur James T. Farrell, avant de s'intéresser à des productions plus marginales de la littérature des années 1930, puis des années 1960. La place du mouvement communiste des années 1930 doit être, selon lui, reconsidérée. Il défend l'idée selon laquelle le communisme aurait permis à de nombreuses voix de s'exprimer, des voix qui étaient étouffées par la tradition littéraire américaine. Plus qu'un hypothétique « mouvement » issu du communisme, il convient donc de valoriser ces voix nouvelles, qui n'auraient pu s'élever sans lui²³⁵. Wald critique une certaine conception, trop rigide, du « gauchisme » (« leftism »), issue d'une simplification excessive de la pensée marxiste et de la tendance de certains membres du parti à voir la culture exclusivement en termes fonctionnels. Il propose une définition plus vaste de la « culture de gauche » (« leftist culture ») qui permet de voir les années 1960 comme la poursuite d'évolutions amorcées dans les années 1930. Il s'agit donc de revaloriser des auteurs et des genres négligés par les autres critiques, qui se concentraient sur les grands noms de la littérature et du mouvement communiste. Ainsi, dans son chapitre « The 1930s Left in US Literature Reconsidered », Wald critique ce qu'il appelle le « paradigme libéral » mis en place par Aaron et Rideout, et fait une liste de livres re-publiés dans les années 1980, oubliés par la critique antérieure. Nous ne citerons ici que quelques auteurs : Meridel LeSueur, Guy Endore, Mary Heaton Vorse, Ruth McKenney... Il remet également en question les traditionnelles oppositions entre culture d'élite et culture populaire, avant-garde et culture de masse, à travers la redécouverte de genres comme le roman policier, la science-fiction, etc, et en insistant sur l'éclectisme des auteurs de l'époque, tour à tour journalistes, romanciers, poètes ou scénaristes. Il s'agit en somme de dégager la littérature radicale de son aspect monolithique, incarné par les grandes œuvres comme les trilogies de Dos Passos (*U.S.A*) ou James T. Farrell (*Studs Lonigan*), pour montrer une culture plus diverse, féconde en innovations, de par sa connotation politique, et non, comme c'était le cas auparavant, malgré elle. Wald espère ainsi décloisonner la littérature radicale et le modernisme, en mettant en avant la complexité des productions culturelles américaines de l'entre-deux-guerres.

Les ouvrages de Wald, Foley, Rabinowitz ou Buhle sont des livres militants ; les critiques n'y font pas mystère de leur positions politiques, et les revendiquent même comme étant au départ de leur recherche. S'ils n'avaient pas été de gauche, ils ne se seraient jamais

²³⁵ Wald participe en outre à la renaissance de ces voix, à travers la collection qu'il lance avec l'University of Illinois Press, « The Radical Novel Reconsidered », en 1997. Son entreprise, comme il l'explique dans un entretien avec Chris Faatz, est avant tout politique : « it will enable young activists of today to see that the Left cultural tradition is far broader, more complex and relevant than the earlier studies – and relatively few available texts – would indicate ». Alan Wald, entretien avec Chris Faatz, *Reading the Left* 4 (Fall 1998).

intéressés à cette période, ni à ces écrivains. Leurs livres sont précieux – nous reviendrons plus précisément sur certains de leurs arguments – mais, tout comme ceux d'Aaron et de Rideout, ils sont marqués au sceau d'une époque, celle de l'émergence des *cultural studies* et de la « guerre des canons » qui a sévi dans les universités américaines tout au long des années 1980. Une telle démarche était nécessaire, pour sortir ces œuvres de l'oubli où la tradition universitaire les avait plongées, mais peut-être est-il aujourd'hui temps de passer à un troisième temps de la critique, plus dépassionné, qui, sans renier les acquis de la génération précédente, adopte une approche quelque peu différente, en effaçant la figure du critique au profit des œuvres elles-mêmes.

Réintroduire la littérature

Depuis le début des années 2000, s'inspirant par exemple des travaux de Barbara Foley, un certain nombre de critiques commencent à s'intéresser davantage aux textes, sans se limiter à une analyse biographique de leurs auteurs, ou à des considérations sur la manière dont l'engagement de l'écrivain se reflète dans ses œuvres. C'est le cas de Robert Shulman, qui dans *The Power of Political Art* analyse les œuvres de Josephine Herbst, Meridel Le Sueur, Richard Wright, Muriel Rukeyser et Langston Hughes (intégrant à la fois le paradigme des *cultural studies* en s'intéressant à des écrivains femmes et noirs et un nouveau souci d'analyse des textes eux-mêmes), de Seth Moglen, qui consacre toute la seconde partie de son *Mourning Modernity* à l'étude de la trilogie *U.S.A.* de John Dos Passos, ou de William Dow, à travers ses articles et son plus récent ouvrage, *Narrating Class in American Fiction*. Il ne s'agit pas ici de revenir à une hypothétique objectivité de la critique, mais de tenter de sortir de la double impossibilité à laquelle sont soumises les œuvres politiques. Impossibilité de considérer les textes en eux-mêmes, si l'on n'y voit que le reflet des positions politiques de leur auteur, de sa volonté de s'engager, de produire des œuvres comme gage de son orientation politique ; impossibilité d'analyser des textes ouvertement politiques, si l'on estime que la littérature ne peut être politique qu'en refusant justement l'appel du contemporain, par la résistance de la forme, pour reprendre les termes d'Adorno. Entre une littérature conçue comme transmission, entreprise purement transitive, et la promotion d'une écriture de l'obscur, qui dit le monde par son refus même de s'y compromettre, il s'agit de trouver une troisième voie, qui prenne appui sur des textes dont l'ambition politique est avérée sans pour autant les y réduire. Il faut alors prendre en compte leur statut de textes littéraires en même temps que le problème de l'efficacité politique qu'ils postulent. La manière dont ils construisent en leur sein une vision du monde autant que les prolongements de cette critique au-delà du texte même. Si la littérature, comme le dit Kenneth Burke, est

« action symbolique », il reste à définir la nature de cette action, la manière dont le texte littéraire, par son recours à la fiction, peut malgré tout, par sa capacité à reconfigurer le réel, mettre en scène des formes d'action qui ne sauraient être identifiées à une simple injonction.

La remise en question du récit critique qui construit la séparation entre modernisme et radicalisme, la naturalise en postulant l'appartenance de l'un au domaine de la littérature, de l'autre à l'histoire des mentalités, invite à envisager sous un nouveau jour la période de l'entre-deux-guerres, à la relire à l'aune de cette critique du récit, qui se joue tant dans l'interprétation que dans les œuvres elles-mêmes. Les questions d'autorité narrative, de construction des personnages ou de rapport à la réalité viennent alors supplanter l'analyse des rapports entre les écrivains et le parti communiste, de la projection autobiographique des auteurs dans leurs œuvres ou de la transcription de l'idéologie dans la fiction. Face à une lecture de l'entre-deux-guerres qui présente la littérature radicale comme une impasse de la littérarité, il est nécessaire tout à la fois de reconnaître les problèmes spécifiques posés par ce genre de littérature et de la réintégrer au champ du littéraire. Le parcours de John Dos Passos a souvent soumis à cette lecture clivée de l'entre-deux-guerres ; la manière dont il mêle, dans ses œuvres, modernisme et radicalisme, l'a longtemps condamné à n'être pleinement reconnu dans aucune des deux traditions. Il nous semble qu'elles méritent aujourd'hui d'être relues dans le contexte d'une ré-évaluation plus générale du rapport entre littérature et politique dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis, qui dépasse l'opposition entre l'idéal d'une littérature toute-puissante et celui d'une littérature auto-suffisante afin, plus modestement peut-être, de voir en quoi la littérature, si elle ne peut pas tout, accomplit néanmoins quelque chose, par ce qu'elle est plutôt que par ce qu'elle voudrait (ou ne voudrait pas) être.

1.3.3. John Dos Passos : un auteur majeur négligé?

Un écrivain engagé

Le parcours politique et littéraire de John Dos Passos est complexe, et peut même parfois sembler contradictoire. Que peut-il y avoir de commun en effet entre le jeune écrivain, étoile montante de la littérature américaine, s'engageant en 1926 aux côtés de Sacco et Vanzetti et l'artiste presque oublié, dont les difficultés financières l'amènent à changer régulièrement d'éditeur, qui soutient Dwight Eisenhower en 1950 puis Barry Goldwater en 1964²³⁶? Considéré comme égal, et même supérieur à Hemingway et Faulkner dans les

²³⁶ Dans un documentaire consacré à John Dos Passos, réalisé par Daniel Costelle, Roger Grenier constate ainsi : « trente ans [après la publication de *U.S.A.*], il est si oublié que les livres de poche anglais Penguin croient utile de prévenir, « Dos Passos n'est pas le nom d'une équipe espagnole de football ». « John Dos Passos, participant », Réal. Daniel Costelle. Paris : ORTF, 1968.

années 1930, Dos Passos, malgré un regain d'intérêt pour son œuvre depuis la fin des années 1990, reste peu étudié dans les universités, tant américaines que françaises, et si la trilogie *U.S.A.* demeure un monument, elle n'est que peu visitée aujourd'hui par les professeurs et les étudiants.

L'association presque automatique entre le parcours politique de John Dos Passos et sa destinée littéraire est à la fois un des traits distinctifs de l'écrivain et une des raisons qui expliquent sa fortune critique en dents de scie. Il est souvent mentionné davantage dans les livres d'historiens que de critiques littéraires, et, si sa volte-face politique est souvent prise comme symbole de celle de toute une génération, ses œuvres elles-mêmes sont rarement étudiées de près²³⁷.

Or, ce qui caractérise John Dos Passos, en particulier lors de sa période la plus radicale, c'est justement le lien indissociable qu'il tisse entre son engagement politique et son activité artistique. Contrairement à George Oppen, par exemple, qui fit le choix de faire taire la poésie au moment où il s'engagea en politique pendant la Grande Dépression, Dos Passos fut toujours un écrivain engagé, les deux termes étant pour lui inséparables ; une bonne part de son engagement portait d'ailleurs sur la place à attribuer à l'art et à la culture dans la critique du système capitaliste américain, et sur le rôle de l'artiste dans le mouvement révolutionnaire.

Si l'on fait la liste des « états de service » du camarade Dos Passos, son engagement politique au cours de la décennie est indéniable : il écrit des articles sur la grève de Passaic en 1925-1926, soutient Sacco et Vanzetti à travers ses écrits (articles pour *New Masses* et *The Daily Worker*, publication d'un pamphlet par le comité de défense, lettre ouverte au président de Harvard A. Lawrence Lowell) et ses actions (il est arrêté devant la Boston State House en août 1927 pour avoir participé à une manifestation), dirige avec Theodore Dreiser le Comité d'urgence pour les prisonniers politiques (Emergency Committee for Political Prisoners) et s'engage, à travers cette organisation, aux côtés des mineurs de Harlan, Kentucky, et des Scottsboro Nine et soutient la candidature des communistes Foster et Ford à l'élection présidentielle de 1932. Nous avons vu d'ailleurs que Granville Hicks le considérait comme le plus grand écrivain de sa génération, également en raison de ses opinions politiques. C'est également le cas de Michael Gold, qui écrit dans « The Education of John Dos Passos », paru en 1933, à propos des deux premiers tomes de *U.S.A.* : « They are landmarks in American literature, also the beginning of a new Dos Passos. He is winning a struggle against himself.

²³⁷ T.K. Meier écrit même, dans un article de 1982, à propos des recherches qu'il reste à faire sur Dos Passos : « The greatest need, however, is to have a good deal more information about Dos Passos' extraordinary shift in political and ideological thinking. Certainly, of all twentieth-century American literary artists, Dos Passos was the deepest political thinker, at the same time being the one who changed his own opinion most dramatically ». « John Dos Passos and Politics ». *Contemporary Literature* 23: 2 (Spring 1982): 263-265, 265.

These novels are first fruits of a victory of the militant collectivist over the passive aesthete and individualist »²³⁸.

La dimension politique des romans de John Dos Passos sera traitée plus tard, mais il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que c'est à partir de ses prises de positions politiques que ces œuvres sont analysées. Comme si les œuvres produites par un artiste étaient de même nature que les manifestations organisées par un militant, une expression de son engagement en faveur d'une cause. Or Dos Passos, justement, ne se lance jamais dans des actions politiques en tant que militant. Ses paroles et ses actes sont toujours accompagnés d'écrits, et c'est avant tout comme écrivain qu'il prend position dans le champ politique.

Dans sa thèse consacrée à la fortune critique de Dos Passos, Claudia G. Matherly Stolz fait la liste des contributions de l'écrivain à des magazines et périodiques au cours des années 1920 et 1930. Ce qui frappe, c'est tout d'abord leur nombre (près de soixante-dix entre 1920 et 1929, alors qu'il n'a commencé à être véritablement connu qu'à partir de 1923, voire de 1925), et leur diversité. Non pas tant la diversité des lieux de publication – Dos Passos écrit dans plus de vingt revues et journaux, mais la majorité de ses articles sont publiés dans *New Masses* (23) et *Freeman* (12) – que celle des articles eux-mêmes : littérature espagnole, récits de voyage, reportage, extraits de romans, poèmes, critiques de livres, Dos Passos s'essaie à tous les genres, mais, il est important de le noter, il n'écrit guère d'articles purement politiques²³⁹.

En effet, si plus tard dans sa carrière, lorsqu'il s'éloignera de la fiction pour s'adonner à l'histoire, à l'essai ou à la chronique, le lien entre sa conception de l'art et de la politique deviendra plus distendu, mais au cours des années 1920 et 1930, ces deux dimensions de sa vie se fondent en une. S'il signe le pamphlet en faveur de Foster et Ford, c'est en tant qu'intellectuel, qu'écrivain. Et l'on pourrait même dire que c'est justement sa capacité à intégrer la littérature à ses préoccupations politiques (et vice versa) qui nous permet de lui accoler ce qualificatif d'« intellectuel ». Il joue du reste un rôle important dans la constitution d'un appareil culturel de gauche, en particulier à la fin des années 1920, à travers sa participation au New Playwright's Theater et à la fondation de la revue *New Masses*.

« Then five of us, in the years 1927-1928, united in the grandiose ambition of giving New York a repertory theater devoted only to experimental, revolutionary drama by Americans »²⁴⁰. C'est ainsi que Michael Gold décrit l'entreprise du New Playwrights' Theatre. Le but de ce groupement d'auteurs était d'écrire et de monter des pièces

²³⁸ Michael Gold, « The Education of John Dos Passos ». *The English Journal* 22: 2 (Feb 1933): 87.

²³⁹ Claudia G. Matherly Stolz, « John Dos Passos; A Study in Literary Reputation ». PhD Dissertation. Oxford, Ohio: Miami University, 1996.

²⁴⁰ Michael Gold, « The Education of John Dos Passos », *op. cit.*, 94.

révolutionnaires aussi bien sur le plan du contenu que de la forme. John Dos Passos en écrivit deux, *The Garbage Man* (initialement intitulée *The Moon is a Gong*) et *Airways Inc.* Les autres dramaturges engagés dans le projet étaient John Howard Lawson (surtout connu pour *Processional*, 1925), Em Jo Basshe, Paul Sifton et Michael Gold lui-même (il produisit avec le groupe *Hoboken Blues*). L'expérience fut de courte durée, car malgré les bonnes intentions des écrivains, le public populaire qu'ils attendaient ne fut pas au rendez-vous. Les pièces elles-mêmes n'étaient pas d'ailleurs de grande qualité, mais elles avaient souvent le mérite de combiner des techniques d'avant-garde (tableaux, usage du montage, dimension collective, décors dépouillés, mélange de différents arts et media) et des thématiques résolument politiques. *Hoboken Blues* de Michael Gold, fait le portrait d'un Noir de Harlem au chômage, *Airways Inc.*, de Dos Passos, est l'histoire d'une grève qui se termine par la mort de son leader, Walter Goldberg. Le projet partait donc à la fois d'une volonté artistique et politique, et ces deux dimensions sont intrinsèquement liées, non seulement dans les pièces produites, mais dans les divers articles écrits par les auteurs pour défendre leur initiative. John Dos Passos publie ainsi dans *New Masses* « Towards a Revolutionary Theater » en décembre 1927, pour expliquer quelles sont les caractéristiques de ce nouveau théâtre, et « They Want Ritzzy Art » en juin 1928, où il réagit au peu de succès critique des pièces proposées et attaque la conception américaine contemporaine de l'art. En effet, dans l'esprit de Dos Passos, Gold, Lawson et les autres, il ne s'agit pas uniquement de créer un théâtre promouvant la révolution, mais de révolutionner le théâtre lui-même, la manière de l'écrire et surtout de le mettre en scène. Comme l'écrit John Howard Lawson dans sa critique de *The Garbage Man*, il s'agit de ressusciter le théâtre américain en y faisant entrer la vie des Américains (« bringing the living American scene into the dead American theatre. »²⁴¹). Le jeu de mot sur « scene » est intéressant, puisqu'encore une fois il marque l'indissociabilité du politique et du littéraire dans une telle entreprise. John Dos Passos ne dit pas autre chose dans « Toward a Revolutionary Theater », article aux tons de manifeste qu'il publie dans *New Masses* ; la révolution à laquelle il appelle est tout autant théâtrale que politique, et l'on ne peut faire vivre les masses sur la scène américaine en adoptant des formes dramatiques périmées : « The day of the frail artistic enterprise, keeping alive through its own exquisiteness, has passed. A play or a book or a picture has got to have bulk, toughness and violence to survive in the dense clanging traffic of twentieth century life »²⁴².

Tout, dans le théâtre, doit changer. Le théâtre n'est plus un lieu où l'on se rend, il est une communauté dont on fait partie, que l'on soit dramaturge, acteur, metteur en scène ou

²⁴¹ John Howard Lawson, « Wanted : A Showman », *New Masses* 2: 3 (Jan 1927): 20.

²⁴² John Dos Passos, « Towards a Revolutionary Theatre ». *New Masses* 3: 8 (Dec 1927): 20.

spectateur. La vie des masses populaires doit y faire son entrée, mais il est intéressant de noter que Dos Passos appelle aussi bien les cols blancs que les cols bleus à se lancer dans cette nouvelle entreprise. La révolution est avant tout dans le théâtre lui-même, et dans l'Amérique elle-même, mais elle est nécessaire. Le théâtre, et l'art en général, deviennent le lieu d'une résistance à la pensée commune, à la culture consumériste des États-Unis des années 1920. L'échec du projet du New Playwrights' Theatre²⁴³ ne suffit pas à mettre en question cette conviction, comme le démontre l'article de Dos Passos « They Want Ritzy Art », paru en juin 1928, à une période où il apparaissait déjà que le projet allait faire long feu :

the fight for radical thought and expression in theatres and magazines and newspapers must be kept up. (...) [People] can be induced to take a chance with their minds and feelings once in a while. Even if they can't it's no time to abandon a theatre that at least can be a center of resistance.²⁴⁴

L'expression culturelle radicale doit se faire pour le peuple, par le peuple, mais aussi, si nécessaire, contre le peuple, lorsque celui-ci n'est pas prêt au changement. Dos Passos énonce ici une idée capitale, qui l'opposera plus tard, dans les années 1930, aux communistes comme Michael Gold, à savoir que la révolution doit venir de la littérature elle-même. Le théâtre, et par extension l'art, doivent être un lieu de résistance, et il appartient donc aux artistes de construire leur résistance à l'intérieur même de leur art. Une telle position est avant tout artistique, et non conditionnée au succès effectif de ses mises en œuvre. Le théâtre tel que le souhaite Dos Passos n'existera peut-être jamais, et lui-même en est conscient, comme le prouve son introduction à *Three Plays* (qui regroupe les deux pièces jouées par le New Playwrights' Theatre, *The Garbage Man* et *Airways Inc.* ainsi que *Fortune Heights*, jouée pour la première fois en U.R.S.S.), parue en 1934:

If the theatre doesn't become a transformer for the deep high tension currents of history, it's deader than cockfighting.

To such a theatre, that certainly does not exist now, and that perhaps never will exist, I respectfully dedicate these plays.²⁴⁵

C'est cette conception d'une politique de la littérature que Dos Passos défend également dans les colonnes de *New Masses*, revue qu'il contribue à fonder en 1926 et avec laquelle il collaborera régulièrement jusqu'en 1933. À partir de cette date en effet, *New Masses* passe de mensuel à hebdomadaire, et à ce changement de distribution contribue une transformation éditoriale, car la revue est reprise en main par Michael Gold et se rapproche des positions du

²⁴³ Echec qu'il faut néanmoins relativiser, puisque le New Playwrights' Theatre eut de l'influence sur l'évolution du théâtre américain, en particulier sur le Group Theatre de Harold Clurman, fondé en 1931 et qui produisit à ses débuts *Success Story* de John Howard Lawson.

²⁴⁴ John Dos Passos, « They Want Ritzy Art ». *New Masses* 4: 1 (Jun 1928): 8.

²⁴⁵ John Dos Passos, préface à *Three Plays The Garbage Man, Airways Inc., Fortune Heights*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934, xxii.

parti communiste américain.

Le débat entre Michael Gold et John Dos Passos concernant *New Masses* est intéressant à cet égard, car il permet de comprendre clairement leurs positions, divergentes dès la naissance de la revue. Dans le premier numéro, l'éditorial, intitulé « Is This It ? » présente *New Masses* non pas comme le projet d'un petit groupe d'intellectuels et d'écrivains de gauche, mais comme une création presque *ex nihilo*, née du besoin des classes populaires d'avoir un moyen d'expression bien à elles : « As to the magazine, we regard it with almost complete detachment and a good deal of critical interest because we didn't make it ourselves. / We merely 'discovered' it »²⁴⁶. La voix de *New Masses* n'est pas celle des membres du comité de rédaction, elle est celle de l'Amérique toute entière, qui voit maintenant se réaliser son désir auparavant frustré (« We were conscious that somewhere in America a NEW MASSES existed, if only as a frustrated desire »²⁴⁷). Cette Amérique jusque-là muette peut désormais s'exprimer, car elle a été « découverte » par des hommes de bonne volonté. L'idée, présente derrière les mots de l'éditorial, d'une communauté qui serait créée autour de la revue, était, comme nous l'avons vu avec le New Playwrights' Theatre, une constante des projets culturels de gauche à l'époque. Par ailleurs, le projet *New Masses* et son titre plaçaient cette publication dans une tradition radicale proprement américaine. Le premier numéro de *Masses*, paru en janvier 1911, portait comme en-tête « A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People ».

Dans ce numéro, John Dos Passos et Michael Gold débattent de ce que devrait être une revue comme *New Masses*. Dans « The New Masses I'd Like », Dos Passos souligne la nécessité d'avoir une revue ouverte, qui ne dicte pas de ligne de conduite à ses contributeurs. Il défend une conception large de la culture, mise en danger selon lui aussi bien par la logique consumériste du capitalisme que par le dogmatisme communiste : « As mechanical power grows in America general ideals tend to restrict themselves more and more to Karl Marx, the first chapter of Genesis and the hazy scientific mysticism of the Sunday supplement »²⁴⁸. Contre cette vision restrictive, il propose une approche expérimentale, de tous les points de vue : il faut enquêter, parler de ce que les autres journaux taisent, découvrir ce qui se passe vraiment (« If we ever could find out what was really going on we might be able to formulate a theory of what to do about it. »). Il multiplie les métaphores évoquant la réceptivité (« What we need is a highly flexible receiving station »), la capacité à se transformer, en bref, tout ce qui va à l'encontre du dogmatisme. Il recommande de donner aux masses une feuille blanche sur laquelle écrire leur histoire, et non un livret d'instructions venu tout droit de Moscou :

²⁴⁶ « Is This It? », *New Masses* 1: 1 (May 1926): 3.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ John Dos Passos, « The New Masses I'd Like ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

The terrible danger to explorers is that they always find what they are looking for. (...)
I want an expedition that will find what it's not looking for. (...)
I'd like to see a magazine full of introspection and doubt that would be like a piece of
litmus paper to test things by. (...) ²⁴⁹

Il insiste fortement sur le « new » de *New Masses*, et refuse que la revue se laisse happer par les fantômes de 1917 : « THE NEW MASSES must at all costs avoid the great future that lies behind it ». L'importance de l'expérimentation, du tâtonnement, est constante dans les écrits non-fictionnels de Dos Passos. C'est en cela aussi que son engagement est proprement celui d'un écrivain. Son plan de route n'est pas tout tracé. Le matériau de l'écrivain est le langage, il est donc impossible que ce langage lui soit imposé, il doit le créer lui-même, et selon Dos Passos, une certaine forme de scepticisme est indispensable à cette création.

Michael Gold répond à ses arguments sur la même page, ce qui démontre les contacts étroits qui existaient entre les deux hommes à l'époque, et le fait que leur débat préexistait à la revue elle-même (Dos Passos fait d'ailleurs référence au début de son article à une discussion qu'il a eue avec Gold, et dont sa contribution n'est que le prolongement). Il commence par être d'accord avec Dos Passos sur la nécessité d'explorer le continent américain ; comme nous l'avons vu plus haut, la préoccupation nationale était une constante chez les communistes américains, et ce bien avant la période du front populaire. Michael Gold réfute ensuite l'idée selon laquelle il voudrait que tous les écrivains soient guidés par la flamme éternelle du communisme soviétique. Selon lui en effet, c'est tout naturellement que les écrivains parleront des luttes de la classe laborieuse. Ce que nous pourrions appeler l'argument de l'évidence est une constante dans le discours de gauche de la période. La prise de conscience est une évidence, la révolte une nécessité :

No humane and sensitive artist can assent to this vast Roman orgy of commercialism, this wholesale prostitution of mind, this vast empire of cheapness and shallowness and hypocrisy that forms the current America. (...)

We are not part of this American empire. We repudiate it if only in the name of art. We revolt. ²⁵⁰

Cependant, Michael Gold refuse la solution qui selon lui est prônée par Dos Passos et un certain nombre d'écrivains américains, celle de l'introspection et du doute. Il prône, au contraire, l'exploration guidée par une boussole, afin de ne pas se perdre dans les méandres de l'individu, et de garder à l'esprit le but ultime, qui est celui de la libération du prolétariat. Face à Gold, Dos Passos apparaît comme l'un de ces écrivains qui refusent de prendre position de manière définitive, qui restent perpétuellement dans l'entre-deux, en équilibre précaire sur la barrière de l'engagement.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Michael Gold, « Let It Be Really New », *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

Une odysée critique

Cet entre-deux caractérise également la destinée critique de Dos Passos. La biographie de référence de John Dos Passos s'intitule *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. Selon l'auteur, Townsend Ludington, « la vie de John Dos Passos se prête davantage que d'autres à la métaphore du voyage. C'est une odysée, à la fois littéralement et idéologiquement, née d'éléments disparates et parfois contradictoires »²⁵¹. Claudia Stolz applique la métaphore de l'odyssée au destin critique de Dos Passos, qui se distingue par son irrégularité, ses périodes fastes et sombres, et un « retour au canon » qui n'a toujours pas eu vraiment lieu. Comme elle l'écrit :

To track his odyssey is to track the changes in what we as a culture value in literature. His work, like his life, often presented an enigma because of the dichotomies it presented. Dos Passos at times was applauded for how his political views reflected in his works; at other times his works were devalued for the very same thing. Also his works often contained narrative strategies which made them difficult to place in a genre tradition, or in a school, which affected his standing in the literary world. (...) There have been a few attempts to place Dos Passos' works in a classical American tradition, but there has not been a major movement towards this end.²⁵²

Nous analyserons par la suite les caractéristiques de cette « illisibilité » qui semble frapper les œuvres de John Dos Passos, et qui a obscurci son destin critique. Il s'agit pour l'instant de décrire les principales étapes de ce voyage, pour voir en quoi l'oubli relatif dont Dos Passos est victime dans les cercles universitaires et auprès du grand public rend nécessaire un nouvel examen de ses œuvres majeures.

Claudia Stolz distingue cinq grandes époques dans la vie de Dos Passos, qui correspondent à des transformations dans la manière dont lui et ses œuvres sont vus par les contemporains. Dans les années 1920, Dos Passos construit sa réputation en tant qu'écrivain ; les années 1930-1936 sont celles de son triomphe, avec la publication de la trilogie ; de 1936 à 1939, il opère une transition, aussi bien politique que littéraire ; les années 1940 et 1950 correspondent à l'éclipse de sa popularité ; enfin, entre 1960 et 1975 (Dos Passos meurt en 1970, mais certaines de ses œuvres sont publiées de manière posthume), il jouit d'un regain d'intérêt, notamment grâce à la publication de *Midcentury* en 1961. Ce découpage est intéressant, et donne bien à voir les différentes phases de la vie de l'écrivain et de sa production littéraire, mais il ne prend guère en compte le développement (ou non) de la critique universitaire sur John Dos Passos, en particulier après sa mort.

Dans sa bibliographie sur John Dos Passos, la plus complète à ce jour (bien qu'elle ait

²⁵¹ Townsend Ludington. *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*, New York: Dutton, 1980, xvii : « the life of John Dos Passos lends itself more easily than most to the metaphor of the journey. An odyssey both literally and ideologically, it grew out of disparate, sometimes contradictory elements. »

²⁵² Claudia G. Matherly Stolz, « John Dos Passos; A Study in Literary Reputation », *op. cit.*, 4.

paru il y a plus de vingt ans), David Sanders montre les variations de la fortune critique de l'écrivain, et l'intérêt qu'il suscite à partir des années 1970. Si les monographies demeurent rares (on peut citer ici celles de Georges-Albert Astre, 1958, John D. Brantley, 1968, Iain Colley, 1978, et Robert C. Rosen, 1981), les articles se multiplient, et s'intéressent, davantage que cela n'avait été le cas auparavant, aux œuvres plutôt qu'au parcours de l'auteur. Cependant, si l'on ne peut nier que Dos Passos a toujours bénéficié d'un certain travail critique (et un regain d'intérêt pour son œuvre semble naître depuis la fin des années 1990, même s'il se manifeste davantage sous forme de thèses soutenues que de publications effectives) il n'en reste pas moins que le paradoxe central de sa carrière demeure le gouffre insondable qui sépare cette postérité inégale du prestige inégalé dont il jouissait dans l'entre-deux-guerres.

C'est *Three Soldiers*, publié en 1921, qui établit Dos Passos sur la scène littéraire américaine. Son précédent roman, *One Man's Initiation – 1917*, avait été publié par une maison d'édition britannique, et n'avait guère suscité l'enthousiasme de la critique. John Peale Bishop, membre du comité de rédaction de *Vanity Fair* et ami d'Edmund Wilson, associe Dos Passos à Fitzgerald dans sa critique intitulée « Three Brilliant Novelists ». Il dit de *Three Soldiers* : « it is so good that I am tempted to topple from my lyrical perch and go up and down the street with banners and drums »²⁵³. Le roman créa une importante controverse (de nombreux critiques le jugeaient anti-patriotique) qui contribua à faire connaître son jeune auteur. La réputation de Dos Passos ne fit ensuite que grandir avec *Manhattan Transfer* (1925), et culmina dans la publication de *U.S.A.*, dont le second tome, *1919*, fut le plus acclamé. Cependant, sa renommée, en particulier à partir de 1925-26, n'était pas uniquement littéraire. Le « personnage » Dos Passos était en train de se construire ; un homme actif, voyageant de par le monde, n'ayant pas peur d'affirmer ses opinions politiques, ni de les transmettre à travers ses écrits, tout en maintenant ses airs d'intellectuel timide. Ainsi, au fur et à mesure qu'il s'affirmait comme central sur la scène littéraire américaine, il était vu comme de plus en plus marginal sur le plan politique. Marginalité qui ne fut plus ressentie comme telle après la crise de 1929, lorsque de nombreux écrivains et intellectuels américains se tournèrent vers le parti communiste. Ainsi, de 1930 à 1934, Dos Passos était au faite de sa gloire, reconnu tant par les critiques de gauche (nous l'avons vu avec Granville Hicks et V.F. Calverton) que par les *liberals* pour son engagement et la qualité de sa production littéraire. *1919*, publié en 1932 chez Harcourt Brace²⁵⁴, fut un grand succès, aussi bien sur le plan des

²⁵³ John Peale Bishop, « Three Brilliant Novelists ». *Vanity Fair* 9 (1921). Repris dans *The Collected Essays of John Peale Bishop*, ed. Edmund Wilson. New York: Charles Scribner's Sons, 1948, 229-33.

²⁵⁴ *Manhattan Transfer*, *The Garbage Man*, *Orient Express* et *The 42nd Parallel* avaient été publiés par Harper Brothers. Cependant, cette maison d'édition était en partie financée par J.P. Morgan, et la biographie que Dos

ventes que de la critique. Dans leurs articles, John Chamberlain (*New York Times Book Review*) et Henry Hazlitt (*The Nation*) comparent tous deux Dos Passos à Hemingway, et lui donnent la préférence, pour la même raison, à savoir qu'Hemingway se concentre sur les conséquences de la guerre sur l'individu, alors que Dos Passos embrasse avec son œuvre la société américaine toute entière. L'unisson de la critique (rappelons que la célèbre phrase de Sartre, « Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps », est tirée d'un article sur *1919*) ne se reproduira pas pour les romans suivants, puisque dès *The Big Money*, Dos Passos perd un certain nombre de ses appuis dans la presse communiste, choqués par la critique du parti qui se fait jour dans l'œuvre.

Encore une fois, littérature et politique semblent indissolublement liées lorsque l'on analyse l'histoire critique de John Dos Passos. Au cours des années 1930, les critiques de gauche voient en lui, malgré ses réticences, l'exemple même du grand écrivain converti à la cause communiste, qui parvient à créer une littérature politique sans renoncer ni à la qualité de sa prose, ni à la sincérité de ses convictions. Mais l'intérêt que suscite Dos Passos n'est pas limité aux États-Unis. Au début des années 1930 en effet, sa réputation s'étend au reste du monde, et en particulier à l'Union soviétique. Deming Brown, dans son ouvrage *Soviet Attitudes Towards American Writing*, consacre un chapitre entier à Dos Passos, et va jusqu'à dire qu'il fut le sujet « de la querelle littéraire la plus grande et la plus fondamentale qui ait jamais existé en Union soviétique au sujet d'un écrivain américain »²⁵⁵. Jusqu'en 1930, Dos Passos était relativement peu connu en Union Soviétique. Cependant, à partir de cette date, les critiques et écrivains soviétiques commencèrent à faire preuve d'un intérêt plus soutenu pour l'auteur et ses œuvres. *The 42nd Parallel* fut traduit dès 1931, soit un an après sa publication aux États-Unis, et, entre 1930 et 1936, il y eut trois éditions en russe de ce roman, deux éditions de *Manhattan Transfer*, deux éditions de *1919* et le recueil de pièces de théâtre dont nous avons parlé plus haut, dont une, *Fortune Heights*, qui fut jouée à Moscou avant de l'être aux États-Unis. Ces années furent également celles où s'élabora en U.R.S.S. la doctrine du réalisme socialiste. Au départ, il ne s'agissait que d'un contenu idéologique, qui n'imposait aux écrivains aucune forme particulière. Dos Passos à cet égard représentait pour les critiques l'exemple même de l'artiste capable de mettre en scène les contradictions de la société américaine, sans parvenir à résoudre complètement ses propres contradictions. Ils l'observaient évoluer avec plaisir vers le collectivisme, mais ne voyaient pas encore le terme de cette évolution : « neither his ideology nor his writing was genuinely revolutionary as yet.

Passos fait de la maison Morgan dans *1919* suscita l'émotion de l'éditeur, Thomas A. Wells, et, l'auteur refusant d'y apporter des modifications (comme il avait refusé les modifications suggérées par son précédent éditeur, George H. Doran, à propos de *Manhattan Transfer*), il passa chez Harcourt, Brace.

²⁵⁵ Deming Brown, *Soviet Attitudes Toward American Writing*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962, 83.

He was still too greatly overwhelmed by the irony inherent in the contradictions of capitalism, and was consequently too preoccupied with showing decay »²⁵⁶. Selon Deming Brown, les critiques russes, en s'intéressant à John Dos Passos, examinaient non seulement ses œuvres et ses méthodes, mais leurs propres critères d'appréciation de la littérature, notamment à travers l'analyse de la relation entre forme et contenu, particulièrement complexe chez cet auteur. Jusqu'en 1936, il demeura le plus prometteur des écrivains américains aux yeux de la critique russe. À la fin de 1936 cependant, toute publication de ses œuvres cessa. *The Big Money* ne parut jamais en U.R.S.S. On peut supposer que cet abrupt renversement ait à voir avec les changements de position politique de Dos Passos à la même époque, même s'il est difficile de trouver des documents qui le prouvent. Le raisonnement de Brown vise à montrer que Dos Passos suscita un intérêt soutenu en Union soviétique, mais fut également utilisé par les critiques pour définir leur propre conception de ce que devait être la littérature dans un pays socialiste ; les critiques qui le défendaient voulaient donc défendre, par-delà ses œuvres, des principes plus généraux, qui furent battus par l'imposition du réalisme socialiste dans sa version la plus contraignante :

In insisting on the right of Russian writers to imitate Dos Passos, these critics were implicitly objecting to the increasingly fixed and dogmatic set of values that were currently narrowing the creative scope of Soviet literature in the name of socialist realism. The decision to eschew Dos Passos marked a serious defeat for the forces of liberalism and tolerance in the Soviet literary world.²⁵⁷

Dans le contexte de l'Union soviétique des années 1930, il est attendu que l'étude d'un auteur soit fondée sur des préjugés idéologiques ; toutefois, bien que l'on puisse y déceler une volonté politique, l'intérêt suscité par l'œuvre de Dos Passos en URSS fut néanmoins réel, et soutenu, au début de la décennie.

Le paradigme idéologique cependant se retrouve également dans le traitement de ses œuvres par les critiques occidentaux. Comme nous l'avons vu, sa période de popularité maximale correspond au moment de son engagement le plus fort à gauche. À partir de 1937, lorsqu'il rompt avec les cercles de gauche après l'ultime désillusion communiste qu'est pour lui la guerre civile espagnole, il perd un certain nombre de ses anciens amis²⁵⁸ et,

²⁵⁶ *Ibid.*, 89.

²⁵⁷ *Ibid.*, 108.

²⁵⁸ D'autres, comme John Howard Lawson, tout en étant en profond désaccord avec les positions de Dos Passos, continuent à lui écrire pour lui montrer ses erreurs, et engagent la discussion sur le terrain politique dès 1934-35. Lawson écrit ainsi, dans une lettre (non datée, mais probablement écrite en 1934 ou 1935, voir la référence à l'article de Michael Gold): « The Communists are beginning to accuse you of consorting with their enemies – that's likely to make you angry, and to make you feel that they are narrow-minded and didactic and unreasonable (which is true) – but there's a basis for the charge, just as there's a basis for Mike Gold calling me 'a bourgeois Hamlet,' however stupidly he put it. My own plan is to work very closely with the communists in future, to get into some strike activity, and to accept a good deal of discipline in doing so. It seems to me the only course open to people like ourselves. I'm sorry to have argued this at such length and with such heat, but I was (as is apparent) greatly disturbed by what seemed to me the violent unsoundness of your views – and it's a

paradoxalement, commence à produire des romans de plus en plus idéologiques. Là où, dans *U.S.A.*, et nous y reviendrons, l'ennemi est mouvant, tantôt identifié aux hommes d'affaires, tantôt au gouvernement, tantôt à des entités encore plus vagues (les Institutions, la Société, la Guerre), dans la trilogie *District of Columbia*, il s'incarne (dans le parti communiste ou le New Deal), ce qui rend les romans moins complexes (impression augmentée par le retour à une technique narrative beaucoup plus traditionnelle).

Dans les années 1940 et 1950, alors que les positions politiques de John Dos Passos se rapprochent de celle de la majorité des Américains (il répudie la gauche dans son ensemble, et soutient Eisenhower), ses œuvres sont la plupart du temps boudées par la critique. La trilogie elle-même n'est guère étudiée. Avec la montée du New Criticism et de l'intérêt pour le texte en tant qu'objet littéraire, déconnecté de la société et de l'individu qui l'ont produit, un auteur comme Dos Passos se retrouve catalogué comme « auteur politique » et se voit remplacé dans le canon des années 1930 par Hemingway, et surtout Faulkner. Ce « déclassé » opéré par la critique n'est que partiellement compensé par le regain d'intérêt provoqué par la publication de *Midcentury* en 1961, ouvrage qui reprend un certain nombre de techniques employées par l'auteur dans la trilogie. Mais ce bref retour sur le devant de la scène littéraire ne suffit pas à rétablir le rang que Dos Passos avait pendant les années 1930.

Avec le retour en grâce des mouvements de gauche à partir des années 1970 dans la recherche universitaire, les années 1930, comme nous l'avons vu, suscitent à nouveau de nombreuses études. Il est intéressant de voir que chez les critiques que nous avons mentionnés – Wald, Foley, Denning ect... – Dos Passos est considéré comme l'exemple même de l'auteur canonique de la période. En effet, du point de vue de l'historiographie de gauche, il demeure l'écrivain le plus connu, et reconnu, en tant que représentant d'une certaine forme de la littérature engagée. Ces auteurs préfèrent donc souvent s'intéresser à des figures mineures, oubliées, de la décennie, selon l'approche des *cultural studies* qui favorise le découpage par communautés (femmes, noirs, juifs...). Dos Passos, bien qu'encore une fois il ne manque pas d'études à son sujet, est donc pris dans un entre-deux, pas assez reconnu dans le canon « classique », trop connu dans l'histoire de la littérature de gauche. Ce qui fait que bien souvent, ce sont ses positions politiques qui sont interrogées, au détriment de son œuvre. On peut prendre l'exemple du livre de Robert C. Rosen, intitulé *John Dos Passos, Politics and the Writer*, qui part d'une volonté littéraire d'étudier les œuvres (« My focus is primarily literary, and I treat all his novels and plays as the complex works of art that they are, not

time when opinions are translated very quickly into active and dangerous meaning ». John Howard Lawson à John Dos Passos, Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

simply as documents of a life or of an era. »²⁵⁹), mais se décline ensuite selon des axes assez classiques – « The Artist as Rebel: *Three Soldiers* », « Eros and Civilized Society: *Streets of Night* », « The Individual in History: *U.S.A.* » – sans vraiment interroger la relation complexe entre littérature et politique qui se tisse dans les œuvres, comme si Dos Passos souffrait toujours d'un « résidu d'illisibilité » qui ne permet pas de le catégoriser, et rend par conséquent difficile l'étude de ses œuvres.

Dos Passos, l'illisible?

Cette notion d'illisibilité est un prisme intéressant pour saisir le paradoxe du destin critique et littéraire de John Dos Passos. En effet, si l'illisibilité d'un certain nombre d'auteurs modernistes, tels Joyce, Stein ou Pound, est très clairement liée à une volonté d'hermétisme de leur part, John Dos Passos n'avait pas, lui, de tel projet, et l'on pourrait parler à son sujet d'une « illisibilité subie » plutôt que voulue.

Les réactions à la publication de *The 42nd Parallel*, sont un exemple intéressant du paradoxe que constituent les œuvres de Dos Passos. Les critiques en effet furent souvent surpris par les innovations formelles du roman ainsi que par son ton. Les plus conservateurs condamnèrent son immoralité (Paul Elmer More avait déjà qualifié *Manhattan Transfer* d'« explosion dans une cuvette », *an explosion in a cesspool*, un article non signé dans *Bookman* voit dans le roman « l'exemple du naturalisme pessimiste et de l'anarchie spirituelle qui caractérisent notre époque »²⁶⁰), les plus ouverts s'extasièrent sur les innovations formelles sans toujours percevoir le but de l'œuvre (l'éditeur n'avait pas rendu les choses faciles en ne précisant pas que le roman était le premier tome d'une trilogie, chose qu'Edmund Wilson, qui le savait par son amitié avec Dos Passos, lui reproche dans son article « Dahlberg, Dos Passos and Wilder »²⁶¹). Quelques exemples permettront de mieux illustrer ces différentes prises de position. Mary Ross, par exemple, écrit dans le *New York Herald Tribune Books*: « the 42nd Parallel attains a brave and often stirring futility »²⁶². La fragmentation de l'œuvre, ses quatre modes de narration différents, font dire à Henry Hazlitt dans *Nation*: « It would be difficult to point to any unity in the book except that supplied by

²⁵⁹ Robert C. Rosen. *John Dos Passos; Politics and the Writer*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981, xi.

²⁶⁰ « a sample of the naturalistic pessimism and spiritual anarchy which mark our age ». Cité dans Donald Pizer (ed.). *U.S.A.: A Documentary Volume*. Dictionary of Literary Biography – Volume 274. Detroit: Thomson Gale, 2003, 318.

²⁶¹ Edmund Wilson, « Dahlberg, Dos Passos and Wilder ». *New Republic* 62 (Mar 26, 1930): 157-158, repris dans *The Shores of Light. A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, 1952, 442-450.

²⁶² Donald Pizer, *op. cit.*, 312.

the binding »²⁶³, alors qu'Upton Sinclair, dans *New Masses*, reconnaît la valeur sociale du roman de Dos Passos mais reproche à l'auteur ses excentricités formelles: « he is so afraid of being naïve that he can't bring himself to sit down and tell us a plain straight story that we can follow without having to stand on our heads now and then, or else turn the page upside down »²⁶⁴. Il réagira bien mieux à la publication de *The Big Money*, et écrira à Dos Passos en 1936 : « The book is much less confusing to me than the other, because you are carrying comparatively few stories, and the two principal come together in the middle of it, which helps simple minds like mine »²⁶⁵.

Le premier volume de la trilogie, bien qu'il ait été salué comme une innovation majeure dans l'histoire du roman américain, fit donc l'objet de critiques venues de toutes parts, aussi bien dans le domaine littéraire que politique, tant son illisibilité était générale, voire générique.

Ces différents points de vue soulignent également le fait que les catégories formelles étaient bien moins stables à l'époque qu'elles n'apparaissent aujourd'hui. À lire la critique de Mary Ross, on se figure une œuvre formaliste, expérimentale, reposant sur les innovations créées par les mouvements modernistes européens. L'article de *Bookman* en revanche, donne à voir une œuvre plutôt proche de celles de Dreiser ou Hemingway. L'imprécision de ces catégories est manifeste, si l'on observe la variété des adjectifs appliqués au style et à l'œuvre de Dos Passos ; il est indifféremment qualifié de moderniste, d'impressionniste, d'expressionniste, de futuriste ou de behavioriste, sans que les distinctions esthétiques ou conceptuelles entre ces différents termes soient jamais clairement exprimées.

Dans le cas de Dos Passos, par ailleurs, l'opposition entre naturalisme et modernisme ne peut s'appliquer. Ernest Hemingway et lui étaient souvent accusés de « naturalisme » par les critiques conservateurs, en raison de la nature des choses qu'ils décrivaient, considérées comme immorales, voire dangereuses. Dans un article non signé du *Times Literary Supplement* sur le roman de Dos Passos, on peut lire : « What the author is obviously attempting to do is to extend the technique of that imaginative reporting which, together with Mr Dreiser and Mr Hemingway, he is aiming to substitute for the poetic unity of the traditional form »²⁶⁶. Le critique va jusqu'à dire que les auteurs américains contemporains semblent vouloir à tout prix évacuer l'élément esthétique de leurs œuvres, ce qui va à l'encontre de ce que l'on conçoit traditionnellement comme la caractéristique principale de l'écriture moderniste, sa préoccupation esthétique. Les auteurs de l'époque eux-mêmes se

²⁶³ *Ibid.*, 315.

²⁶⁴ *Ibid.*, 319.

²⁶⁵ Upton Sinclair à John Dos Passos, 9 septembre 1936. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

²⁶⁶ Donald Pizer, *op. cit.*, 320.

définissaient d'ailleurs souvent davantage en opposition à la Genteel Tradition (incarnée dans le domaine de la critique par le nouvel humanisme de Paul Elmer More et Irving Babbitt) qu'au naturalisme, car Dreiser représentait encore une puissante influence pour certains d'entre eux.

La trilogie se trouve ainsi condamnée aussi bien sur le plan littéraire que moral. Les différents modes narratifs sont souvent vus comme de simples gadgets, les personnages comme des types, dépourvus de profondeur humaine, auxquels le lecteur ne peut s'identifier. Tout cela est lié à la question de la voix narrative dans la trilogie : elle est difficile à localiser, fragmentée par les différents modes, et l'illisibilité de l'œuvre provient aussi de l'invisibilité de la source énonciative. Cette caractéristique, tout comme le refus de la chronologie ou des relations causales, ne sont pas l'apanage du seul Dos Passos, mais bien la marque de fabrique du modernisme.

Pourtant, les modernistes eux-mêmes se considéraient souvent comme des réalistes, contribuant ainsi à brouiller encore davantage les frontières entre les catégories littéraires. Ainsi, Gertrude Stein, dans *Wars I Have Seen*, distingue deux types de réalisme : le « réalisme des personnages », qui caractérise selon elle les grands romans du 19^{ème} siècle, où le tout n'est que l'addition des différentes parties, et le « réalisme de la composition », où le tout dépasse la somme des parties, caractéristique de ses propres écrits et de ceux des auteurs modernistes.

U.S.A. est un excellent exemple de ce réalisme de la composition. En effet, tout au long de la trilogie, des liens s'établissent entre les différents modes narratifs ; ses interactions sont de plus en plus fréquentes au fur et à mesure que la trilogie avance (*The Big Money* est le plus « unanime » des trois tomes). Par ailleurs, le principe qui préside à l'élaboration de la trilogie n'est pas chronologique mais spatial. Cette spatialisation de l'écriture (chère à Gertrude Stein) est manifestée par la répétition (qui va à l'encontre de l'idée de progression des romans type Horatio Alger) et des « nœuds narratifs » où les différents modes se rejoignent. On peut citer, dans *The Big Money*, le moment où Charley Anderson décide de se rendre à Détroit pour se lancer dans la finance ; ce passage narratif est suivi d'un segment d'actualités entièrement consacré à la ville de Detroit, et par la biographie des frères Wright, qui représentent tout ce que Charley a laissé derrière lui dans sa folle course à la fortune.

La fragmentation, néanmoins, met le lecteur à l'épreuve, le forçant à se poser la question du sens tout en s'abandonnant au rythme des différents segments. La tentation est dès lors d'opérer une lecture disjointe, séparant la forme et le contenu (lecture qui informe nombre d'articles sur la trilogie), plutôt que d'essayer de saisir le projet artistique de la trilogie dans son ensemble. Un autre risque auquel la trilogie s'expose, de par sa dimension

historique, est de devenir obsolète, ce qui n'est après tout qu'une énième forme de l'illisible. Certains des personnages ou des événements auxquels il est fait allusion sont toujours présents dans les livres d'histoire. C'est le cas de Woodrow Wilson, de la guerre hispano-américaine, de l'affaire Sacco et Vanzetti ou de Henry Ford. D'autres cependant – Paxton Hibben, la grève de Paterson, Wesley Everest et le massacre de Centralia – ne sont plus connus que des spécialistes. Mais le fait que Dos Passos soit peu lu aujourd'hui n'est que marginalement lié à son traitement de l'histoire, et bien plus à son destin critique. Ses œuvres, la trilogie en particulier, n'entrent ni dans le canon moderniste²⁶⁷, ni dans celui du radicalisme. L'interprétation universitaire devient ainsi elle-même un facteur d'illisibilité.

Aussi bien sur le plan historique qu'artistique, l'entre-deux-guerres est une période agitée et féconde. Période à bien des égards révolutionnaire, dans la manière dont les États-Unis conçoivent leur rôle sur la scène internationale, dans le statut des écrivains et des artistes, dans l'émergence d'utopies politiques et artistiques qui s'articulent autour de l'influence soviétique et de l'avant-garde européenne. Aux yeux de ceux qui ont vécu la guerre, l'« impuissance de la victoire », pour reprendre l'expression de Hegel²⁶⁸, est manifeste ; victoire dérisoire venant après une guerre inutile et menant directement à une aggravation de tous les défauts – provincialisme, puritanisme, sectarisme – des États-Unis. Pourtant, ils ne parviennent pas totalement à se défaire d'une certaine image de l'Amérique, celle d'une nature sauvage où l'homme se confronte à sa propre animalité (Hemingway), celle d'un pays où le rêve, bien qu'illusoire, est toujours possible (Fitzgerald), celle d'une terre fondée dans et par la dissidence, dont il faut retrouver l'esprit révolutionnaire (Dos Passos). La narration n'est plus linéaire, les personnages paraissent parfois superficiels, à fleur de peau, comme s'il s'agissait à la fois de découvrir et de retrouver quelque chose. Étayer la ruine par le fragment, comme voulait le faire T.S. Eliot, fragilité contre fragilité ; le renoncement à la totalité n'est pas absolu dans les œuvres, mais il ne s'agit plus d'une totalité linéaire, régie par un discours unique²⁶⁹. Elle englobe par l'éclectisme, par la citation, par l'accumulation de fragments.

Refusant le discours unique, le modernisme est néanmoins devenu un grand récit (*master narrative*) de la critique. On parle des *high modernists* en laissant dans l'ombre ceux

²⁶⁷ Dans son livre sur Dos Passos, Lisa Nanney appelle à réintégrer cet auteur dans le canon du modernisme, montrant ainsi qu'il en avait été jusque-là exclu : « This introduction to his career (...) explores his development as one of the most important modernist writers of the twentieth century ». Lisa Nanney, *John Dos Passos*. New York: Twayne Publishers, 1998, vii.

²⁶⁸ Expression qu'il emploie pour parler de Napoléon dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (Paris : Vrin, 2000) : « On n'a jamais remporté de plus grandes victoires, jamais exécuté de plus grands coups de génie ; toutefois, jamais l'impuissance de la victoire n'apparut plus clairement ».

²⁶⁹ Barbara Foley parle à propos de la trilogie de Dos Passos de « totalité critique ».

que l'on considérerait implicitement comme des *low modernists* et l'entre-deux-guerres est un terrain critique contesté, caractérisé par les multiples lectures et re-lectures dont il a fait l'objet. Pendant cette période en effet, l'histoire se fait présent, et les écrivains, artistes et intellectuels pensent leur pratique en même temps qu'ils s'y livrent. Aux États-Unis en particulier, on assiste, à travers le mouvement moderniste, le mouvement radical, puis l'essor des universités, à la structuration d'un champ culturel dont Harold Stearns déplorait l'inexistence au sortir de la guerre. Naît alors un paratexte critique qui met en scène les divers mouvements artistiques au moment même où ils émergent, voire, pour la littérature prolétarienne, avant. Ces débats sont ensuite repris, relus par les critiques de la Guerre Froide, et l'on assiste à la quasi-disparition de la littérature radicale, condamnée pour sa dimension contextuelle, au rebours d'un modernisme envisagé comme universel. Les œuvres de John Dos Passos sont menacées par l'obsolescence, tant elles font de l'histoire leur matériau même. Cette histoire en train de s'écrire est en effet intégrée à la fiction, et devient l'un des moteurs du récit. Cependant, loin de rétablir une causalité historique, de faire le portrait d'une Amérique toute entière tendue vers le progrès, Dos Passos fait le choix de fragmenter la trame historique, de mettre en scène la nature rhétorique de l'événement, de manipuler les documents. Il fait s'entrelacer histoire, récit et discours, montrant la manière dont la transformation de l'histoire en récit la naturalise ; de ce point de vue, il refuse aussi bien l'interprétation providentielle de l'histoire issue de l'idée de destinée manifeste que la vision marxiste d'une histoire nécessairement orientée par les seules forces de production. Jouant avec les codes du roman historique et du documentaire, il crée des objets littéraires difficiles à identifier, que lui-même finira par qualifier de « chroniques », et fait le portrait d'un monde brisé, où l'objectivité factuelle laisse place à la manipulation rhétorique, où l'histoire, de science, devient discours à décoder.

2. DEUXIEME PARTIE : RACONTER L'HISTOIRE ; LA RECONFIGURATION DU RECIT HISTORIQUE PAR LA FICTION

L'intrusion de l'histoire mondiale sur la scène américaine dans les années 1910 a représenté un choc, à la fois culturel et symbolique, pour de nombreux habitants des États-Unis. Les valeurs universelles incarnées par le pays avaient enfin la possibilité de s'exporter de l'autre côté de l'océan, accomplissement ultime de la destinée manifeste. Mais la Première Guerre mondiale fut également l'occasion de mettre à l'épreuve ces idéaux tant vantés, et leur application sur la terre de leur naissance. La « génération perdue » se voulut l'incarnation de ces idéaux pervertis, et fut traumatisée non pas tant par la guerre que par ses conséquences sur la société et la mentalité américaines. L'évacuation de l'histoire au profit du sujet devint un leitmotiv de leurs œuvres littéraires, dans le sillage des modernistes européens ; le point de vue surplombant devenu impossible, seul l'individu pouvait transmettre son expérience, de manière fragmentée, parfois contradictoire, toujours incomplète. Dans les années 1930, la société revint en force dans les œuvres littéraires, une société bien différente de celle qui malgré tout se faisait jour dans les œuvres d'un Fitzgerald, d'un Hemingway ou d'un Cummings. Une société meurtrie, confrontée aux défauts de son système de développement, aussi bien sur le plan économique qu'intellectuel et culturel. Une société souvent sombre, peuplée de conflits entre classes, d'affrontements en apparence impossibles à résoudre. Cependant, encore une fois, ce n'était pas tant l'histoire qui s'invitait ainsi sur la scène de la fiction que l'actualité, l'événement contemporain qu'était la Grande Dépression, et les œuvres étaient bien souvent écrites sur le vif. La prise en compte historique était immédiate, tant les bouleversements de ces années semblaient s'inscrire dès leur avènement dans un processus plus large. Ainsi les œuvres de Frederick Lewis Allen sur les années 1920 et 1930 furent écrites de manière quasi-contemporaine, comme pour rendre compte de cet ancrage instantané de l'actualité dans l'histoire du pays²⁷⁰.

John Dos Passos, figure charnière de la littérature de l'entre-deux-guerres, était conscient de ce qu'il ressentait comme une spécificité de son époque. Elaborant ses prises de positions théoriques en parallèle de sa pratique d'écriture, il qualifie à la fin des années 1920 l'écrivain d'« historien de seconde classe », puis affirme un peu plus tard qu'il se doit d'être

²⁷⁰ Allen qualifie son œuvre d'« histoire contemporaine », et il insiste à la fois sur la dimension nécessairement anecdotique d'une telle histoire, et sur l'exigence de logique, au moins apparente, qui a néanmoins guidé son projet : « A contemporary history is bound to be anything but definitive. Yet half the enjoyment of writing it has lain in the effort to reduce to some sort of logical and coherent order a mass of material untouched by any previous historian; and I have wondered whether some readers might not be interested and perhaps amused to find events and circumstances which they remember well – which seem to have happened only yesterday – woven into a pattern which at least masquerades as history ». Préface à *Only Yesterday; An Informal History of the Nineteen-Twenties*. New York: Harper&Row, 1931.

l' « architecte de l'histoire ». Ce projet est incarné par la trilogie *U.S.A.*, qui, bien qu'écrite dans les années 1930, traite de la période allant de 1900 à 1929, précisément dans cette optique d'ancrer le contemporain dans l'histoire, en bénéficiant d'un recul qui, s'il est minime, n'en existe pas moins, et distingue cette œuvre de celles écrites dans l'urgence de la Grande Dépression.

Au cœur de ses premiers romans en revanche, on trouve la Première Guerre mondiale, exemple s'il en fût de l'événement qui devient histoire pendant son déroulement même, et plus précisément l'expérience personnelle de l'histoire à travers la conscience d'un personnage central. Cette technique, qui le rapproche des écrivains de sa génération tels Hemingway ou Cummings dans son emploi du témoignage individuel, se révèle pour lui insatisfaisante au moment où, à la fin des années 1920, son engagement politique se renforce, notamment à travers son implication dans la défense de Sacco et Vanzetti. Cette expérience va donner naissance à une nouvelle esthétique, s'éloignant du témoignage pour s'inspirer du documentaire, esthétique qui guide la construction et la rédaction de la trilogie ; s'éloignant de l' « intelligence centrale » théorisée par Henry James, Dos Passos fait le choix de l'éclatement des modes narratifs, de la juxtaposition des discours, tout en refusant l'écriture de l'absurde par une structure rigide et par la maîtrise de l'art du montage. Du fait à la fiction, il y a plus d'un pas, et l'évolution des techniques narratives chez Dos Passos est un indice intéressant de la transformation de sa conception de l'histoire, et du rapport que l'individu entretient avec elle. Refusant à la fois la téléologie marxiste et l'évacuation de l'histoire pratiquée par un certain nombre de modernistes, il œuvre par la fiction à la constitution d'un rapport entre l'individu et l'histoire, en ajoutant à cette équation un troisième terme, le discours, qui façonne l'un et l'autre. À une époque où l'objectivité de l'histoire est remise en cause de part et d'autre de l'Atlantique (à travers les œuvres de Charles Beard aux États-Unis, et la fondation des *Annales* en France), où le « petit fait » signifiant de Taine est remplacé par la prise en compte de la position de l'historien par rapport à son sujet, l'écrivain tente de renégocier le rapport entre histoire et fiction, en faisant usage des outils que sont le témoignage (sa propre expérience), l'événement (correspondant à l'image publique du fait historique) et le document (qui n'est plus le garant de la vérité, mais simplement la preuve tangible de l'existence d'une certaine version des faits) afin de reconfigurer l'expérience en récit, et de rendre compte à la fois de la formidable accélération de l'histoire à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle et du sentiment individuel d'être enfermé dans un

présent sans perspectives, ballotté d'un événement à l'autre dans un pays qui, entré tard dans l'Histoire, a pourtant l'ambition de la façonner²⁷¹.

2.1. **Histoire vécue, histoire racontée ; l'individu et la guerre**

« Les contemporains qui souffrent de certaines choses ne peuvent s'en souvenir qu'avec une horreur qui paralyse tout autre plaisir, même celui de lire un conte »²⁷²

Stendhal

Dans *Men At War*, anthologie de textes sur la guerre sélectionnés et présentés par Ernest Hemingway, ce dernier écrit, au sujet des œuvres publiées après la Première Guerre mondiale : « after the war the good and true books finally started to come out. They were mostly all by writers who had never written or published anything before the war »²⁷³. Un grand nombre d'écrivains qui publièrent des romans sur la guerre étaient en effet des néophytes, et c'est en ce sens que Stanley Cooperman peut écrire que l'art du début des années 1920 fut créé par la guerre et non pas simplement influencé par elle²⁷⁴.

La guerre apparaît comme une matrice d'écriture pour de nombreux auteurs, ou comme l'horizon insurmontable de leur fiction. C'est certainement le cas pour John Dos Passos. La Première Guerre mondiale occupe l'intégralité de ses deux premiers romans, *One Man's Initiation – 1917* (1920) et *Three Soldiers* (1923), elle apparaît dans *Streets of Night* (1923) et *Manhattan Transfer* (1925) et est au centre de la trilogie *U.S.A.* (dont le second volume s'intitule *1919*). Ce n'est qu'après la guerre d'Espagne que Dos Passos abandonne la Première Guerre mondiale, et, avec elle, le style si particulier qu'il avait réussi à forger tout au long de son œuvre, et qui culmine dans la trilogie, comme si, en quelque sorte, ce mélange de naturalisme et de modernisme, d'ironie et de satire, avait été dicté par les circonstances de la guerre, par sa propre expérience du conflit, comme si la structure de la trilogie, sa

²⁷¹ Lois Hughson décrit ainsi les débats historiographiques de la période, soulignant à la fois le rôle des historiens professionnels, et l'intérêt des romanciers pour l'histoire, et pour le discours historique : « In the sixty years from 1880 to 1940, historical writing came repeatedly to grapple with the problem of overcoming man's alienation from historical change and with the need to understand the principles which governed it in such a way that men and women would regain a measure of power. And not historians alone, but novelists also sought in history an alternative to the growing sense of disorder and loss of power apparent from the perspective of the individual life ». Lois Hughson, *From Biography to History: The Historical Imagination and American Fiction, 1880-1940*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1988, 3.

²⁷² Cette phrase est extraite du *Rouge et le Noir* de Stendhal, et John Dos Passos en fait l'épigraphe de *Three Soldiers*, comme pour souligner l'opposition qui existe entre récit et témoignage, le second venant inévitablement perturber la linéarité du premier.

²⁷³ Ernest Hemingway (ed), *Men At War; The Best War Stories of All Time*. New York: Crown Publishers, 1942, xv.

²⁷⁴ « For it was the Great Crusade which gave to American literature an art not simply « influenced » by the war, but in a vital sense created by it ». Stanley Cooperman, *World War I and the American Novel*. Baltimore; Johns Hopkins Press, 1967, vii.

dimension fragmentaire et pourtant ordonnée, était la traduction textuelle d'une guerre perçue comme absurde, et pourtant rendue cohérente par la force du montage politique et discursif.

2.1.1. Initiation d'un écrivain ; « Hell, I wanted to see the show »

La guerre à la première personne

Les deux premiers romans de John Dos Passos ont pour sujet la Première Guerre mondiale, et dérivent en grande partie de sa propre expérience comme ambulancier en France et en Italie, expérience qu'il partage avec un certain nombre d'écrivains de sa génération, comme E.E. Cummings (engagé, comme Dos Passos, dans le Norton-Harjes Ambulance Corps) ou Ernest Hemingway (qui s'engagea dans la Croix Rouge américaine sur le front italien). Dos Passos s'embarque le 20 juin 1917 sur le *Chicago*. Désormais orphelin (son père est mort le 27 janvier), il vit cet engagement comme une véritable renaissance. Il fait sa première expérience de la guerre à Verdun lors de l'offensive d'Avoncourt, puis part pour l'Italie avec un convoi d'ambulances. En août 1918, il est contraint par les autorités de la Croix Rouge à rentrer aux États-Unis, mais s'engage dans le corps médical de l'armée américaine à son arrivée, et est renvoyé en Europe après l'armistice, en novembre 1918. C'est lors de ce second séjour qu'il s'inscrit à la Sorbonne et fait les expériences qui inspireront, par exemple, la seconde partie de *Three Soldiers*²⁷⁵.

Cette expérience est pour lui double, à la fois dans ses motivations et dans son déroulement. Opposé à l'intervention américaine, Dos Passos éprouvait néanmoins le besoin d'aller voir ce qui se passait sur le front, de se confronter à la guerre. Comme il l'écrit dans la préface de 1968 à *One Man's Initiation – 1917* : « What was war like? We wanted to see with our own eyes. We flocked into the volunteer service. I respected the conscientious objectors, and occasionally felt I should take that course myself, but hell, I wanted to see the show »²⁷⁶. Une fois sur place, sa position était double ; en tant qu'ambulancier, il avait une expérience directe de la guerre, mais demeurait, malgré tout, à l'arrière, jamais en première ligne. Sa vision critique de la guerre, présente tant dans *OMI* que dans *TS*, lui valut de nombreux reproches de la part de vétérans qui, eux, avaient été au front. Cette dimension double, indirecte, se retrouve dans ses œuvres chez les personnages – notamment Martin Howe et John Andrews – comme dans les stratégies narratives des romans.

²⁷⁵ Pour plus de détails, voir Townsend Ludington, *John Dos Passos ; A Twentieth Century Odyssey, op. cit.* ; pour une vision synthétique, voir l'appendice « Vie et Œuvre » dans *U.S.A.* Paris : Gallimard, 2002.

²⁷⁶ John Dos Passos, préface de 1968 à *One Man's Initiation – 1917*. New York: University Press of America, 1986, 5.

One Man's Initiation – 1917, fut publié par un éditeur anglais, George Allen, en 1920. Rédigé en grande partie sur l'*Espagne*, qui ramenait Dos Passos de Bordeaux à New York en 1918, il fait le récit de l'expérience de la guerre vécue par Martin Howe, personnage largement autobiographique. Ce roman était issu d'un projet plus vaste, imaginé par Dos Passos et son ami Robert Hillyer, qu'ils appelaient entre eux « the Great Novel ». Les premières sections devinrent *Seven Times Around the Walls of Jericho*, proposé plusieurs fois à des éditeurs par Dos Passos, mais toujours refusé, et qui contient en germe de nombreux thèmes développés ensuite dans *One Man's Initiation*, *Three Soldiers*, la pièce de théâtre *The Garbage Man* et *Manhattan Transfer*. Dos Passos réussit finalement à transformer la dernière partie de ce grand roman, qui devint *One Man's Initiation – 1917*, malgré les difficultés qu'il eut pour faire publier l'ouvrage, le peu de succès critique qu'il obtint, et les sacrifices qu'il dut faire pour que George Allen accepte le manuscrit (un certain nombre de passages, jugés obscènes, durent être réécrits). La fortune critique de son deuxième roman, *Three Soldiers*, publié en 1921 par George H. Doran, propriétaire de l'influent *Bookman*, fut bien différente, et cette œuvre établit la réputation de Dos Passos comme jeune écrivain prometteur de la génération perdue, réputation qui devait être confirmée par la publication de *Manhattan Transfer* en 1925.

Three Soldiers suscita en effet une importante controverse parmi les critiques. Le roman est plus complexe que *One Man's Initiation* sur le plan narratif (la focalisation alterne entre trois personnages, Fuselli, Chrisfied et Andrews) et la critique de la guerre y est également plus violente. Des articles parurent dans la *New York Times Book Review*, *New Republic*, *The New York Book Review* et *Bookman*. Certains auteurs étaient des personnalités importantes de l'époque, comme H.L. Mencken et Heywood Broun²⁷⁷. Le marché des romans de guerre était florissant, et l'éditeur de Dos Passos, George H. Doran, avait acquis une certaine réputation dans ce domaine²⁷⁸. Les critiques négatives venaient principalement d'anciens soldats, tels Coningsby Dawson (auteur de l'article de la *New York Times Book Review*) ou Harold Denny (*New York Times*, à l'époque un journal plutôt conservateur). Comme l'écrit Claudia Stolz :

John Dos Passos' *Three Soldiers* represented a dichotomy : his novel was condemned by some for being unpatriotic and praised by others for the very same quality. (...) Also,

²⁷⁷ Heywood Broun (1888-1939) commença sa carrière de journaliste par des articles sur le baseball, puis se diversifia. Il est connu en particulier pour ses éditoriaux, intitulés « It Seems to Me », qu'il commença à écrire en 1921 dans le *New York World*, et dans lesquels il donnait son opinion sur des sujets d'actualité. Il consacra notamment son éditorial du 5 août 1927 à l'affaire Sacco et Vanzetti, dénonçant leur condamnation avec véhémence, ainsi que tous ceux qui y avaient contribué : « They are too bright, we shield our eyes and kill them. We are the dead (...) ». *New York World*, Aug 5th, 1927. Sacco and Vanzetti Newspaper Clippings, Harvard Law School Library.

²⁷⁸ George Doran publia ainsi des documents officiels de propagande de l'armée anglaise, ainsi que l'ouvrage de Lloyd George, *The Great Crusade*.

there was an attempt by the reviewers to place *Three Soldiers* in the school of realism and/or naturalism, while praising the use of symbol, army as machine.²⁷⁹

Cette association du naturalisme et du symbolisme, déjà présente dans le premier roman, est ce qui fait l'intérêt de *Three Soldiers*, mais également certaines de ses faiblesses. Aussi bien *One Man's Initiation* que *Three Soldiers* présentent l'expérience de la guerre vécue par un personnage qui la considère comme une initiation, un nouveau départ. Martin Howe s'engage dans la guerre pour voir, pour oublier la vie qu'il a menée jusque-là, tout comme John Andrews, qui part pour s'oublier, pour se fondre dans la masse et combattre son individualisme, qu'il ressent comme un égoïsme. Cette dimension initiatique est manifestée dans les deux titres du premier roman, *One Man's Initiation* et *First Encounter* (le roman fut rebaptisé ainsi par Dos Passos à l'occasion d'une réédition en 1945 ; le titre fut choisi en référence à une plage de Cape Cod), et dans la diégèse elle-même :

He has never been so happy in his life. (...) As through infinite mists of greyness he looks back on the sharp hatreds and wringing desires of his life. Now a leaf seems to have been turned and a new white page spread before him, clean and unwritten on. At last things have come to pass. (*OMI* 4)

He was so bored with himself. At any cost he must forget himself. Ever since his first year at college he seemed to have done nothing but think about himself, talk about himself. (...) His life before this week seemed a dream read in a novel, a picture he had seen in a shop window – it was so different. Could it have been in the same world at all ? He must have died without knowing it and been born again into a new, futile shell. (*TS* 111)

Malgré une perception qui semble radicalement différente (« He has never been so happy in his life » « He was so bored with himself », opposition renforcée par le parallélisme de la structure en « so »), il est intéressant de voir que les deux personnages considèrent leur engagement dans l'armée comme une seconde naissance. Cette seconde naissance est décrite par le biais de la métaphore artistique, et plus précisément littéraire (« a new white page », « a dream read in a novel »), comme si la guerre allait leur donner la possibilité d'inscrire leur histoire dans un contexte plus vaste que celui de leur simple individualité. La rupture est radicale, d'autant plus que dans *OMI* le narrateur fait le choix du présent de narration pour l'inscrire dans la chair même du texte. Les deux protagonistes se trouvent soudain seuls face au monde, alors même que leur désir de s'engager est lié, en particulier pour John Andrews, à une volonté d'oublier, d'enterrer leur individualité (« At any cost he must forget himself. »). Cette problématique de l'individu face au monde est un prisme d'interprétation récurrent des œuvres de Dos Passos, issu notamment d'un article de Malcolm Cowley intitulé « John Dos Passos, the Poet and the World »²⁸⁰. Dans ce texte, Cowley, à la fois témoin et acteur de la

²⁷⁹ Claudia Stolz, *op. cit.*, 21.

²⁸⁰ Cet article, inséré dans le livre de Cowley *Think Back on Us*, a été repris par de nombreux critiques de Dos Passos, par exemple Linda Wagner, Thomas R. West ou N.M. Frohock. Cowley lui-même accompagna les

période de l'entre-deux-guerres, voit deux tendances principales chez Dos Passos : ce qu'il appelle le « roman d'art » (*art novel*, influencé notamment par Walter Pater²⁸¹) et la tendance plus radicale, le roman collectiviste. Les deux tendances peuvent parfois se superposer, mais elles correspondent également à deux étapes de sa carrière, la première allant de *One Man's Initiation* à *Manhattan Transfer* (roman qui peut entrer dans les deux catégories)²⁸², la seconde de *Manhattan Transfer* à *The Big Money*. Cowley caractérise ainsi la trame des premiers romans de Dos Passos :

The Poet – who may also be a painter, a violinist, an inventor, an architect or a Centaur – is generally to be identified with the author of the novel, or at least with the novelist's ideal picture of himself. He tries to assert his individuality in despite of the World, which is stupid, unmanageable and usually victorious.²⁸³

Dans les deux premiers romans, le monde est représenté par la guerre et l'armée. Les protagonistes s'y trouvent confrontés, et leur position est rendue plus complexe par le fait qu'ils s'y sont engagés par choix, et non par obligation. La volonté de s'oublier, de se fondre dans la masse, est constamment combattue par une individualité qui cherche malgré tout à s'affirmer, notamment à travers le prisme de l'art. L'initiation de Howe et de Andrews se fait à rebours du discours officiel, de la propagande guerrière. Ils ne deviennent pas des héros au sens conventionnel, même si toute trace d'héroïsme ne disparaît pas de leur parcours. Martin Howe se distingue, non par ses faits d'armes, mais en sauvant un soldat allemand :

The slender figure of the prisoner bent suddenly double, like a pocket-knife closing, and lay still. Martin ran out, stumbling in the hard ruts. (...) Martin kneeled beside him and tried to lift him, clasping him round the chest under the arms. (...) The effort gave Martin a strange contentment. It was as if his body were taking part in the agony of this man's body. At last they were washed out, all the hatreds, all the lies, in blood and sweat. Nothing was left but the quiet friendliness of beings alike in every part, eternally alike. (*OMI* 69)

écrivains de la génération perdue. Connu pour ses travaux critiques (notamment sur Faulkner) et ses mémoires (*Exile's Return*, publié en 1934), il vécut aussi bien la période expatriée à Paris que la période engagée des années 1930, et fut lui-même très proche de la gauche américaine au cours de cette période.

²⁸¹ Critique d'art anglais, Walter Pater, auteur notamment de *The Renaissance* (1873), est une figure de l'esthétisme anglais. Dos Passos avait lu ses œuvres lorsqu'il était à Harvard, et l'influence de Pater est manifeste en particulier dans *Streets of Nights*, roman commencé alors que Dos Passos était étudiant, ainsi que dans les nouvelles et poèmes qu'il publia entre 1913 et 1916 dans le *Harvard Monthly* (« An Aesthete's Nightmare », « Les lauriers sont coupés »...). Il s'éloigne cependant peu à peu de cette conception esthétisante de l'art, et écrit ainsi à Rumsey Marvin en 1918 : « Reading Pater 'for his style' is like going to a restaurant and ordering a dinner in order to admire the crockery it is served upon » Lettre reprise dans Townsend Ludington (ed.), *The Fourteenth Chronicle; Letters and Diaries of John Dos Passos*, Boston: Gambit, 1973, 181.

²⁸² N.M. Frohock donne cette analyse du personnage de John Andrews dans *Three Soldiers*, inspirée de celle de Cowley : « He is frustrated by the Thing – in this case the war – which alters the lives of the people it involves. The people are more or less representative samples of America. Their destinies are worked out according to the terms imposed by the Thing. Meanwhile the author is there as observer, carefully placing himself in relation to the Thing and to the people in the story ». *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1950, 26.

²⁸³ Malcolm Cowley, « John Dos Passos, the Poet and the World », in Allen Belkind (ed.), *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971, 24.

La dimension symbolique de cette scène est rendue explicite par l'anaphore finale (« all the hatred, all the lies »), mais elle se traduit également par la répétition de « alike », qui reflète la communion physique entre les deux hommes, l'annulation de leurs différences par les corps et les mots. L'attention portée aux détails (« clasping him around the chest under the arms ») se double d'une dimension abstraite (« the quiet friendliness of beings alike in every part ») pour créer un instantané de la guerre, un tableau qui s'oppose en diptyque à la traditionnelle image du vainqueur posant triomphalement le pied sur le corps du vaincu. La comparaison avec le couteau dont la lame soudain disparaît rend le corps de l'ennemi inoffensif, innocent. Ce corps n'existe plus que par l'humanité qu'il a en commun avec celui de l'Américain. La communion physique présente une vision idyllique de cette humanité partagée qui va au-delà des affrontements guerriers, assimilés à des actes barbares, à des jeux d'enfants (à travers la référence au canif) poussés à l'extrême. Elle va également à l'encontre du discours officiel, relayé par les civils (telle la femme avec laquelle Martin discute sur le bateau au chapitre I : « I've always hated the Germans, their language, their country, everything about them », 6), qui tend à présenter les Allemands comme des brutes, des êtres inhumains. De même, dans *Three Soldiers*, John Andrews et Chrisfield finissent par désertir, et, à la toute fin du roman, Andrews est arrêté par la police militaire. La scène est décrite en termes presque épiques, comme si la désertion était non pas une fuite, mais une victoire :

« I beg your pardon, » said a soldier with his hat, that had a red band, in his hand.
 « Are you the American ? »
 « Yes. »
 « Well, the woman down there said she thought your papers wasn't in very good order. » The man stammered with embarrassment.
 Their eyes met.
 « No, I'm a deserter, » said Andrews. (TS 475-476)

C'est le soldat qui vient l'arrêter qui est embarrassé par le rôle qu'il joue, alors qu'il représente l'ordre et la loi. Andrews, lui, ne tente pas de fuir, comme il a pu le faire auparavant (par exemple lorsqu'il se jette dans le fleuve avec le Kid pour échapper à la police 418-419). Il affirme son statut de déserteur, et en assume les conséquences, qui incluent non seulement son emprisonnement, sa mort possible, mais également la destruction de son œuvre musicale, dont les feuilles s'éparpillent par la fenêtre après son départ. Martin et John Andrews s'initient contre la guerre, et non pas grâce à elle, ils font preuve de courage en allant à l'encontre de ce qu'on leur demande, contrairement par exemple à Henry Fleming et à son régiment, dans *The Red Badge of Courage*, qui, malgré leurs échecs successifs, n'en croient pas moins à la possibilité de la victoire : « The impetus of enthusiasm was theirs again. They gazed about them with looks of uplifted pride, feeling new trust in the grim,

always confident weapons in their hands. And they were men »²⁸⁴. La dimension anti-héroïque du roman de Crane, transmise par l'ironie persistente du narrateur, n'est pas de la même nature que celle qui existe dans les romans de Dos Passos, où ce n'est pas le narrateur, mais les personnages eux-mêmes qui portent un regard critique sur la guerre et refusent ses codes.

Le roman de Crane, dont on sait combien il a influencé Hemingway, fut également important pour Dos Passos. Dans une lettre à Melvin Landsberg, en 1957, il cite un certain nombre d'auteurs qui ont compté pour lui, et Crane est le seul Américain qu'il mentionne²⁸⁵. Dans *The Red Badge of Courage*, l'expérience que fait Henry Fleming de la guerre est directe. S'il y a une distance, celle-ci existe entre le narrateur et son personnage, sur lequel il porte un regard souvent ironique. Dans les romans de Dos Passos cependant, la distance se situe entre les personnages eux-mêmes et leur expérience de la guerre. Alors que chez Crane, la guerre est une expérimentation, d'ordre presque scientifique (« He saw that he would again be obliged to experiment as he had in early youth »²⁸⁶), chez Dos Passos elle est sans cesse médiatisée, en particulier par le prisme de l'art et de la politique. Malgré leur volonté de se plonger dans la guerre, dans la vie des soldats, Martin Howe comme John Andrews, opprimés par la machine que représente l'armée, ne cessent de trouver des échappatoires à leur situation. Ils envisagent leur engagement dans l'armée comme la seule manière possible d'entrer en contact avec le réel (« he could (...) start rebuilding the fabric of his life, out of real things this time » *TS* 111)²⁸⁷. Cependant, cette tentative d'échapper à son intériorité échoue dans les deux premiers romans, car en fin de compte, la guerre est toujours perçue de manière indirecte. Ce sont les impressions du personnage qui sont transmises au lecteur, mais celles-ci font perpétuellement référence à un ailleurs de la guerre.

²⁸⁴ Stephen Crane, *The Red Badge of Courage*. London: Penguin, 1994, 111.

²⁸⁵ Voir William Dow, « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the 'Other' Modernism ». *Twentieth Century Literature* 42: 3 (Autumn 1996): 396-415.

²⁸⁶ Stephen Crane, *op. cit.*, 8.

²⁸⁷ Blanche Gelfant fait de ce trait un modèle distinctif des œuvres de Dos Passos, qu'elle interprète comme des quêtes d'identité de la part des personnages principaux : « For the generic hero feels that he is not real, that things outside him are real, and that he will be getting somewhere when he grasps this elusive external reality. He devolves upon the idea of commitment to a social cause as the bridge to reality, but until he makes the commitment he remains lost in dreams that only further nullify his existence. Shut in a private world, he is detached, isolated, and free. But to him freedom means only egocentricity, a total and undisturbed preoccupation with himself which turns into excruciating boredom ». Blanche Gelfant, « The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos ». *PMLA* 76: 1 (Mar 1961): 133-149, 142.

Échapper à la guerre

Dans *OMI*, Dos Passos fait grand usage du discours indirect libre et des techniques impressionnistes, pour donner à voir, à sentir, à entendre, ce que son personnage perçoit. Tout au long du roman, les sens ont une importance primordiale (ce sera également le cas dans les romans successifs). Il n'est que de citer l'incipit pour en avoir confirmation :

In the huge shed of the wharf, piled with crates and baggage, broken by gang-planks leading up to ships on either side, a band plays a *tinselly Hawaiian tune*; people are dancing in and out among the piles of trunks and boxes. There is a scattering of *khaki* uniforms, and many young men stand in groups laughing and talking in voices pitched *shrill* with excitement. In the *brown* light of the wharf, full of rows of *yellow* crates and barrels and sacks, full of *racket* of cranes, among which winds in and out the *trivial lilt of the Hawaiian tune*, there is a flutter of gay dresses and *coloured* hats of women, and *white* handkerchiefs. (3, nous soulignons)

Les premiers paragraphes du roman sont présentés d'un point de vue impersonnel, mais dès la deuxième page, Martin Howe apparaît, et est désigné comme le centre de focalisation du passage (« Martin Howe stands in the stern that trembles with the vibrating push of the screw » 3) ; c'est lui qui se trouve sur le bateau, et qui observe ce qui l'entoure, surplombant le quai, ce qui donne la perspective particulière des premières lignes du texte, et la sensation d'immédiateté transmise par le présent de narration. Martin est assailli de sensations, d'odeurs et de sons, il devient une véritable caisse de résonance, une chambre noire qui projette tous ces sons, ces couleurs et ces odeurs sur la page pour les faire partager au lecteur. Néanmoins, le protagoniste ne se contente pas d'enregistrer ses impressions sensorielles. Il cherche sans cesse à s'échapper du quotidien de l'armée, et trouve refuge dans des fantasmes (*fantasies*) qui le ramènent à son individualité, à son intériorité. Dans l'incipit, le départ du bateau pour l'Europe et la guerre est présenté comme un spectacle. Les soldats rient et chantent, les mouchoirs blancs s'agitent en signe d'adieu. La solennité du moment est sapée par le « *tinselly Hawaiian tune* » mentionné au début et à la fin du passage. Le jeu des couleurs construit un tableau vivant, gai, à mille lieues de ce que Martin découvrira ensuite sur le champ de bataille. Cependant, même lorsqu'il fait face à la réalité de la guerre, le protagoniste du roman ne cesse de la transformer en tableaux, de se rêver une vie en-dehors de sa condition présente : il contemple une abbaye qui sera plus tard détruite par un bombardement en se disant qu'il aimerait bien être moine (« Martin would sit and dream of the quiet lives the monks would have passed in their beautiful abbey so far away in the Forest of the Argonne » 26), rêve d'une femme qu'il aimerait séduire (« Martin buried his face in his hands, dreaming of the woman he would like to love to-night » 37-38) et refuse celles qui s'offrent à lui. Il perçoit la guerre comme une entreprise absurde, ce qui est rendu à travers plusieurs métaphores sur les jeux de hasard : les hommes qui jouent aux cartes à la fin du

chapitre IV (« Is it death they are playing, that they are so merry when they take a trick ? » 30), le jeu de dés à la fin du chapitre VII (« The casting of the dice began again, farther away this time./ 'We won that throw,' thought Martin to himself. » 70). Outre la dimension éculée de ces métaphores, il importe de noter que c'est toujours l'individu qui prime par rapport à la masse, et qu'il ne peut s'empêcher d'avoir une approche distanciée de la guerre, qui n'est dès lors jamais vécue comme une expérience à part entière, mais comme une situation dont il faut se sortir. L'un des moyens pour s'en sortir est l'art, notamment à travers l'image de l'abbaye, représentant la beauté esthétique autant que la paix de l'esprit :

In an open valley that sloped between hills covered with beech-woods, stood the tall abbey, a Gothic nave and apse with beautifully traced windows, with the ruin of a very ancient chapel on one side, and crossing the back, a well-proportioned renaissance building that had been a dormitory. (...) The lines were perfectly quiet, and when he stopped the motor of his ambulance, he could hear the wind rustling among the beech-woods. Except for the dirty smell of huddled soldiers that came now and then in drifts along with the cool woodscents, there might have been no war at all. In the soft moonlight the great traceried windows and the buttresses and the highpitched roof seemed as gorgeously untroubled by decay as if the carvings on the cusps and arches had just come from under the careful chisels of the Gothic workmen. (25-26)

Le lexique de l'architecture est pléthorique dans ce passage (« nave », « apse », « well-proportioned », « traceried windows », « buttresses », « cusps »...), et donne à voir le pouvoir de la forme, de la structure. C'est la manière même dont l'abbaye est construite qui diffuse cette sensation de calme et de paix. Alors que la guerre est souvent caractérisée par sa dimension chaotique, ses lignes mouvantes, la forme de l'abbaye, elle, est éternelle, et impose son ordre même aux rangées de soldats : « The lines were perfectly quiet ». À l'opposé de la machinerie guerrière, on trouve les lignes pures de l'art, qui n'impose rien par la force, mais crée l'ordre et la paix par le simple pouvoir de la forme, qui va jusqu'à abolir la guerre (« there might have been no war at all »). Art et histoire sont ici radicalement opposés ; l'universalité de l'art permet à Martin Howe d'échapper à l'immédiateté du conflit, et rétablit, à travers les lignes pures de l'architecture gothique, l'harmonie dans un paysage mutilé. C'est ce même pouvoir de la forme qui amène Martin à se remémorer des poèmes dans des situations critiques. Lorsqu'il craint que son masque à gaz ne fonctionne pas, il se récite involontairement un poème de William Blake, « Martin began to recite to himself the only thing he could remember, over and over again in time to the ticking of his watch. 'Ah, sunflower, weary of time' » (52), qui a pour thème le cycle de la nature, la vie et la mort sans cesse répétées, sans cesse renouvelées. De même, lorsqu'il entend au loin les canons, il tente de se remémorer les vers de *Hellas* : « Martin for some reason was thinking of the last verses of Shelley's *Hellas*. He wished he knew them so that he could recite them » (72). La mémoire des vers lui reviendra à la toute fin du livre, au milieu de la grande discussion politique du

chapitre IX ; mais ce désir de réciter des vers est toujours associé au bruit des canons, comme si le rythme de la poésie pouvait vaincre celui de la guerre :

Without wanting to, they strained their ears to hear the guns. There they were,
throbbing loud, unceasing, towards the north, like hasty muffled drumbeating.
« Cease ; drain not to its dregs the wine
Of bitter Prophecy.
The world is weary of its past.
Oh, might it die or rest at last. »
All through the talk snatches from *Hellas* had been running through Howe's head. (80)

Les vers de Shelley appellent l'apocalypse finale, et représentent également le moyen de lui échapper, à la fois le danger et ce qui sauve ; que le monde meure, soit détruit, le rythme du poème demeurera, lui, pour toujours.

L'art comme échappatoire est également un thème récurrent dans *Three Soldiers*. John Andrews est musicien, et son séjour dans l'armée est marqué par le désir de composer son grand œuvre, d'abord sur la reine de Saba, puis sur John Brown. Tout au long du roman, il ne cesse de se définir en tant qu'homme cultivé, alors que c'est justement à cette identité qu'il souhaitait échapper en s'engageant dans l'armée. Il demande à un infirmier de lui acheter *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert lorsqu'il est à l'hôpital, cite Whitman, et finit par prendre ses distances avec Chrisfield, le jeune soldat fruste de l'Indiana, lorsque celui-ci devient caporal et acquiert une autorité sur Andrews que ce dernier n'accepte pas. Dan Fuselli, le troisième protagoniste de *Three Soldiers*, conçoit également la guerre à travers le prisme de l'art, celui du cinéma : « Fuselli's ears pounded with strange excitement. These phrases, 'entrainment', 'order of march', had a businesslike sound. He suddenly started to wonder how it would feel to be under fire. Memories of movies flickered in his mind » (115)²⁸⁸. C'est néanmoins la musique qui guide l'œuvre toute entière et, encore plus que dans *OMI*, est conçue comme un antidote au rythme inhumain de l'armée. John Andrews parvient régulièrement à s'échapper, à oublier les souffrances auxquelles il soumet son individualité, son identité, à travers la musique, par exemple au tout début du roman, lorsqu'il est en train de laver des carreaux, et se prend à imaginer toute une orchestration autour des mouvements effectués par les soldats :

As he worked, a rhythm began pushing its way through the hard core of his mind, leavening it, making it fluid. It expressed the vast dusty dullness, the men waiting in rows on drill fields, standing at attention, the monotony of feet tramping in unison, of the dust rising from the battalions going back and forth over the dusty drill fields. He felt the rhythm filling his whole body, from his sore hands to his legs, tired from marching back and forth, from making themselves the same length as millions of other legs. His mind began unconsciously, from habit, working on it, orchestrating it. His heart was beating faster. He must make it into music; he must fix it in himself, so that he could make it into music, and write it down, so that orchestras could play it and

²⁸⁸ Voir aussi 98, 117. Fuselli se rêve en héros de cinéma, davantage qu'en soldat méritant.

make the ears of multitudes feel it, make their flesh tingle with it. (102-103)

Les gestes mécaniques se transforment en gestes créateurs, et Andrews est toujours à la recherche de sa propre individualité²⁸⁹. La monotonie de l'armée, manifestée par l'allitération « dusty dullness », la répétition de « dust » et « dusty » et le rythme de la deuxième phrase (« the men waiting » « the monotony of feet tramping », « the dust rising ») devient originalité. Le texte met en œuvre une opposition claire entre le corps d'Andrews, qui se plie douloureusement aux gestes de l'armée, se fond dans la masse (« tired from (...) making themselves the same length as millions of other legs ») et son esprit, qui garde son indépendance (« His mind began »). Comme dans le reste du roman, la volonté d'Andrews d'être comme les autres, d'oublier son individualité, se heurte à la tentation de l'originalité, au désir de se distinguer d'une collectivité qui représente l'aliénation. L'œuvre qu'il entend produire n'est pas une œuvre collective, elle vient de lui (« he must fix it *in himself* ») pour ensuite être dispensée aux autres (« make the ears of multitudes feel it »), spectateurs passifs de son génie ; l'opposition entre « he » et « they » est constante, dans ce texte et tout au long du roman. Le rythme de la musique est superposé à celui de l'armée, mais ne permet jamais de l'effacer complètement. À la fin de ce passage, la musique qu'Andrews entend en lui est remplacée par une phrase, « Arbeit und Rhythmus » (titre d'un livre de l'économiste allemand Karl Bücher) qui le ramène brutalement à la réalité de la guerre: « They were going to kill everybody who spoke that language, he and all the men whose feet he could hear tramping on the drill field, whose legs were all being made the same length on the drill field » (103). On retrouve l'image des jambes marchant à l'unisson, toutes de la même longueur. L'armée a son propre rythme, qui est celui, réglé, de la destruction, et ne se soumet pas à celui de la musique, tout comme, dans *OMI*, les lignes de soldats ne peuvent devenir lignes architecturales que par la métaphore ; dans les faits, l'abbaye est détruite par les bombardements.

Tout comme l'art, la politique apparaît dans les deux romans comme un moyen d'échapper à la réalité de la guerre. Martin Howe croit trouver dans l'espoir d'une révolution la solution à ses dilemmes, la synthèse entre l'individuel et le collectif. Au chapitre IX, il s'engage dans une discussion avec plusieurs soldats français, dont chacun représente une position politique distincte : le Normand défend le pouvoir salvateur de la religion, Lully est anarchiste et Merrier socialiste. André Dubois, lui, est proche des opinions de Merrier, mais

²⁸⁹ Tout au long du roman, Andrews se cherche ainsi des remparts contre la violence de la guerre. Il s'agit principalement de la musique, dont le rythme permet d'oublier celui du combat, mais aussi de la littérature : « His mind was squeezing out rhetoric like a sponge that he might not see dry madness face to face » (241). On retrouve ici le sens de l'épigraphe de Stendhal. Si les mots sont impuissants à dire l'horreur, ils peuvent au moins la tenir à distance. Cependant, Andrews est toujours conscient de la dimension illusoire de cette protection : « We are drugged with literature so that we can never live at all, of ourselves » (453). Cette dichotomie entre l'art et la vie est caractéristique des premiers romans de Dos Passos.

ne partage pas sa foi en l'espèce humaine (« Oh, they have deceived us so many times. We have been such dupes, we have been such dupes! » 80)²⁹⁰. La discussion se termine par un toast à la révolution, et à la société socialiste de l'avenir. Cependant, cet espoir, cette conversion finale de Martin Howe, est déjoué par la conclusion du roman, où l'on apprend que tous les protagonistes, sauf Martin lui-même, ont été tués. Encore une fois, la guerre reprend le dessus. Le même schéma se constitue dans *TS*. Lorsqu'il est à Paris, poursuivi par l'armée pour désertion, Andrews entend parler des manifestations du premier mai, du ferment révolutionnaire qui habite la ville, et se prend à espérer que la solution viendra de là, que les hommes enfin se battront pour leur liberté, et non pour des idées qui ne sont pas les leurs :

'D'you think they really can overthrow the army and the government in one day, like that?'

'Who?' broke in Chrisfield.

'Why, the people, Chris, the ordinary people like you and me, who are tired of being trampled down by other people just like them, who've had the luck to get in right with the system.' (443)

Encore une fois cependant, cet espoir sera déçu, et Andrews finira par être arrêté par la police militaire. Dans les deux premiers romans de Dos Passos, le projet artistique et le projet politique ne sont pas intégrés à une critique de la société, ou à une vision de l'histoire, mais apparaissent comme des moyens pour les protagonistes d'échapper à leur situation, dans laquelle ils ont par ailleurs choisi de s'engager. Dans *Three Soldiers* se fait jour un début de critique plus générale, comme l'écrit Thomas R. West : « The slavery against which Andrews protests is military, but there is in the novel an occasional implication that the war on freedom and the senses is conducted on a wider front, with differing modes of warfare, throughout modern civilization »²⁹¹. Néanmoins, cette critique demeure limitée, et intrinsèquement liée au personnage d'Andrews lui-même. Il n'y a pas réellement de sujet collectif dans *Three Soldiers*, malgré l'insistance sur l'armée comme machine, et sur son pouvoir désindividualisant (manifesté par exemple par l'anaphore « The company stood at attention », 9, 72). On en revient toujours, *in fine*, aux tribulations de John Andrews. Fuselli disparaît en tant que personnage focalisant dès la fin de la deuxième partie, et Chrisfield, point de focalisation de la troisième partie, réapparaît plus tard dans le roman, mais uniquement comme adjuvant d'Andrews, alors qu'ils sont tous deux déserteurs. Ce n'est que

²⁹⁰ La dimension schématique de ces attributions est voulue par l'auteur, comme le démontrent les notes prises dans son journal alors qu'il travaillait à la rédaction de *OMI*. A la date du 15 septembre 1918, il écrit : « 9. The great discussion / Jean Chénier jesuit / André Dubois revolutionist / Sully anarchist / Tom Randolph / Fibbie / Merrier socialist ». John Dos Passos, *Travel Books and Other Writings*. Ed. Townsend Ludington. New York : Library of America, 2003, 746.

²⁹¹ Thomas R. West, *Flesh of Steel: Literature and the Machine in American Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1967, 61.

dans la trilogie que Dos Passos réussit réellement à intégrer ces différents aspects dans une structure plus vaste, qui leur donne une plus grande efficacité.

La question du rapport entre l'individu et le monde est prédominante dans les deux premiers romans de John Dos Passos, à travers la figure de la guerre, mais les protagonistes ne font pas réellement l'expérience directe du conflit. Ils ne cessent de trouver des échappatoires, dans l'art ou dans la politique, et en reviennent toujours à leur propre intériorité. Souvent présentés comme des anti-héros, ils n'en ont pas moins une dimension héroïque, qui s'inscrit simplement à rebours de la conception officielle du héros de la guerre²⁹². Le ton des deux romans est souvent entaché de lyrisme, contrairement au style de Crane dans *The Red Badge of Courage*, qui se caractérise, lui, par l'ironie. C'est cette ironie que Dos Passos acquiert tout au long de son œuvre. *One Man's Initiation* et *Three Soldiers* représentent à bien des égards des tentatives de concilier intériorité et extériorité, marquées par un échec à la fois de l'intime et de la distanciation. L'absence de voix narrative claire instaure une distance vis-à-vis des événements, et des personnages eux-mêmes, mais semble parfois se heurter au lyrisme des personnages, à la symbolique parfois trop lourde, et à la dimension accessoire des autres acteurs des romans. Cependant, Dos Passos dans ces œuvres s'essaye à un certain nombre de techniques narratives, afin de transformer la perception de la guerre et de l'histoire. Les personnages n'ont en effet aucun contrôle sur les événements, et leurs tentatives de s'échapper échouent sans cesse. Ils ne possèdent pas la vanité insolente de Henry Fleming, ni l'indifférence de Frederic Henry dans *A Farewell to Arms*, et ne cessent de se poser des questions sur leurs propres motivations, questions qui seront souvent évacuées dans la trilogie pour être intégrées de manière plus large à une véritable structure critique, à la fois plus mécanique et plus efficace, caractérisée par sa puissance formelle, seule capable de contrer, en l'intégrant, la rumeur du monde.

²⁹² Notons que, si les romans comme ceux de Dos Passos furent durement critiqués au sortir de la guerre, notamment, comme nous l'avons vu, par des vétérans, à la fin des années 1920 (au moment où paraît *A Farewell to Arms* de Hemingway), c'est la vision « iconoclaste » de la guerre qui s'est imposée, celle d'une guerre inutile, coûteuse en vies, et ne bénéficiant qu'à quelques-uns. Ce changement de perspective est lié à la fois au succès des romans critiques sur la guerre et à des facteurs politiques comme les manifestations de vétérans réclamant les aides promises par le gouvernement, l'échec de l'entreprise diplomatique de Wilson et les progrès de l'isolationnisme américain dans l'opinion publique.

2.1.2. *Un monde brisé*

Le refus du spectaculaire

Les romans américains sur la Première Guerre mondiale peuvent être, de manière très générale, regroupés en deux catégories : ceux qui présentent la guerre comme la possibilité de l'héroïsme (souvent rédigés par des écrivains, tels Willa Cather ou Upton Sinclair, restés aux États-Unis), et ceux qui au contraire refusent cette association d'idées, au profit d'une présentation absolument anti-héroïque de la guerre. Ces derniers sont le fait des membres de la génération perdue, les plus connus étant *Three Soldiers* (1921), *The Enormous Room* de E.E. Cummings (1922) et *A Farewell to Arms* d'Ernest Hemingway (1929). Ils se construisent en opposition à la vision héroïque de la guerre, mais également au récit héroïque lui-même, en refusant non seulement la propagande belliciste, mais aussi les formes narratives qui lui sont associées. Ils font véritablement le portrait d'un monde brisé, où les liens logiques et chronologiques n'ont plus de sens, où les hommes sont séparés de leurs actions, où l'histoire n'est plus une narration continue mais une série de fragments mis bout à bout, dont le sens ne saurait être rendu lisible par une autorité supérieure, qu'elle soit narrative ou politique. Comme l'écrit Stanley Cooperman : « Horror, dehumanization, numbness, absurdity, and education into political, cultural, and sexual realities: the brave new world had broken into fragments »²⁹³.

Les romans critiques de la guerre se distinguent donc par un refus du spectaculaire et du romantique. Le refus du romantisme n'est pas total dans les premiers romans de Dos Passos en ce qui concerne des personnages principaux, qui, s'ils refusent l'héroïsme conventionnel, n'en aspirent pas moins à une forme (par ailleurs mise en échec) d'héroïsme de la contestation (artificiellement portée par des revendications artistiques ou politiques) ; il est en revanche beaucoup plus net si l'on s'intéresse aux stratégies narratives de ces œuvres. Cooperman écrit encore : « Romance was widely taken for reality, a fact which profoundly influenced the novels of protest written by young men whose own romantic expectations had been clawed away in a broken world of actual experience »²⁹⁴. Le décalage entre l'image de la guerre et sa réalité représente un choc sur le plan psychologique, mais également sur le plan artistique. Il devient impossible de décrire la guerre à la manière des romanciers réalistes du 19^{ème} siècle, à travers le point de vue surplombant d'un narrateur omniscient, et la description minutieuse des scènes de combat. Le déplacement de l'action des chefs de guerre vers les masses, déjà effectué par Tolstoï, se poursuit, mais l'influence des masses même sur

²⁹³ Stanley Cooperman, *World War One and the American Novel*, op. cit., 125.

²⁹⁴ *Ibid.*, 33.

les événements devient négligeable, car elles sont fragmentées en individus impuissants, toujours spectateurs de leur propre destin²⁹⁵.

OMI et *TS* reposent en réalité sur une trame narrative assez mince, et les personnages n'y sont guère développés. Cet aspect est particulièrement frappant dans le premier roman de Dos Passos. Celui-ci est une succession de vignettes, de scènes vécues du premier conflit mondial, superposées, séparées par des ellipses temporelles et spatiales. Le lecteur se voit entraîné d'un fragment à l'autre, sans être aidé par une voix narrative ou un système de personnages élaboré. La seule cohérence est celle du protagoniste, Martin Howe. De nombreux personnages qui interviennent dans le roman demeurent anonymes. Tout au long des trois premiers chapitres, le seul qui soit doté d'un nom propre est Martin Howe lui-même. Lorsque d'autres personnages sont nommés, ils le sont en passant, comme s'il y avait un ailleurs du roman, un entre-les-pages auquel le lecteur n'a pas accès : le chapitre IV s'ouvre ainsi sur une conversation entre Howe et Tom Randolph, qui sera le compagnon du protagoniste durant le reste du roman, mais dont la relation avec ce dernier apparaît dès le départ comme acquise. « 'Say, Howe!' Tom Randolph, who lay next him, was pressing his hand. 'I think I heard a shell go over' » (18). Il appartient au lecteur de se souvenir qu'au chapitre précédent il était fait mention d'un « black-haired, brown-faced boy from New Orleans who was his car-mate » (14), et de l'identifier à Tom Randolph. De même, au chapitre VII apparaît Will, « a ruddy-faced youth with a smudge of grease on his faintly-hooked nose » (56). On apprend à travers leur dialogue qu'il est un ami d'université de Martin (« The last time I saw you, » said Martin, after a pause, « was early one morning on the Cambridge bridge. » 56), mais on ne sait ni comment il est arrivé sur la colline où il devise avec Martin, ni ce qu'il adviendra de lui après cette scène. Les anonymes, eux, pullulent, et peuvent être répartis en deux catégories : ceux qui entrent en contact avec Martin Howe (la femme avec qui il discute sur le bateau au début du texte, l'instituteur chez qui il déjeune au chapitre III, les divers docteurs avec lesquels il travaille...) et ceux qui sont indépendants de lui, et apparaissent souvent dans des épisodes courts, représentatifs d'un certain aspect de la guerre ; c'est le cas des deux hommes qui discutent du nouveau gaz employé par les Allemands (chap. I), des soldats du convoi de munitions qui ouvre le chapitre

²⁹⁵ Jacques Rancière, dans « Sur le champ de bataille ; Tolstoï, la littérature, l'histoire », analyse ce rapport entre histoire des masses et histoire des grands hommes, établi selon lui par la littérature. En effet, chez Tolstoï, « ce sont les masses qui agissent, en fait, et elles le font précisément parce qu'elles ne se laissent pas distraire par la détermination illusoire des fins et des stratégies. Ce qu'on appelle les lois de l'histoire résulte du rapport, que nul calcul humain ne maîtrise, entre (des) séries d'actes entrelacés et hétérogènes » (87, in *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007). Chez Dos Passos, c'est l'entrelacement même des actes qui est remis en question, car les actions isolées des individus ne sont jamais perçues, en particulier dans les premiers romans, comme faisant sens à un niveau plus général. Nous reviendrons plus tard sur le rapport problématique entre histoire et causalité tel qu'il est mis en place dans les œuvres de Dos Passos.

VI ou du capitaine et de l'aumônier qui discutent autour d'un bon repas au milieu des bombes au chapitre VII.

Ces personnages esquissés représentent souvent des types, incarnent des positions, des discours sur la guerre ; la psychologie s'efface, l'histoire personnelle également (même le passé de Martin Howe demeure largement inconnu du lecteur) au profit de l'histoire immédiate, de celle qu'ils sont en train de vivre, et sur laquelle ils n'ont aucun contrôle. Un exemple frappant de cette incarnation du discours dans des personnages eux-mêmes désincarnés se trouve au chapitre VII, où Martin discute avec deux soldats français. L'un d'eux, « l'Alsacien », soutient pleinement la guerre. L'autre s'est rendu compte de son absurdité lorsqu'il a tué son premier soldat allemand. « 'I wished I'd let him kill me instead. That was funny, wasn't it?' / 'It's idiotic to feel like that. Put them to the bayonet, all of them, the dirty Boches' » (64). Martin Howe, lui, agit en témoin neutre, et refuse de prendre parti : « 'Wait here,' said Martin, 'I'll go round to the copé and get a bottle of fizzy. We'll drink to peace or war, as you like' » (64). De la même manière, lors de la grande discussion politique qui occupe la majeure partie du chapitre IX, chaque personnage représente une position. Seul Martin Howe, dans l'œuvre, échappe à cette construction rudimentaire, et est doué d'une intériorité. Dos Passos avait lu *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, avant d'écrire *OMI*. Cependant, dans son premier roman, s'il fait grand usage du monologue intérieur, il ne parvient pas à rendre l'intériorité complexe de son personnage comme le fait Joyce. Ce ne sera qu'avec la trilogie qu'il réussira, en passant du lyrique à l'ironique, à faire usage du monologue intérieur et du discours indirect libre pour mettre en œuvre une dialectique complexe de l'intériorité et de l'extériorité. *OMI* est encore dans une logique d'opposition entre intérieur et extérieur car, si le personnage n'a aucun contrôle sur les événements, il n'est pas pour autant, du moins pas autant que les personnages de la trilogie, façonné par eux.

Dans *TS*, les personnages sont davantage développés, notamment à travers l'emploi de la triple focalisation (Fuselli, Chrisfield, Andrews). Se tissent ainsi des intrigues secondaires (le conflit entre Chrisfield et Anderson, l'ambition de Fuselli), et d'autres personnages (Yvonne, Henslowe, Aubrey, Jeanne, Geneviève) émergent au fur et à mesure que le roman progresse. Cependant, ces personnages restent souvent rudimentaires. Prenons l'exemple des deux femmes qu'Andrews fréquente lorsqu'il est à Paris : Jeanne et Geneviève représentent les deux pôles de l'échelle sociale. Jeanne est simple et charmante, Geneviève intelligente et arrogante. Le contraste entre les deux femmes est manifeste au chapitre III de la cinquième partie. Andrews y rencontre Geneviève Rod, et n'apprécie guère les commentaires qu'elle fait sur *La tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, qu'il vient de lire

(« ‘It’s not his best work. A very interesting failure though,’ she said. / Andrews got up from the piano with difficulty, controlling a sudden growing irritation. / ‘They seem to teach everybody to say that,’ he muttered. » 370-371) ; après une ellipse, on le retrouve avec Jeanne (à côté, ironiquement, de la bibliothèque Sainte-*Geneviève*), et, malgré son bonheur, il ne peut s’empêcher de remarquer ses mains, des mains de travailleuse : « Andrews was looking at the girl’s hands, limp on her lap, small overworked hands with places at the tips of the fingers where the skin was broken and scarred, with chipped uneven nails. Suddenly she caught his glance. He flushed (...) » (372). La dimension caricaturale, bien que moins affirmée que dans *OMI*, demeure, et la pluralité des points de vues est bien vite remplacée par la centralité de John Andrews, comme on peut le constater si l’on fait le plan du livre en fonction des personnages focalisants (voir tableau ci-dessous)²⁹⁶.

PARTIE	CHAPITRE	FOCALISATION
Part One : Making the Mould	I	Fuselli
	II	Andrews
	III	Andrews
	IV	Fuselli
Part Two : The Metal Cools	I	Fuselli
	II	Fuselli
	III	Fuselli
	IV	Fuselli
	V	Fuselli
Part Three : Machines	I	Chrisfield
	II	Chrisfield
	III	Chrisfield
	IV	Chrisfield
	V	Chrisfield

²⁹⁶ Claude-Edmonde Magny parle d’ « une sorte d’évaporation de tous les personnages, même épisodiques, dans l’anonymat, l’interchangeabilité. En dépit de son titre, *Trois soldats* est vraiment l’histoire d’un seul homme, John Andrews, qui, en bon héros de roman, ressemble comme un frère à l’auteur, et revendique à titre très individuel notre sympathie et notre pitié ». *L’âge du roman américain*. Paris : Seuil, 1948, 120-121.

Part Four : Rust	I	Andrews
	II	Andrews
	III	Andrews
	IV	Andrews
	V	Andrews
	VI	Andrews/Chrisfield
Part Five : The World Outside	I	Andrews
	II	Andrews
	III	Andrews
	IV	Andrews
	V	Andrews
Part Six : Under the Wheels	I	Andrews
	II	Andrews
	III	Andrews
	IV	Andrews

Fig.1 : Tableau de la focalisation dans *Three Soldiers*

L'alternance des points de vue se fait en fonction des parties, mais la seconde moitié du roman est entièrement dévolue à Andrews (Chrisfield n'apparaît que comme personnage secondaire, et Fuselli n'est présent que de manière indirecte, dans les dialogues menés par d'autres personnages). Dans la trilogie, Dos Passos adoptera un procédé d'alternance plus systématique, faisant se succéder les segments consacrés aux différents personnages.

Du réalisme des personnages au réalisme de la composition

On voit ainsi s'opérer dans les premières œuvres la transition entre réalisme des personnages et réalisme de la composition, pour reprendre les termes de Gertrude Stein. Transition encore inaboutie, dans la mesure où la notion de personnage principal demeure, et où la caractérisation minimale des personnages secondaires apparaît davantage comme un défaut que comme un choix narratif. Cette dimension négative devient visible si l'on compare *OMI* et *TS* à *The Red Badge of Courage*. Dans l'œuvre de Crane, les personnages secondaires ne sont pas caricaturaux mais archétypaux, ce qui est renforcé par la manière dont ils sont désignés. Leurs noms n'apparaissent que rarement. Fleming lui-même est la plupart du temps désigné comme « the youth », et les autres soldats sont nommés en fonction de leur

apparence physique (« the loud soldier », « the tall soldier », « the tattered soldier »), et caractérisés dans l'œuvre de manière symbolique selon leur rapport avec le protagoniste. Le « tall soldier », ami d'enfance de Fleming, représente le destin auquel celui-ci veut échapper ; le « loud soldier » qui l'accueille lorsque celui-ci met en scène sa fausse blessure, donne à voir le pouvoir de transformation de la guerre. Le « tattered soldier » enfin est la nemesis de Fleming, le souvenir de la faute, de la trahison qu'il a commise. Les personnages secondaires sont donc ici des archétypes davantage que des stéréotypes, et leur caractérisation participe d'une stratégie narrative plus vaste qui, plaçant Henry Fleming au centre, fait graviter autour de lui des postures davantage que des personnages élaborés, postures par rapport auxquelles le protagoniste se détermine.

Le réalisme des personnages, où le tout n'est que la somme des parties, se voit peu à peu supplanté chez Dos Passos par le réalisme de la composition, où le tout excède la somme des parties. L'évolution est claire dès les deux premiers romans. Dans *TS*, la structure s'affirme déjà de manière autonome, à travers les titres hautement symboliques (« Making the Mould », « The Metal Cools », « Rust »,...) attribués aux différentes parties. L'importance de la composition est également manifestée par la transcription narrative du « monde brisé » auquel les protagonistes du roman sont confrontés, à travers l'usage du fragment, et l'esthétique du manque. Dans *OMI* par exemple, ces aspects sont présents, parallèlement au trop-plein de symboles et à la surenchère du discours dans le portrait du héros en voie d'initiation, et préfigurent les innovations formelles radicales qui seront celles de Dos Passos dans la suite de sa carrière. L'histoire se fait expérience, témoignage ; néanmoins, elle est présentée de manière fragmentaire, et tous les repères qui font l'événement historique (lieux, dates, noms de batailles...) font défaut. Comme l'écrit Jean-Pierre Morel, « on est dans l'histoire, mais pas dans la chronologie »²⁹⁷. Il ne s'agit pas non plus d'un récit entièrement subjectif, à la manière de Joyce, puisque, si le narrateur est en retrait tout au long du texte, les monologues intérieurs de Martin sont en réalité moins nombreux que les passages dialogués :

Une part du rythme vient de l'alternance entre récit de paroles et récit d'événements : dès que les contraintes de la vie militaire ou du front s'atténuent et que les personnages ont une minute pour souffler, les dialogues reprennent, s'étendent, prolifèrent. (...) Et bientôt une image, un spectacle, un incident nouveau évincent les discours, chassent les hypothèses et s'imposent, terribles ou bizarres, avant de nourrir eux-mêmes, un peu plus loin, de nouveaux dialogues, et ainsi de suite, sans qu'un événement clé ni une pensée décisive ne surgissent jamais, qui permettraient enfin d'échapper au tourbillon, d'éclaircir ce qui arrive.²⁹⁸

²⁹⁷ Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos ; multiplicité et solitude*. Paris : Belin, 1998, 14.

²⁹⁸ *Ibid.*, 16.

Les personnages du roman n'ont aucune prise sur les événements, bien qu'ils ne cessent d'en discourir. La guerre est partout, elle parcourt ce que Jean-Pierre Morel nomme les récits de parole comme les récits d'événements. Et pourtant elle demeure insaisissable, éclatée, impossible à percevoir de manière unifiée, échappant au sens. L'absence de chronologie, le retrait de la voix narrative, la multiplication des ellipses (entre chaque chapitre, et, au sein des chapitres, entre chaque vignette), sont autant de procédés qui mettent en avant ce paradoxe de la guerre, à la fois omniprésente et non linéaire, impossible à inscrire dans une véritable trame narrative. La boue, la poussière, la saleté, parcourent le roman tout entier, la guerre est avant tout présentée, non comme une succession de batailles ayant pour but la victoire sur l'ennemi, mais comme un magma étrange dans lequel on s'enfonce sans bien savoir pourquoi, une fine couche de poussière qui rend les hommes méconnaissables sans pour autant les transcender²⁹⁹. L'indétermination et le manque sont des figures récurrentes du roman. Martin est traumatisé à la vue d'un soldat qui a perdu son nez (« Between the pale-brown frightened eyes, where the nose should have been, was a triangular black patch that ended in some mechanical contrivance with shiny little black metal rods that took the place of the jaw. » 10) puis d'un autre privé de tout le bas de son corps (« Where the middle of the man had been where had been the curved belly and the genitals, (...) was a depression, a hollow pool of blood, that glinted a little in the cold diffusion of grey light from the west. » 21). La guerre fragmente tout, les corps, la perception, la narration elle-même. Nous avons déjà noté l'usage récurrent de l'ellipse, qui désoriente le lecteur, d'autant qu'il est associé à une quasi-absence de repères spatio-temporels. Mais ce n'est pas simplement la chronologie qui est ainsi éclatée. Le temps lui-même, celui de la narration, ne sait plus où donner de la tête. Le roman alterne entre passages au présent et passages au passé, variant ainsi les intensités et les perspectives. Les deux temps coexistent souvent au sein d'un même chapitre ; le roman se construit ainsi comme un « récit en segments de durée », comme l'écrit Jean-Pierre Morel, reprenant une expression de Soljenitsyne³⁰⁰. Le temps ne construit plus l'intrigue, il est construit par elle. L'effet de zoom que provoque l'alternance entre présent et passé participe de la stratégie générale de fragmentation de la narration, de déstabilisation du lecteur, à l'œuvre dans le roman, et qui sera ensuite systématisée dans les autres ouvrages de Dos Passos. Le premier chapitre est un bon exemple de cette structure en vignettes, qui matérialise l'impossibilité d'une perception unifiée. La description du départ du bateau, ainsi que le réveil de Martin, sont décrits au présent (« Martin is stretched on the deck » 4), alors

²⁹⁹ La guerre est associée, en particulier pour Martin, aux odeurs de transpiration et de sang (25, 46, 69). Les références à la poussière (16, 29) et à la boue (36, 42, 47) sont très nombreuses, ainsi que celles aux ordures (57, 58, 68) : la guerre elle-même est comparée à un immense tas d'ordures (« It's all so like an ash-heap, a huge garbage-dump of men and equipment. », 57).

³⁰⁰ Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos, op. cit.*, 15.

que sa conversation sur les Allemands avec la jeune femme aux dents parfaites (« white and regular as those in a dentist's show-case » 5) est rapportée au passé. Le chapitre se termine par une vignette au présent, transcrivant le dialogue entre des soldats prêts à partir pour le front. Cette alternance donne au lecteur une impression de vertige, en même temps qu'elle transforme certaines scènes en tableaux, en instantanés de la vie des soldats. Le dialogue rapporté au passé apparaît ainsi presque comme une anomalie, comme l'intrusion du temps traditionnel du récit dans un texte qui veut justement s'en défaire. La fragmentation du temps s'associe ainsi à la fragmentation de l'espace (chaque chapitre se déroule dans un lieu différent) et à celle de la perception pour transformer le témoignage en recueil d'impressions déconnectées les unes des autres, dont on ne peut déduire aucune interprétation univoque des événements décrits.

La structure de *TS*, bien que plus claire que celle de *OMI*, n'en repose pas moins sur la fragmentation et le refus de la continuité. L'ellipse est également une figure phare du roman, doublée de celle du changement de perspective entre les différents personnages. Il ne s'agit pas uniquement d'une ellipse de temps, mais également d'une ellipse de perception. Certains événements sont perçus par Fuselli, d'autres par Chrisfield, d'autres par Andrews, et leurs perceptions se croisent très rarement. Les chansons, employées de manière plus systématique que dans *OMI*, contribuent elles aussi à fracturer la narration, en faisant intervenir un autre discours, en contrepoint, et sont remplacées, à la fin du roman, par la musique de John Andrews, le lien entre les deux musiques étant effectué par la référence à John Brown (la chanson populaire « John Brown's Body » devient source d'inspiration pour Andrews). La musique représente à la fois le discours patriotique sur la guerre (« *Hail, Hail, the Gang's All There* » 106), sa dimension sentimentale (« *Katy* » 119, « *There's a Long Trail A-Winding* » 140), son côté absurde (« *Good Morning Mr Zip Zip Zip* » 241) et la possibilité de se rebeller (l'œuvre inachevée d'Andrews). La fragmentation s'opère ainsi de diverses manières dans ce roman : par la structure (les parties sont clairement identifiées), par les personnages (focalisation alternée), par les ellipses temporelles et par l'utilisation de différents modes de discours.

À la fragmentation de la narration répond une intégration narrative du fragment, sans quoi les œuvres n'atteindraient pas l'unité narrative à laquelle malgré tout elles aspirent. Cette intégration du fragment, qui ne vise pas à redonner du sens au monde, mais davantage à opérer des rapprochements en-dehors de la logique et de la chronologie traditionnelles, passe par la composition de l'œuvre. Dans *OMI*, les fragments sont intégrés à travers la conscience de Martin Howe, seule constante du livre, ce qui ne signifie pas pour autant que Martin leur donne du sens, ou les replace dans une causalité. Dans *TS*, l'intégration se fait par la structure

symbolique, les titres des différentes parties, qui donnent à voir la cible de la critique, la dimension qui unifie les vignettes. Dans *U.S.A.* enfin, la structure se fait à la fois plus apparente et plus désincarnée. Les titres des différents modes narratifs en effet ne visent pas à donner du sens, du symbole, mais de la méthode³⁰¹.

Les protagonistes des premiers romans de Dos Passos font l'expérience de la guerre comme monde brisé, aussi bien sur le plan psychologique qu'historique et narratif. L'esthétique du fragment, du manque, marquée par les images récurrentes de soldats mutilés, donne à voir cette déchirure dont l'auteur lui-même a fait l'expérience. Les possibilités d'opérer une synthèse à partir de ces fragments épars reposent sur des stratégies d'évasion (à travers l'art et la politique), sur la conscience unifiante d'un personnage central, et sur une unité formelle encore balbutiante. Comme l'écrit Thomas R. West : « He [Dos Passos] had not yet presented freedom as a concrete social force, possessed of a tradition and a method ; his protagonists are obliged to preserve freedom within the secret recesses of their personalities and unite it to the most exquisite of their perception »³⁰². Cependant, dès les premiers romans, le refus de la chronologie et de la logique est apparent. L'histoire n'est pas présentée comme une succession d'actions (dans le cas de la guerre, des batailles) significatives (c'est le cas chez Crane, même si la signification est discréditée par l'ironie) ou comme un continuum, mais comme une superposition d'instantanés auxquels il est impossible d'attribuer un sens totalisant.

Deux lignes semblent ainsi se mêler tout au long de *One Man's Initiation – 1917* et de *Three Soldiers*. Tout d'abord, la dimension autobiographique, le témoignage, l'histoire vécue, qui s'accompagne d'un symbolisme souvent explicite, d'un lyrisme caractéristique de l'affrontement décrit par Cowley entre le poète et le monde et d'une dimension idéologique, une trame non seulement d'initiation mais de conversion. Comme l'écrit Dos Passos lui-même dans sa préface à l'édition de 1968 de son premier roman : « In my disillusionment I began listening seriously to the Socialists. Their song was all that was needed to abolish war was to abolish capitalism »³⁰³. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'une narration linéaire, d'une voix omnisciente et omniprésente. Au contraire, les romans fonctionnent par épisodes, par vignettes, évacuent la chronologie au profit de la juxtaposition, refusent la logique causale et la téléologie historique. Ils sont placés sous le signe du fragment, du manque (de sens, de but, mais aussi, au niveau métatextuel, du manque de personnages aboutis, d'intrigue construite...), de l'éclatement de la narration, qui, dans *TS*, et plus encore dans *Manhattan*

³⁰¹ Les titres des différents segments (sauf les biographies) ne renvoient pas à leur contenu. Les *Newsreel* et *Camera Eye* sont numérotés, et les passages narratifs portent comme titre le nom de leur protagoniste.

³⁰² Thomas R. West, *Flesh of Steel*, *op. cit.*, 59.

³⁰³ John Dos Passos, préface de 1968, *op. cit.*, 2.

Transfer et la trilogie, devient éclatement des points de vue. Dos Passos introduit également dans ses premières œuvres la diversité des modes de discours qui sera plus tard sa marque de fabrique. Chansons, poèmes et langues étrangères viennent perturber le discours linéaire³⁰⁴.

Cette double dimension des œuvres est également manifestée dans leur double conclusion (souvent caractéristique, nous le verrons, des œuvres de Dos Passos) : dans *OMI*, l'espoir de la conversion à travers la discussion politique du chapitre IX (au passé), est rendu obsolète par le chapitre XI (au présent), où l'on apprend que tous les protagonistes de la discussion ont été tués, et où Martin apparaît plus que jamais comme un survivant de cette histoire sans passé, dont l'avenir semble compromis : « 'Why ask ?' came the faint rustling voice peevishly. 'Everybody's dead. You're dead, aren't you ?' » (85) Dans *TS*, l'espoir de changement qui guide Andrews tout au long du roman, l'espoir de parvenir enfin à *faire* quelque chose (« to make a gesture, however feeble, however forlorn, for other people's freedom » 474), est à la fois manifesté et détruit par son arrestation (qui demeure, malgré tout, la concrétisation de sa révolte).

Les premiers romans de Dos Passos mêlent ainsi, parfois habilement, parfois de manière maladroite, des techniques diverses, allant du schéma traditionnel du roman d'initiation à la fragmentation moderniste, du point de vue central caractéristique du roman réaliste du 19^e siècle au refus de la chronologie et de la causalité que l'on retrouvera dans ses œuvres plus abouties. L'histoire est ici avant tout histoire vécue par les personnages, mais également transposition de l'histoire vécue par l'auteur lui-même. Elle est à la fois intégrée à la trame narrative, de la manière la plus évidente, puisque les romans, *in fine*, ne parlent que de la guerre, et mise à distance par le refus de lui attribuer un sens, qu'il soit chronologique (il n'y a pas de direction dans les romans, ils ne se terminent pas, par exemple, avec l'armistice) ou idéologique (si ce n'est par l'affirmation, constante, de l'absurde). L'intégration des différents fragments qui sont donnés au lecteur s'effectue à travers la présence des protagonistes, Martin Howe et John Andrews, consciences centrales des œuvres, qui pourtant, encore une fois, ne font pas sens de leur expérience : ils la constatent, tentent parfois de la circonvenir par l'évasion, le rêve, l'imagination picturale, ou s'en éloignent pour l'observer (« He felt triumphantly separated from them, as if he were in a window somewhere watching soldiers pass, or in a box of a theater watching some dreary monotonous play » *TS* 253), perplexes et de temps à autre vaguement amusés. Ce degré

³⁰⁴ Voir le jeu des gallicismes dans *OMI*. Le français se glisse parfois dans l'anglais, subrepticement, sans même s'embarrasser d'italiques : « The train screamed outside the station and the permissionaires ran for the platform, their packed musettes bouncing at their hips. » (31) On décèle même, à plusieurs reprises, des gallicismes dans le texte anglais (« sacred name of God », « name of a dog » 58, « name of God » 60, « my lieutenant » 51, 54), comme si la parole et l'écriture circulaient librement entre les langues, comme si les clichés de la guerre s'insinuaient dans l'anglais comme dans le français

d'intégration du fragment est un des points centraux dans l'appréhension de l'histoire chez Dos Passos, et il évolue énormément au sein de ses différentes œuvres. Ses premiers romans ont au moins le mérite de mettre en place le couple incarnation/désincarnation, la nécessité d'adopter des perspectives différentes sur un même événement, non pas nécessairement pour en faire sens, mais peut-être, comme le dit Walter Benjamin, pour « faire éclater la continuité »³⁰⁵ d'une vie individuelle, d'une époque, et, *in fine*, de l'histoire elle-même.

2.1.3. Une paix séparée

Ernest Hemingway et John Dos Passos

Le désir de faire éclater la continuité de l'histoire n'était pas une préoccupation exclusive de Dos Passos dans ses récits de guerre. Il la partageait avec de nombreux écrivains de sa génération, et en particulier avec Ernest Hemingway, qu'il rencontra pendant une guerre, et dont il se sépara à l'occasion d'une autre.

Dos Passos et Hemingway se croisent sur le front italien en 1918, mais ne se rencontrent réellement qu'à Paris en 1922. Leur amitié se renforce au cours des années 1920, lors de leurs séjours à Paris. Dos Passos présente Hemingway à Sara et Gerald Murphy, véritables protecteurs de toute la génération perdue qu'ils accueillent souvent dans leur villa à Antibes (surnommée Villa America), et les deux hommes échangent de nombreuses lettres au cours de cette période. « Dos » et « Hem » y parlent de leurs activités, de leurs œuvres, de leur vie, instaurant une camaraderie virile et franche. Les lettres de Dos Passos à Hemingway sont émaillées de jurons, bien davantage que dans le reste de sa correspondance³⁰⁶, comme s'il voyait en Hemingway une sorte de parangon de masculinité, modèle auquel lui-même aspire dans les années 1920, se construisant un personnage de baroudeur, d'aventurier, refusant l'étiquette d'intellectuel timide et un peu efféminé que certains, et parfois Hemingway lui-même, continuent de lui accoler³⁰⁷. En 1926, Dos Passos fait la connaissance de sa première femme, Katy Smith, chez Hemingway à Key West. À partir de ce moment-là,

³⁰⁵ Walter Benjamin « Sur le concept d'histoire » in *Ecrits Français*. Paris : Gallimard, 1991, 442.

³⁰⁶ Townsend Ludington attire l'attention, dans *A Twentieth Century Odyssey*, sur une lettre dans laquelle Dos Passos, ayant emprunté de l'argent à Hemingway, regrette d'avoir ainsi entamé le budget qu'Ernest avait prévu pour un safari en Afrique : « 'I didn't want to cut into your African trip like that,' he wrote Hemingway, then added in the flip, tough-guy tone he sometimes assumed with Ernest, 'Jesus that means fifty less jiggs on the safari,' a racial slur and an exaggeration he meant to amuse Hemingway, although other friends found the pose strained and atypical ». *Op. cit.*, 316.

³⁰⁷ Malcolm Cowley décrit ainsi Dos Passos dans « Dos Passos : The Learned Poggius » (*Southern Review*, 9, Jan 1977, 6, repris dans *A Twentieth Century Odyssey*, *op. cit.*, 54) : « [he] was shy, self-conscious, awkward at sports, and a brilliant student ».

la relation entre les deux hommes, quoique toujours cordiale, commence à se tendre, pour des raisons financières (Hemingway prête de l'argent à Dos Passos à plusieurs reprises, entre autres lorsque celui-ci souffre d'une violente attaque de rhumatismes articulaires), sentimentales (Hemingway avait éprouvé des sentiments pour Katy dans sa jeunesse) et politiques (Dos Passos était encensé par la gauche américaine alors qu'Hemingway écrivait surtout sur la corrida, la chasse et la pêche). Hemingway semble également critiquer les œuvres de son ami sur le plan littéraire, même s'il le fait le plus souvent sur le ton de la plaisanterie, comme dans cette lettre d'avril 1932 : « Writing a fine book about Scott Fitzgerald oddly enough. Very interesting and instructive. Am going to have a camera eye looking up a horses ass and newsreels of you singing in Chinese and give a drink of hot kirsch to every customer »³⁰⁸.

La rupture est consommée en 1937 ; Hemingway et Dos Passos sont en Espagne pour participer à un documentaire sur les républicains espagnols (*Spanish Earth*, mis en scène par Joris Ivens), et Hemingway annonce froidement à Dos Passos que son ami José Robles a été exécuté³⁰⁹. Convaincu que les communistes sont responsables de sa mort, Dos Passos renonce au documentaire et à son engagement dans la guerre civile. Hemingway, lui, estime que cette exécution ne remet pas en cause la question fondamentale de la lutte contre le fascisme. Par la suite, les deux auteurs ont dans une certaine mesure « réglé leurs comptes » à travers leurs écrits ; Hemingway fait notamment un cruel portrait de Dos Passos dans *A Moveable Feast* sous les traits du « pilot fish »³¹⁰.

De manière plus intéressante cependant, Hemingway et Dos Passos font œuvre de critique l'un de l'autre, et ce même au plus fort de leur amitié. Dos Passos publie ainsi dans *New Masses* deux critiques de romans d'Hemingway au cours des années 1920. La première,

³⁰⁸ Ernest Hemingway à John Dos Passos, avril 1922. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

³⁰⁹ Dos Passos reviendra en 1939 sur l'enquête qu'il a menée sur la mort de José Robles dans un article publié dans *New Republic*, où il critique la vision romantique qu'avaient les Américains (notamment Hemingway) de la guerre d'Espagne : « It was not until I reached Madrid that I got definite information, from the then chief of the republican counter-espionage service, that Robles had been executed by a 'special section' (which I gathered was under control of the Communist Party). He added that in his opinion the execution had been a mistake and that it was too bad. Spaniards I talked to closer to the Communist Party took the attitude that Robles had been shot as an example to other officials because he had been overheard indiscreetly discussing military plans in a café. The "fascist-spy" theory seems to be the fabrication of romantic American Communist sympathizers. I certainly did not hear it from any Spaniard ». « The Death of José Robles », *New Republic* (Jul 19, 1939): 308, repris dans Donald Pizer (ed.), *MNP*, 193-195.

³¹⁰ Dans la correspondance de John Dos Passos conservée à l'université de Virginie, aucune lettre d'Hemingway à Dos Passos ne figure entre 1937 et 1949 (date à laquelle Hemingway répond à l'annonce du second mariage de Dos Passos). Pour plus de détails sur la relation entre les deux écrivains, voir Donald Pizer, « The Hemingway-Dos Passos Relationship », *Journal of Modern Literature*, 13: 1 (Mar 1986): 111-128, Stephen Koch, *Hemingway, Dos Passos and the Murder of José Robles*. New York : Counterpoint, 2005, ainsi que les principales biographies des deux auteurs (Carlos Baker, *Ernest Hemingway : A Life Story*. New York : Scribner's, 1969, Townsend Ludington, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. Boston: Dutton, 1980).

intitulée « A Lost Generation », porte un jugement très dur sur le premier roman d'Hemingway, *The Sun Also Rises*, qu'il juge futile et complaisant : « As it is, instead of being the epic of the sun also rises on a lost generation – there's an epic in that theme all right – this novel strikes me as being a cock and bull story about a lot of summer tourists getting drunk and making fools of themselves at a picturesque Iberian folk-festival (...) »³¹¹. Dos Passos est beaucoup plus enthousiaste dans son article de 1929 sur *A Farewell To Arms*, peut-être parce qu'il a lui-même écrit deux romans sur la Première Guerre mondiale. Il reconnaît d'une part la valeur documentaire de l'œuvre (« If a man wanted to learn the history of that period in that sector of the European War I don't know where he'd find a better account than in the first half of *A Farewell to Arms* »³¹²), d'autre part sa valeur littéraire, et rend hommage à la technique d'Hemingway, au « craftsmanship », valeur essentielle dans l'esprit de Dos Passos (« the writer felt every minute the satisfaction of working ably with his material and his tools and continually pushing the work to the limit of the effort »³¹³).

Hemingway, lui, est plus sévère lorsqu'en 1942 il édite l'anthologie *Men At War; The Best War Stories of All Time*, et explique pourquoi il a choisi de ne pas intégrer d'extraits de *Three Soldiers* :

I would have liked to include something from "Three Soldiers" by John Dos Passos which (...) was the first attempt at a realistic book about the war written by an American. But in spite of its great merit (...), on rereading it did not stand up. Try to read it yourself and you will see what I mean. The dialogue rings false and the actual combat is completely unconvincing.³¹⁴

La relation entre ces deux écrivains existe ainsi aussi bien sur le plan personnel que sur le plan artistique, et cette relation artistique culmine dans les années 1920, lorsque tous deux s'engagent dans l'écriture moderniste au sortir de la guerre, et deviennent membres à part entière de la « génération perdue ». Tous deux ressentent le besoin d'écrire sur la guerre, dans *OMI* et *TS* pour Dos Passos, *In Our Time* et surtout *A Farewell to Arms* pour Hemingway. Dans son article « The Hemingway-Dos Passos Relationship », Donald Pizer insiste sur ce qui rapproche les deux écrivains au début des années 1920 :

Both were young men (...) who had been desperately anxious to see the war (...) as a necessary involvement of the aspiring writer in the major cataclysmic event of his time. Both then went on to portray the event (...) with a characteristic early 1920s blend of debunking theme and experimental form. Both found life in Europe freer and more congenial (to say nothing of cheaper) than the 1920s America of Harding and Coolidge, and in particular both were deeply engaged by Spanish life. Most of all, both writers saw themselves as truthsayers – as artists seeking to cut through the lies

³¹¹ « A Lost Generation », *New Masses* 2: 2 (Dec 1926): 25.

³¹² *New Masses* 5: 7 (Dec 1929): 16

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Ernest Hemingway, *Men At War*, *op. cit.*, xvi-xvii.

which obscured men's ability to see clearly and truly.³¹⁵

Frederic Henry et John Andrews

Ces points communs, aussi bien au niveau personnel qu'artistique, se retrouvent dans leurs œuvres. *Three Soldiers* et *A Farewell to Arms*³¹⁶ ont pour protagoniste un jeune homme engagé volontaire, qui fait l'expérience de la guerre comme quelque chose d'absurde et d'aliénant ; les deux romans refusent le discours patriotique et ses abstractions et la construction officielle du héros de guerre (John Andrews et Frederic Henry finissent tous deux par désertir). Cela ne signifie pas néanmoins que toute notion d'héroïsme disparaît (comme c'est par exemple le cas dans *The Enormous Room* de Cummings) ; nous avons vu que John Andrews fait de sa désertion et de son arrestation un acte héroïque, presque une expiation de sa vie passée, au cours de laquelle il n'a « rien fait » (« He had not had the strength to live »³¹⁷ TS 266). Frederic Henry, lui, trouve refuge dans une distanciation absolue, un refus de l'engagement, une éthique de l'immédiateté : « I was not made to think. I was made to eat. My God, yes. Eat and drink and sleep with Catherine »³¹⁸. Les deux œuvres présentent une vision fragmentée de la guerre. Les ellipses y sont nombreuses (entre chaque chapitre chez Hemingway, au sein d'un même chapitre chez Dos Passos), le point de vue adopté limité (il n'y a pas d'autorité surplombante du narrateur), la perception des événements fragmentaire (flux de conscience et association d'idées³¹⁹) et le jugement moral, en particulier chez Hemingway, souvent suspendu au profit d'un attachement au détail. Les deux écrivains ont à cœur de dénoncer les mensonges du discours officiel, de critiquer les idéaux qui ne recouvrent que des intérêts, de trouver le mot juste : « a writer who writes straight is the architect of history » (*MNP* 147), « a writer's job is to tell the truth »³²⁰.

³¹⁵ Donald Pizer, « The Hemingway-Dos Passos Relationship ». *Journal of Modern Literature* 13: 1 (Mar 1986): 111-128, 112.

³¹⁶ La comparaison entre ces deux œuvres est justifiée sur le plan thématique et stylistique. Il convient de rappeler cependant que *Three Soldiers* est le premier roman de Dos Passos qui ait eu du succès, alors qu'Hemingway publie *A Farewell to Arms* lorsque sa réputation est déjà bien établie, après le succès critique et public de *In Our Time* (1925) et surtout de *The Sun Also Rises* (1926). Un certain nombre de pistes ébauchées par Dos Passos dans *Three Soldiers*, notamment en ce qui concerne la critique sociale et le traitement de l'histoire, aboutiront dans la trilogie.

³¹⁷ Cette exclamation fait du reste écho au sentiment du jeune Dos Passos, lorsqu'il écrit dans ses carnets pendant la guerre: « I've seen so very little. I must experience more of it and more - and all through it I feel more alive than ever before - I have never lived yet ». John Dos Passos, préface de 1968 à *One Man's Initiation – 1917*, *op. cit.*, 22.

³¹⁸ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, *op. cit.*, 111.

³¹⁹ *Ibid.*, 13, 27.

³²⁰ Ernest Hemingway, *Men at War*, *op. cit.*, xv.

Cependant, Andrews et Henry sont loin d'être interchangeables³²¹. Comme le fait remarquer Fred H. Marcus, les héros de Hemingway appartiennent à un « groupe d'initiés », qui font face à l'absurdité du monde, au « nada », par leur courage, leur distance, leur ritualisation de la mort, enfin tout le « code » hemingwayen³²². Frederic Henry semble préparé à tout ce qui lui arrive, il se laisse très rarement surprendre. Le personnage, au travers du roman, évolue peu. Certes, son amour pour Catherine le transforme, mais la mort de celle-ci et de l'enfant qu'elle portait le renvoient à sa solitude et à sa liberté ; Catherine elle-même a disparu, il ne reste d'elle qu'un corps qui a perdu toute humanité : « It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain »³²³. Tout au long de l'œuvre, Henry maintient cette distance, à travers l'ironie, l'euphémisme ou, tout simplement, l'insistance sur l'impossibilité du dire. Le roman pullule d'expressions telles que « I could not tell it », « You could not tell anything about them », « There was nothing to write about », et se termine sur le refus de parler : « There's nothing to say. (...) I do not want to talk about it »³²⁴. Les forces qui se liguent contre Frederic et Catherine demeurent abstraites, un « they » mal défini, tantôt naturel, tantôt humain. Pour reprendre l'argument de Fred H. Marcus :

In *A Farewell to Arms*, two patterns exist. One tends towards the unreasonable onslaught of death from impersonal nature. Another tends toward the unreasonable onslaught of death from society, from an unnamed 'they' or 'it'³²⁵. Against unreason, against death, man can only assume a courageous, gallant stance – the stance of the initiate, the aware.³²⁶

Aussi bien Frederic que Catherine adoptent cette position, celle que Rinaldi résume en disant « I never think. No, by God, I don't think ; I operate »³²⁷. Cette opérativité (ce qui est capable de produire un effet, un résultat) se manifeste dans l'abandon des valeurs idéales au profit du plaisir immédiat, celui de la boisson, de la nourriture et de l'amour (abandon qui ne signifie pas pour autant l'absence de structure ou de règles de vie).

Dans *TS*, le « they » est au contraire identifié de manière presque obsessionnelle. La machine de l'armée est présente dans la structure du roman, à travers les titres de parties, et

³²¹ Andrews est néanmoins plus proche de Henry que Chrisfield et Fuselli, et c'est pour cette raison que nous nous concentrerons sur les chapitres de *Three Soldiers* qui lui sont consacrés

³²² « They seek the courage to stand, undefeated, against the hammer blows of an irrational world. Courage requires self-discipline, a kind of individualism which nevertheless recognizes an initiated group ». Fred H. Marcus, « *A Farewell to Arms: The Impact of Irony and the Irrational* ». *The English Journal* 51: 8 (Nov 1962): 527-535.

³²³ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, op. cit., 293.

³²⁴ *Ibid.*, 13, 27, 35, 293.

³²⁵ Après avoir dit à Frederic qu'elle était enceinte, Catherine déclare : « If anything comes between us we're gone and then they have us. » Frederic lui répond : « They won't get us (...) Because you're too brave. Nothing ever happens to the brave. » (125) A la fin du roman, Catherine se rend à cet ennemi anonyme : « I'm not brave any more, darling. I'm all broken. They've broken me. I know it now » (285).

³²⁶ Fred H. Marcus, op. cit., 532.

³²⁷ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, 151.

dans la manière dont John Andrews envisage son engagement en tant que soldat. Le roman de Dos Passos est raconté à la troisième personne du singulier, mais laisse bien plus de place à la subjectivité du protagoniste que celui de Hemingway, pourtant narré à la première personne. John Andrews est tout sauf stoïque face à son destin. Il ne cesse de se remettre en question, d'interroger ses motivations ; il s'agit d'un personnage perpétuellement en crise. Le contraste entre les deux romans apparaît clairement si l'on compare la manière dont John Andrews et Frederic Henry racontent leur engagement dans l'armée :

'Tell me. Why did you join up with the Italians?'
'I was in Italy,' I said, 'and I spoke Italian.'³²⁸

They were all so alike, they seemed at moments to be but one organism. This was what he had sought when he had enlisted, he said to himself. It was in this that he would take refuge from the horror of the world that had fallen upon him. He was sick of revolt, of thought, of carrying his individuality like a banner above the turmoil. This was much better, to let everything go, to stamp out his maddening desire for music, to humble himself into the common mud of slavery. (*TS* 106)

Frederic Henry est toujours en situation et prend ses décisions en conséquence, lorsque les circonstances le lui dictent ; cependant, contrairement à Andrews, il ne semble jamais réellement ressentir le poids de ces circonstances comme un fardeau, et se meut avec légèreté au milieu des contraintes, qui lui apparaissent comme naturelles. Andrews au contraire est sans cesse dans la réflexion, et le passage cité rend bien compte de la contradiction inhérente à sa démarche : il s'engage dans l'armée pour pouvoir abandonner son individualité, pour ne plus penser (« He was sick of revolt, of thought... »), et pourtant ne cesse de se poser des questions sur sa situation, de ratiociner sur des circonstances qu'il a, lui, choisies, comme en témoigne le monologue intérieur (« This was much better, to let everything go », sachant qu'évidemment, à partir du moment où il formule cette pensée, il pense encore, donc n'a pas atteint son but). En un sens, Andrews tente consciemment d'atteindre l'état d'esprit de Frederic Henry, mais n'y parvient pas justement parce qu'il lui manque la « grâce sous pression »³²⁹ du personnage d'Hemingway. Mais il ne cesse de se révolter contre l'horreur du monde et contre sa propre situation au sein de ce monde, une situation toujours ambiguë, entre l'observateur et le participant³³⁰. Les procédés narratifs de mise à distance sont bien

³²⁸ *Ibid.*, 21.

³²⁹ Cette expression, « grace under pressure », fut employée pour la première fois par Hemingway lui-même dans une lettre à Francis Scott Fitzgerald datée du 20 avril 1926 : « It makes no difference your telling G[erald] Murphy about bullfighting statement except will be careful about making such statements. Was not referring to guts but to something else. Grace under pressure ». *Ernest Hemingway Selected Letters 1917-1961*, ed. Carlos Baker. New York: Scribner, 2003, 200.

³³⁰ Un autre exemple de cette différence d'attitude entre les deux protagonistes est leur réaction face à leur blessure. Frederic Henry, comme Andrews, est blessé aux jambes. Mais, contrairement à Andrews, il n'en tire aucune conséquence symbolique :

« It was bright sunlight in the room when I woke. I thought I was back at the front and stretched out in bed. My legs hurt me and I looked down at them still in the dirty bandages, and seeing them knew where I was. I reached up for the bell-cord and pushed the button. I heard it buzz down the hall and then some one coming on rubber

plus élaborés chez Hemingway que chez Dos Passos (la mise à distance sera effectuée dans la trilogie à travers l'externalisation des différents modes narratifs). Cependant, Frederic Henry correspond bien davantage qu'Andrews aux canons du héros. Malgré le ridicule de sa situation au moment où il est blessé (il est en train de manger un morceau de fromage), il tente tout de même de sauver les autres hommes qui étaient avec lui (« I was very afraid. (...) I knew, however, that there had been three others. », 52) ; Andrews, lui, est seul (« John Andrews fell out of the slowly advancing column a moment » 253), en train de méditer sur tout ce qui le sépare des autres soldats, quand tout à coup il s'affaisse dans la petite mare où il était en train d'observer des grenouilles. Seul le fait qu'il se réveille ensuite dans un lit au milieu d'autres blessés permet au lecteur de se rendre compte de ce qui lui est arrivé. La souffrance, l'héroïsme, la préoccupation pour les autres sont évacués au profit de la contemplation, de l'accident. Si l'absurdité de la guerre est présente dans les deux romans, sa portée y est néanmoins très différente. Dans *TS*, cette absurdité dérive d'une structure organisée, l'armée, qui vise à aliéner ses membres, structure qui est figure de la société tout entière : plus d'un tiers du roman se déroule après l'armistice, mais John Andrews demeure soumis à la discipline militaire. Dans *A Farewell to Arms*, l'absurdité de la guerre est présentée comme un phénomène naturel, comme la pluie ou la neige, omniprésentes dans le roman, et Frederic Henry, lui, n'est pas rattrapé après sa désertion, il parvient à conclure sa « paix séparée » ; toute la dernière partie du roman, qui se déroule en Suisse, est consacrée à son histoire d'amour avec Catherine, qui se termine de manière tragique, mais néanmoins, le protagoniste semble être réellement parvenu à sortir de la guerre, contrairement à John Andrews qui sera, in fine, rattrapé par elle.

La guerre, dans ces deux romans, apparaît dans un contexte biographique. Elle est l'événement fondamental des vies de Frederic Henry, Andrews, Chrisfield et Fuselli telles qu'elles sont présentées au lecteur. Sa représentation a également, pour les deux auteurs, des

soles along the hall. It was Miss Gage and she looked a little older in the bright sunlight and not so pretty » (*A Farewell to Arms* 82).

« He stretched his legs out across the floor in front of him ; strange, stiff, tremulous legs they were, but it was not the wounds that gave them their leaden weight. It was the stagnation of the life about him that he felt sinking into every crevasse of his spirit, so that he could never shake it off, the stagnation of dusty ruined automatons that had lost all life of their own, whose limbs had practised the drill manual so long that they had no movements of their own left, who sat limply, sunk in boredom, waiting for orders » (*TS* 274-275).

La contemplation de ses jambes meurtries est pour Frederic Henry une source d'informations sur la situation dans laquelle il se trouve (« seeing them knew where I was »). Pour John Andrews, les jambes deviennent le symbole de la vie qu'il s'est choisie, celle d'un automate aux ordres d'un marionnettiste cruel et abstrait. Elles représentent la perte d'autonomie qu'il subit dans l'armée, et contre laquelle il ne peut s'empêcher de se révolter. Pour Frederic Henry, la blessure ramène au *hic et nunc*, elle lui permet de quitter un état second (« I thought I was back at the front ») et de revenir à la réalité, alors que pour John Andrews elle est allégorique, et l'entraîne au contraire dans le monde de l'esprit, dans cet univers d'images et de figures (« the stagnation of life » « every crevasse of his spirit », « dusty ruined automatons ») qui ne cesse de le séparer des autres et de sa propre expérience de la guerre.

racines autobiographiques ; la guerre est le récit d'une expérience vécue. Cependant, elle est présentée de manière oblique ; dans le roman d'Hemingway, la guerre semble sans cesse reportée, l'offensive perpétuellement déplacée, parce que la route n'est pas terminée³³¹, parce que les pluies vont commencer³³², et lorsqu'elle débute enfin, c'est pour donner lieu à la retraite de Caporetto et à la désertion du personnage principal. Il n'y a donc jamais rien à dire sur la guerre, dont l'horreur est innommable, on ne peut qu'envoyer des cartes postales avec des messages déjà écrits (« There was nothing to write about. I sent a couple of army Zona di Guerra post-cards, crossing out everything except, I am well »³³³), ou s'en aller. Chez Dos Passos, la guerre est également vue de manière indirecte, par les yeux des trois personnages. Fuselli en attend une carrière, Chrisfield une revanche, Andrews une libération.

La mise à distance que Frederic Henry parvient à effectuer ne fonctionne pas pour Andrews, l'ironie cinglante de certains passages du roman d'Hemingway (« The soil is sacred (...) but I wish it grew more potatoes »³³⁴) ne trouve que peu d'échos dans celui de Dos Passos. En un sens, Hemingway reste plus proche du schéma traditionnel du roman de guerre, tout comme Frederic Henry ressemble plus qu'Andrews à un héros. L'individu, chez Hemingway, même s'il n'a pas le contrôle des choses qui lui arrivent (Wyndham Lewis dit des héros de Hemingway qu'ils sont passifs, sans volonté³³⁵), adopte une posture face aux événements, un mélange de stoïcisme et d'hédonisme, une distance parfois ironique qui s'instaure entre le personnage et ses propres actions, et non, comme chez Crane, entre le narrateur et le personnage. John Andrews au contraire ressent la distance comme une souffrance, et ne parvient ni à s'identifier complètement aux soldats ni à quitter définitivement l'armée ; il reste prisonnier de ce douloureux entre-deux, refusant d'abandonner sa liberté et sa volonté, tout en désirant une fraternité qui ne se matérialise jamais. En cela, la guerre n'a pas le même rôle chez les deux auteurs. Pour Hemingway, la guerre est en quelque sorte construite par rapport à l'individu, elle contribue à l'élaboration de ce que nous avons appelé sa posture, posture qui a vocation à s'exercer sur le champ de bataille comme dans les cafés parisiens où dans les forêts américaines. Pour Dos Passos, la guerre participe d'une vision de la société comme machinerie aliénante, qui écrase l'individu, et face à laquelle il semble impuissant³³⁶.

³³¹ *A Farewell to Arms*, 22.

³³² *Ibid.*, 163.

³³³ *Ibid.*, 35.

³³⁴ *Ibid.*, 164.

³³⁵ « [His characters are] those to whom things are done, in contrast to those who have will and intelligence ». Wyndham Lewis, « The Dumb Ox ». *Men Without Art* [1934]. London: Black Sparrow Press, 1987, 40.

³³⁶ « The sense of an overriding organization is fundamental to *Three Soldiers*. We are meant to feel its weight on these men at the bottom ». Lois Hughson, *From Biography to History; the Historical Imagination and American Fiction, 1880-1940*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1988, 166.

Chez les deux auteurs, c'est la disjonction qui prime, entre les personnages et le monde qui les entoure, voire entre les personnages et eux-mêmes (on peut songer à la nouvelle « Soldier's Home » dans *In Our Time*). L'histoire n'apparaît pas comme une causalité intelligible, elle est remplacée par l'événement incompréhensible (la retraite de Caporetto dans *A Farewell to Arms*). Frederic Henry tire les conclusions de cet état de fait en renonçant à toute cause, qu'elle soit logique ou idéologique. Citons ici ce qui est sans doute le passage le plus célèbre du roman : « Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates »³³⁷. Les grands mots ayant été vidés de leur sens, ils sont devenus obscènes, et méritent d'être renvoyés en coulisses, au profit des noms de lieux, des numéros de régiment, et des dates, seules choses dont on peut être sûr, dont on n'ait pas à rougir. La guerre est littéralement identifiée à une boucherie, mais une boucherie inutile, qui n'a même pas pour fonction de nourrir le peuple. Deux conceptions de l'histoire sont ici opposées : l'histoire héroïque, des grands hommes et des grands mots, et l'histoire minutieuse, qui se construit sur des détails vérifiables. La disjonction entre l'individu et le discours officiel est absolue, et Frederic Henry abandonne la croyance en une cause au profit de la confiance dans le détail.

John Andrews, tout en se sentant aussi aliéné par le discours, n'en continue pas moins à espérer en une cause qui lui permette de justifier sa propre existence.

And it was so as not to spoil his trade that the undertaker had enlisted, and to make the world safe for democracy, too. The phrase came to Andrews's mind amid an avalanche of popular tunes, of visions of patriotic numbers on the vaudeville stage. He remembered the great flags waving triumphantly over Fifth Avenue, and the crowds dutifully cheering. But those were valid reasons for the undertaker; but for him, John Andrews, were they valid reasons? No. (...) He had not had the courage to move a muscle for his freedom, but he had been fairly cheerful about risking his life as a soldier, in a cause he believed useless. (266)

Ici, l'obscène est théâtralisé, et, comme pour Frederic Henry, les mots sonnent creux à l'oreille d'Andrews. La phrase « make the world safe for democracy » symbolise l'hypocrisie du discours politique, et est associée à un absurde spectacle mis en scène pour tromper le public (« patriotic numbers on the vaudeville stage »). Le devoir patriotique déguise l'entreprise meurtrière, association renforcée par le fait que l'homme avec lequel discute John Andrews est un croque-mort : « those were valid reasons for the undertaker » ; pour quelqu'un dont le commerce est la mort, il semble logique d'approuver la guerre. Mais qu'en est-il d'Andrews lui-même, qui professe l'amour de la liberté ? Contrairement à Frederic Henry, pour qui les mots abstraits, qu'ils soient employés par les hommes politiques ou par

³³⁷ *A Farewell to Arms*, 165.

n'importe quel individu, n'ont aucune valeur, pour Andrews tout dépend de leur contexte. L'extrait évoque le vide du discours de propagande, mais le terme « freedom » n'en perd pas pour autant toute validité. John Andrews ne croit pas en la propagande, mais continue de croire en la liberté, en une autre manière de la défendre, qu'il n'a pour l'instant pas eu le courage de trouver. La cause pour laquelle il combat n'est pas juste, et il en est conscient, mais cela ne signifie pas pour autant que pour lui toute cause soit injuste. Il s'agit, plutôt que de remplacer certains mots (les mots abstraits) par d'autres (ceux qui ont le mérite de désigner sans interpréter), de redonner du sens aux mots mêmes qui sont dévalués par le pouvoir politique. Cette quête du sens est au cœur de l'entreprise littéraire de la trilogie *U.S.A.*

Le témoignage a quelque chose de paradoxal chez Hemingway et Dos Passos ; il ne vise pas tant à raconter la guerre qu'à montrer l'impossibilité d'en construire le récit. Loin d'aboutir au rétablissement d'une logique ou d'une chronologie, loin de donner à voir la manière dont le personnage participe aux événements qu'il raconte, le témoignage instaure au contraire une distance entre personnage et perception, entre l'histoire et le récit de l'histoire. La perception de la guerre est rendue par l'ellipse, l'absence de chronologie, la métaphore et les tentatives d'évasion. Cependant, si chez Hemingway, cette mise à distance contribue à la construction d'une attitude individuelle, celle du détachement du personnage par rapport à l'histoire³³⁸, chez Dos Passos en revanche cette autonomisation se révèle impossible³³⁹. Malgré les efforts des personnages pour échapper à l'histoire, ils ne parviennent jamais à s'en extraire. La boue qui les empêche de décoller les pieds du sol, le rythme lourd du pas des soldats, sont autant d'images qui révèlent l'impossible autonomie de l'individu par rapport à une collectivité pourtant détestée. Les mots abstraits ne peuvent être balayés d'un revers de la main car ils appartiennent à la trame même du langage, et construisent une certaine vision de l'histoire. Ce n'est plus alors le personnage qui choisit de conclure une paix séparée avec les événements ; seule la narration peut mettre en lumière leur nature rhétorique, et illuminer le fossé qui sépare les mots des choses.

L'impossibilité de dire le monde après la guerre est souvent associée au deuxième conflit mondial, à travers la célèbre phrase de Theodor Adorno, « écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Cependant, la Première Guerre mondiale donne elle aussi naissance à une « ellipse du récit à l'endroit de la guerre »³⁴⁰. Celle-ci n'est pas uniquement causée par

³³⁸ C'est également le cas chez Cummings, même si dans *The Enormous Room* cette mise à distance se fait par l'ironie et non par le détachement.

³³⁹ Comme l'écrit J.P. Diggins, « The war to Dos Passos was not so much an encounter with death, as it was to Hemingway, but a way of life ». *Up from Communism ; Conservative Odysseys in American Intellectual History*. New York : Harper & Row, 1975, 78.

³⁴⁰ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003, 157.

la barbarie dont sont témoins les écrivains qui s'engagent dans le conflit, mais par le contraste entre l'horreur et la rhétorique qui la justifie : « l'identité narrative de la démocratie et sa capacité à se mettre en fiction semblent donc gravement compromises »³⁴¹. L'individu ne peut, par son seul témoignage, rendre compte de la guerre. Chez Dos Passos, l'impossibilité de la retraite individuelle dans l'esthétique ou la politique apparaît clairement dans les premiers romans. Si l'histoire ne peut plus s'écrire sous forme de récit linéaire, c'est parce que cette forme, nourrie de causalité, a servi à justifier l'injustifiable. L'événement historique lui-même devient alors sujet au soupçon de l'écriture. Il n'est plus simplement « ce qui est arrivé », il est ce que l'on en dit. S'étant attaché à détruire l'individu comme garant du savoir historique, à travers la rupture qu'il met en place entre ses personnages et leurs propres perceptions, l'écrivain s'attaque, dans la trilogie *U.S.A.*, à l'objet de l'histoire, à l'événement que l'on perçoit comme une fatalité, et qui s'inscrit pourtant dans une véritable politique de l'histoire, en y présentant le premier conflit mondial comme une construction discursive, et en faisant exploser le monopole de la parole entre différentes voix, adoptant certaines méthodes de l'historiographie tout en les faisant servir à la construction de son univers littéraire.

2.2. Histoire et conscience collective : construire l'événement

« One is sure enough of facts when they are dead and stuffed and neatly set in rows in a textbook of history, but when they are scuttling about your feet like lizards it's a very different matter; each time you grab at one you are more likely to find its dead tail in your fingers than its live and wriggling body »
John Dos Passos³⁴²

La fin des années 1920 marque un tournant pour John Dos Passos, aussi bien sur le plan politique que littéraire. L'affaire Sacco et Vanzetti, sur laquelle nous reviendrons, l'ébranle, et le pousse à s'engager encore davantage (son orientation politique à gauche était claire depuis le début de la décennie³⁴³). C'est après leur exécution qu'il se lance dans le projet de la trilogie, conjuguant ainsi prise de position politique et ambition littéraire. Cependant, à l'inverse d'un Upton Sinclair, par exemple, qui se lance dans l'écriture de

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² John Dos Passos, « The Caucasus Under the Soviets ». *Liberator*, Aug. 1922, repris dans *MNP*, 62.

³⁴³ Le 27 août 1917, il écrit dans une lettre à Arthur McComb : « Like the Jews at their wailing place the Liberals cover their heads with their robes of integrity and wail, wail, wail – God I'm tired of wailing. I want to assassinate ». John Dos Passos, préface de 1968 à *One Man's Initiation – 1917*, *op. cit.*, 23.

Boston: A Documentary Novel, roman entièrement consacré à l'affaire, juste après l'exécution (« The decision to write this novel was taken at nine-thirty P.M. (Pacific Coast Time), August 22nd, 1927: the occasion being the receipt of a telephone message from a newspaper, to the effect that Sacco and Vanzetti were dead. »³⁴⁴), Dos Passos construit, avec *U.S.A.*, un projet historique, remontant aux sources, afin de comprendre ce qui a rendu possible l'assassinat officiel (ce qu'il nomme, dans sa lettre au président de Harvard A. Lawrence Lowell, « a judicial murder »³⁴⁵) des deux Italiens. Ainsi, il ne fait pas le choix, comme le feront de nombreux écrivains prolétariens du début des années 1930 (Mary Heaton Vorse, Robert Cantwell, Grace Lumpkin...), de dire le contemporain, mais de s'ancrer dans l'histoire. En 1928, il se lance dans la trilogie, et formule au même moment son credo littéraire :

The only excuse for a novelist, aside from the entertainment and vicarious living his books give the people who read them, is as a sort of second-class historian of the age he lives in. The 'reality' he misses by writing about imaginary people, he gains by being able to build a reality more nearly out of his own factual experience than a plain historian or biographer can³⁴⁶.

Nous reviendrons sur la supériorité de la fiction dans le récit des faits, par laquelle Dos Passos entend défaire l'opposition traditionnelle entre histoire et fiction³⁴⁷. Cette conjonction du projet littéraire et de l'affirmation critique montre bien la vocation qu'a la trilogie à s'ancrer dans l'histoire, ce qui explique pourquoi l'affaire Sacco et Vanzetti en est l'aboutissement, et non l'origine.

Dos Passos prend pour point de départ le tournant du siècle, qui représente d'une part le triomphe du capitalisme industriel et de « l'évangile de la richesse » (*Gospel of Wealth*), d'autre part le début de l'intervention américaine sur la scène internationale (et de l'impérialisme américain), à travers la guerre hispano-américaine de 1898 qui ouvre la trilogie par la chanson *There's many a man been murdered in Luzon*, célébrant la bataille de San Juan Hill où s'illustrèrent Theodore Roosevelt et son régiment, les « Rough Riders ». Cette ambition historique se double d'une perspective géographique. Au départ en effet, les trois tomes de la trilogie devaient se dérouler dans trois villes différentes, comme l'écrit Edmund Wilson à John Peale Bishop le 7 août 1929 : « he (Dos Passos) is now working on a gigantic novel, dealing with the Americanization of the western world and to appear in three

³⁴⁴ Upton Sinclair, *Boston; A Documentary Novel*. Cambridge: Robert Bentley, 1978, xxxv.

³⁴⁵ John Dos Passos, « An Open Letter to President Lowell ». *New York Times* (Aug 8, 1927): 2. Repris dans *MNP*, 97.

³⁴⁶ John Dos Passos, « Statement of Belief ». *Bookman* (Sep 1928). Repris dans Donald Pizer, *ibid.*, 115.

³⁴⁷ Cette vision du rôle de l'écrivain est partagée par Hemingway qui écrit dans son introduction à *Men at War* : « A writer's job is to tell the truth. His standard of fidelity to the truth should be so high that his invention, out of his experience, should produce a truer account than anything factual can be » Ernest Hemingway, *Men at War*, *op. cit.*, xv.

parts, laid respectively in Mexico City, Paris and New York»³⁴⁸. Le projet prendra finalement une forme différente, les trois villes étant intégrées aux différents tomes, avec des dominantes (Mexico dans *The 42nd Parallel*, Paris dans *1919* et New York dans *The Big Money*), et c'est l'histoire qui devient la force motrice du grand œuvre de l'écrivain. L'affaire Sacco et Vanzetti n'apparaît qu'à la fin du troisième tome, et au cœur de la trilogie, on trouve la Première Guerre mondiale, péché originel de l'Amérique, préparé par deux décennies de montée en puissance des grands barons du capitalisme industriel (Carnegie, Rockefeller, Ford...), et d'échec des tentatives de rébellion, fomentées notamment par l'I.W.W.

À l'opposé des témoignages individuels sur la guerre que sont ses premiers romans (malgré la tentative polyphonique de *TS*), Dos Passos intègre ici la guerre à l'expérience collective, la fait résonner du champ personnel au champ politique, en passant par le social, le culturel et l'intellectuel. Comme il l'écrit dans la préface à *U.S.A.*, ajoutée en 1938, au moment où la trilogie est pour la première fois publiée en un seul volume : « One bed is not enough, one job is not enough, one life is not enough » (1).

De nombreuses interprétations de la valeur de l'histoire dans la trilogie ont été données par les critiques au fil des années. Pour certains, comme Barbara Foley³⁴⁹, l'histoire est la colonne vertébrale de la trilogie, et la force du projet de l'écrivain repose sur sa foi en la vérité de l'événement historique, associée à sa volonté militante de le mettre en perspective, à l'opposé d'auteurs comme Doctorow qui, dans une optique plus postmoderne, ne voient dans l'histoire qu'une énième forme de récit. Pour d'autres, tels John Patrick Diggins³⁵⁰, l'œuvre de Dos Passos témoigne du chaos de l'histoire, et de l'impossibilité pour les hommes de faire autre chose que se laisser porter par des forces qui les dépassent. Selon Barry Maine³⁵¹, enfin, ce chaos apparent est en réalité savamment orchestré par l'auteur, à travers la technique du montage. Le sens de l'histoire n'est pas donné, il doit être recomposé, mais la trilogie a avant tout une visée morale, celle de former le bon citoyen en lui montrant les échecs de ceux qui ont refusé de prendre leurs responsabilités face à l'histoire. Il est intéressant de voir que ces trois conceptions correspondent dans les grandes lignes à celles

³⁴⁸ Edmund Wilson à John Peale Bishop, 7 août 1929. Daniel Aaron Papers, Houghton Library, Harvard University.

³⁴⁹ Barbara Foley, « From *U.S.A.* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction ». *American Literature* 50: 1 (Mar 1978): 85-105. L'interprétation du rôle de l'histoire est reprise dans *Radical Representations*, où Foley écrit : « Without active participation from the reader, history in *U.S.A.* is indeed nothing more than the chaotic fragments that impinge upon the characters. But through readerly analysis – aided by authorial coaching – history emerges as a process possessing both determinacy and knowable causality » (*Radical Representations, op. cit.*, 432) Elle nuance ainsi les propos de son article précédent, en maintenant néanmoins l'idée initiale de la connaissabilité de l'histoire telle qu'elle est présentée dans la trilogie.

³⁵⁰ John Patrick Diggins, « Visions of Chaos and Visions of Order: Dos Passos as Historian ». *American Literature* 46: 3 (Nov 1974): 329-346.

³⁵¹ Barry Maine, « U.S.A.: Dos Passos and the Rhetoric of History ». *South Atlantic Review* 50: 1. (Jan 1985): 75-86.

que décrit Charles Beard dans son article de 1934 « Written History as an Act of Faith » : selon lui, l'histoire est tantôt vue comme un procédé linéaire, tendant vers le progrès (l'émancipation politique imaginée par Foley), tantôt comme un chaos où il est impossible de se retrouver, tantôt comme un processus cyclique, selon un modèle biologique qu'il appartiendrait à l'historien de reconstruire. Pour Beard, aucune de ces approches n'est entièrement vraie, ni entièrement fausse, et l'historien doit avant tout reconnaître la part de subjectivité qui entre nécessairement dans sa conception de l'histoire : « His faith is at bottom a conviction that something true can be known about the movement of history and his conviction is a subjective decision, not a purely objective discovery »³⁵². À travers l'exemple de la Première Guerre mondiale, Dos Passos donne à voir la dialectique entre objectif et subjectif, entre déterminisme de l'histoire et détermination de l'historien, tout en dépassant cette opposition par le prisme de l'écriture fictionnelle.

2.2.1. 1919 : décentrer la guerre

La guerre comme rupture

1919 ne créa pas, à sa publication, les mêmes controverses que *Three Soldiers*. Paru en 1932, le roman fut davantage analysé par les critiques sur le plan politique et formel que sur l'image qu'il donnait de la Première Guerre mondiale. Si *TS* avait été l'une des premières œuvres à donner une image critique du conflit, au début des années 1930 une telle perspective était presque devenue la norme, après le florilège de romans parus notamment en 1929 traitant de ce sujet : *A Farewell to Arms* d'Hemingway, *A l'Ouest rien de nouveau*, d'Erich Maria Remarque, *Her Privates We* de Frederic Manning, *Death of a Hero*, du poète imagiste Richard Aldington, et *Goodbye to All That*, l'autobiographie de Robert Graves. Les critiques se concentrèrent donc plutôt sur l'orientation politique de l'œuvre, plus marquée que celle du tome précédent (*The 42nd Parallel*, publié en 1930), et poursuivirent leur analyse des innovations formelles mises en place par l'auteur dans sa trilogie. Dans leurs articles, la présence de l'histoire ne suscite guère de questions, car elle était déjà un trait distinctif du premier tome, et la manière dont la guerre est présentée semble moins attirer l'attention que le traitement des différents personnages ou la structure de l'œuvre de manière générale. Matthew Josephson écrit ainsi dans *Saturday Review* : « The size of the author's framework,

³⁵² Charles Beard, « History as an Act of Faith ». *The American Historical Review* 39: 2 (Jan 1934): 219-231, 226.

his social-historical objective, must be borne in mind if one would not be confused by the quick, episodic shifting of scenes and characters »³⁵³. Hugh Cole, dans *New Masses*, insiste sur la valeur politique de l'œuvre : « he has shown (...) that the making of history, indeed, is not in the hands of this class [the lower middle class] but in the hands of the workers »³⁵⁴. Même lorsque les critiques comparent *1919* à *TS*, c'est pour se concentrer sur l'évolution du style de Dos Passos plutôt que sur la vision qu'il donne de la guerre. John Chamberlain écrit ainsi dans le *New York Times* : « The prose instrument which Mr. Dos Passos has fashioned for himself in '1919' is vastly superior to that of 'Three Soldiers' his early war novel »³⁵⁵.

Dans le roman lui-même, la guerre semble perpétuellement décentrée, comme si une approche directe de l'événement était impossible. Cela est manifesté tout d'abord par le titre, qui situe l'action dès l'abord dans un au-delà chronologique de la guerre, comme *The 42nd Parallel* la situait dans un en-deçà géographique³⁵⁶. Parallèlement à cette absence structurelle cependant, la guerre affirme sa persistance tout au long des trois tomes de la trilogie³⁵⁷. Nous nous concentrerons sur *1919*, qui en fait son principal sujet, mais les références au conflit sont légion dans le dernier tiers de *The 42nd Parallel* et au début de *The Big Money*. Dans le premier tome de la trilogie, ce sont les *Newsreels* qui font les premiers mention de la guerre, comme à préparer le terrain de l'intervention américaine (voir par exemple le *Newsreel* 15 « Want Big War or None », « General War Near », où il n'est jamais précisé quels pays sont concernés par cette guerre, 229-223). Par la suite, chacun des personnages est amené à se faire une opinion sur la guerre elle-même (« Janey went on to talk about the war and how she wished we were in it to save civilization and poor little helpless Belgium. », 298), et, après l'entrée officielle des États-Unis dans le conflit, qui intervient dans le N18 à travers une citation du discours de Wilson devant le congrès le 2 avril 1917, ils décident (à l'exception de

³⁵³ Repris dans Donald Pizer (ed), *U.S.A.; A Documentary Volume, op.cit.*, 321. Josephson écrit d'ailleurs à Dos Passos, regrettant que sa critique ait été coupée par les rédacteurs de la *Saturday Review*, et lui exprime toute l'étendue de son admiration : « Since I couldn't publish the fact elsewhere, I am telling you here that your '1919' was without question the strongest American novel I have read in many years. (...) You are a courageous and ambitious writer, and I say good luck to you ». Matthew Josephson à John Dos Passos, 21 mars 1932, Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

³⁵⁴ Hugh Cole, *New Masses* 7: 12 (Jun 1932): 26.

³⁵⁵ John Chamberlain, « John Dos Passos's Experiment with the 'News' Novel ». *New York Times*, Mar 13, 1932.

³⁵⁶ Le quarante-deuxième parallèle est, dans l'esprit de l'auteur, une référence géographique américaine, comme l'indique l'épigraphe à la première édition du roman, tirée de *American Climatology*, de E.W. Hodgins : « In short, these storms follow three paths or tracks from the Rocky Mountains to the Atlantic Ocean of which the central tracing roughly corresponds with the 42nd parallel of latitude; all phenomena travel eastward in all cases at a rate not less than twenty miles and usually at thirty or forty in the season of high west winds or in winter ». John Dos Passos, *The 42nd Parallel*. New York : Harper Brothers, 1930, ix.

³⁵⁷ Dans *Manhattan Transfer*, la guerre n'est présente qu'à travers ses conséquences sur la société américaine et les personnages du roman. On les voit partir en Europe et en revenir (le cousin de Jimmy Herf, James Merivale, devient capitaine, Jimmy lui travaillait dans le département de publicité de la Croix Rouge, et a épousé Ellen en France), mais on ne sait ce qu'ils y ont fait que de manière indirecte.

Mac, pour qui l'événement de référence n'est pas le conflit mondial mais la révolution mexicaine) de se rendre en Europe (J.W. Moorehouse pour échapper à ses problèmes familiaux, Janey et Eleanor pour le suivre, Charley Anderson parce qu'il a besoin d'argent et se laisse convaincre par Doc). Le roman suivant, cependant, s'ouvre sur une image de Joe Williams jetant son uniforme par-dessus bord, manifestant ainsi la dimension artificielle de la guerre, comme s'il ne s'agissait que d'une fête costumée, impression renforcée par le premier *Newsreel* du roman, qui associe la bataille de Verdun à une parade (N20 : « ARMIES CLASH AT VERDUN IN GLOBE'S GREATEST BATTLE/150,000 MEN AND WOMEN PARADE » 363). La guerre elle-même prend fin au milieu du roman, avec le N29, et pourtant elle s'insinue jusqu'à son terme, la biographie de John Doe intitulée « The Body of an American ». Le second tome de la trilogie, malgré son titre, s'étend donc de 1915 (date du discours du président Wilson cité dans le N20) à 1921 (l'enterrement du soldat inconnu au cimetière d'Arlington, en Virginie), et au cours de ces six ans, l'Amérique vit au rythme de la guerre. Nous avons vu la dimension symbolique de la discipline de l'armée dans *TS*. Dans *1919*, cette dimension symbolique est démultipliée. Les récits de combat sont presque inexistants, la guerre est sans cesse abordée de manière indirecte, médiatisée. Les événements historiques (batailles, négociations, traités) ne sont jamais présentés de manière descriptive ou linéaire (comme ce sera le cas dans l'ouvrage historique que Dos Passos consacre à la Première Guerre mondiale en 1962, *Mr Wilson's War*³⁵⁸), ils sont souvent redupliqués à chaque nouveau segment narratif. Ainsi, la déclaration de guerre des États-Unis, déjà présentée plusieurs fois dans *The 42nd Parallel* (du point de vue d'Eleanor Stoddard, 308 et de Charley Anderson 342), apparaît à nouveau dans le tome suivant. Aussi bien pour Eveline Hutchins que pour Joe Williams³⁵⁹, la déclaration de guerre se traduit par le changement d'attitude des foules, et la prolifération des uniformes dans les rues : « Eveline couldn't keep her mind on New York, what with war declared, and the streets filling with flags and uniforms, and everybody going patriotic crazy around her » (Eveline Hutchins, 472), « President Wilson had just declared war on Germany. All over the town nothing was too good for Les américains » (Joe Williams, 488). Il en va de même pour l'armistice, dont les occurrences sont démultipliées car l'événement historique lui-même est

³⁵⁸ Ce livre se concentre non seulement sur la guerre mais sur ses sources, remontant, comme la trilogie, jusqu'au début du 20^e siècle. Comme dans *U.S.A.*, l'auteur se concentre sur l'histoire américaine, et ne prend presque pas en compte l'évolution des relations entre les États européens avant l'attentat de Sarajevo. Cependant, il adopte une perspective historique relativement conventionnelle, présentant chronologiquement les faits, dramatisant les actions et les hommes pour rendre l'ouvrage plus lisible. Il est intéressant de voir d'ailleurs que *Mr. Wilson's War* est publié chez Doubleday, dans une collection nommée « Mainstream of America. »

³⁵⁹ Ces deux personnages ne se rencontrent jamais, et semblent n'avoir rien en commun ; Joe n'est qu'un marin peu éduqué, et Eveline appartient à la classe moyenne supérieure. Pourtant, la manière dont ils perçoivent les événements historiques est à bien des égards similaire ; ils sont tous les deux entraînés dans le tourbillon des événements sans jamais parvenir (comme c'est le cas pour Eleanor ou Moorehouse) à prendre le dessus, à s'approprier leur existence.

double : le « faux armistice » fut annoncé le 7 novembre 1918 par un télégramme³⁶⁰ et donna lieu à des manifestations de liesse dans le monde entier, qui se répétèrent quatre jours plus tard, lors du véritable armistice³⁶¹. Tous les personnages font l'expérience de l'armistice comme d'une transformation : Daughter décide de partir pour l'Europe après la fin de la guerre (« The fake armistice came and then the real armistice (...). When they were drinking their coffee in the other room, she told them that she'd signed up to go overseas for six months with the Near East Relief. » 601-602) et c'est lors des célébrations de l'armistice que le colonel Edgecombe propose à Dick Savage de travailler pour la conférence de paix à Paris (« The night of the real armistice Dick ate supper a little deliriously with Colonel Edgecombe and some other officers. (...) 'How would you like to go to Paris, my boy?' » 661). Il est intéressant, ici aussi, de comparer la perspective de Joe Williams et celle d'Eveline Hutchins sur l'événement :

(a) He went in back where there was a cabaret all red plush with mirrors and the music was playing *The Star-Spangled Banner* and everybody cried Vive l'Amérique and pushed drinks in his face as he came in and then he was dancing with a fat girl and the music was playing some damn foxtrot or other. He pulled away from the fat girl because he'd seen Jeannette. She had an American flag draped over her dress. She was dancing with a big sixfoot black Senegalese. Joe saw red. He pulled her away from the nigger who was a frog officer all full of gold braid and she said, 'Wazamatta chérie,' and Joe hauled off and hit the damn nigger as hard as he could right on the button, but the nigger didn't budge. The nigger's face had a black puzzled smiling look like he was just going to ask a question. A waiter and a coupla frog soldiers came up and tried to pull Joe away. Everybody was yelling and jabbering. Jeannette was trying to get between Joe and the waiter and got a sock in the jaw that knocked her flat. Joe laid out a couple of frogs and was backing off towards the door, when he saw in the mirror that some big guy in a blouse was bringing down a bottle on his head with both hands. He tried to swing around, but he didn't have time. The bottle crashed his skull and he was out. (*USA* 561)

(b) A minute later she realized she'd lost the car and her friends and was scared. She couldn't recognize the streets even, in this new Paris full of archlights and flags and bands and drunken people. She found herself dancing with the little sailor in the asphalt square in front of a church with two towers, then with a French colonial officer in a red cloak, then with a Polish legionnaire who spoke a little English and had lived in Newark, New Jersey, and then suddenly some young French soldiers were dancing in a ring around her holding hands. The game was you had to kiss one of them to break the ring. When she caught on she kissed one of them and everybody clapped and cheered and cried Vive l'Amérique. Another bunch came and kept on and on dancing around her until she began to feel scared. Her head was beginning to whirl around when she caught sight of an American uniform on the outskirts of the crowd. She broke through the ring bowling over a little fat Frenchman and fell on the doughboy's neck and kissed him, and everybody laughed and cheered and cried encore. (*USA* 608)

³⁶⁰ « URGENT ARMISTICE ALLIES GERMANY SIGNED ELEVEN MORNING HOSTILITIES CEASED TWO AFTERNOON ». « United Press Men Sent False Cable », *New York Times*, 8 novembre 1918. Ce télégramme était signé par Roy W. Howard, président de United Press, et William Philip Simms, directeur de l'agence parisienne de UP.

³⁶¹ Voir Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen-Twenties*: « It was not quite three o'clock in the morning when the State Department gave out to the dozing newspaper men the news that the Armistice had really been signed. Four days before, a false report of the end of hostilities had thrown the whole United States into a delirium of joy ». *Op. cit.*, 14.

Dans les deux textes, l'événement historique semble noyé dans le flot du récit, à travers la dance et la rixe, mais sa valeur symbolique demeure néanmoins présente. Ces extraits sont caractérisés par le style spécifique aux passages de la trilogie, une accumulation de faits, d'actions, transcrite à travers la juxtaposition de propositions coordonnées : dans le premier passage (a), la coordination principale est « and », et elle transforme la scène en une série d'événements à peine reliés les uns aux autres, se succédant de manière automatique jusqu'à l'aboutissement imprévu qu'est la rixe et la disparition du personnage de Joe. Dans le passage consacré à Eveline (b), c'est le « then » qui prévaut, et qui participe à la construction d'un espace circulaire au sein duquel Eveline est comme emprisonnée. La progression de la tension (a) est manifestée par la répétition du verbe « to pull away from », qui indique dans un premier temps le désir éprouvé par Joe pour Jeannette (« He pulled away from the fat girl because he'd seen Jeannette »), puis la prise de conscience qu'elle est en train de danser avec un autre homme (« He pulled her away from the nigger »), enfin la défaite de Joe dans la rixe (« A waiter and a coupla frog soldiers came up and tried to pull Joe away »). Un rythme similaire peut être identifié dans le second passage, à travers la répétition du verbe « to dance ». Eveline éprouve d'abord un plaisir inattendu à se trouver dans les bras du petit marin (« She found herself dancing with the little sailor »), puis une joie étonnée lorsque le cercle des hommes se referme sur elle (« suddenly some young French soldiers were dancing in a ring around her holding hands »), enfin la peur de l'emprisonnement (« Another bunch came and kept on and on dancing around her until she began to feel scared »), qu'elle résout en brisant le cercle. Les deux textes sont construits autour des thèmes de la circularité et de l'emprisonnement. Joe se retrouve prisonnier d'un cercle dont ses alliés ont été exclus (« Jeanette (...) got a knock in the jaw that knocked her flat »), un cercle construit par ses ennemis, au sein duquel il ne peut faire face à la menace finale (« He tried to swing around but he didn't have time ») qui arrive par derrière. Eveline, elle, se prête volontairement – sinon tout à fait consciemment – au jeu, mais prend vite peur à la vue de ces visages tourbillonnant autour d'elle, et, contrairement à Joe, elle réussit à s'échapper (« She broke through the ring »). Le symbolisme de ces deux scènes est lié à l'événement historique qu'elles décrivent. On trouve dans les deux textes l'expression « everybody (...) cried Vive l'Amérique », et le début du passage consacré à Joe est parsemé de références à la victoire américaine (« the music was playing *The Star-Spangled Banner* », « She had an American flag draped around her dress »). Tout au long de la trilogie, Joe est présenté comme un personnage séparé des autres³⁶². Il ne rencontre jamais aucun des autres personnages, excepté

³⁶² Pour Donald Pizer, il est « one kind of archetypal American workman (...) the kind whose mechanical skill lends the appearance of a hold on life, but who is in fact vulnerable to every preying force in his world ». *Dos*

sa soeur Janey, ne croit pas aux valeurs américaines jusqu'à la fin du dernier segment qui lui est consacré, et il ne parvient pas à s'échapper du cercle de ceux qui célèbrent la victoire. L'armistice est le symbole du pouvoir de l'Amérique (comme l'annonce J.W. Moorehouse dans le premier tome de la trilogie, « whoever wins, Europe will be economically ruined. This war is America's great opportunity » *USA* 237) et ceux qui ne l'interprètent pas ainsi doivent sortir du tableau. La conclusion énigmatique du passage consacré à Joe, « and he was out », montre qu'il n'appartient pas à ce nouveau monde né des cendres de la guerre, un monde où les valeurs fondatrices de l'Amérique sont partout proclamées et partout perverties. Il est détruit par le schéma circulaire, alors qu'Eveline parvient en apparence à s'en libérer, pour tomber dans les bras d'un soldat américain, acceptant ainsi d'entrer dans un cercle plus vaste mais guère moins contraignant qui la mènera à son mariage avec Paul Johnson et à une vie médiocre qu'elle choisira finalement de quitter. Le fait de briser le cercle n'est, comme l'armistice, qu'une fausse libération.

La guerre correspond à une rupture dans la vie des personnages fictionnels de la trilogie comme dans celle du personnage du *Camera Eye*. La rupture pour lui est radicale, car la guerre coïncide avec la mort de ses parents. Les deux événements sont étroitement associés : « grief isn't a uniform and go shock the Booch » « He and I we must bury the uniform of grief », « the almond smell of high explosives sending singing éclats through the sweetish puking grandiloquence of the rotting dead » (CE 28, 369-370). Le protagoniste ouvre une nouvelle page de sa vie, comme l'avaient fait Martin Howe et John Andrews avant lui : « tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » (370). Sa renaissance se construit sur ces morts, dans une indépendance paradoxale puisque la libération du joug familial est immédiatement suivie de la soumission nécessaire et aliénante à la discipline de l'armée.

La guerre fait rupture, aussi bien dans la vie de la nation que dans celle des personnages. Elle ne se laisse pas réduire à une simple chronologie (1914-1918), à une succession de faits attestés (batailles, traités, discours) ou à une interprétation univoque (le combat entre les forces de la démocratie et les forces de la barbarie). La manière dont elle est présentée dans la trilogie, en particulier dans le deuxième tome, brouille délibérément les repères historiques. Les dates ne sont jamais mentionnées, excepté dans les biographies (il appartient au lecteur de resituer l'action par rapport aux événements mentionnés), les batailles apparaissent de manière anecdotique (Verdun, par exemple, dans le premier *Newsreel*) ou symbolique (dans CE30, on ne voit que l'image des corps mutilés « remembering the gray crooked fingers the thick drip of blood off the canvas » 446), et

l'interprétation officielle de la guerre est sans cesse discréditée par les motivations des personnages (Dick part à la guerre parce qu'il a besoin d'argent, Eveline parce qu'elle veut quitter l'Amérique) et le montage des *Newsreels*, où la guerre devient spectacle (N20) ou manne économique (N21 « capitalization grown 104 per cent while business expands 250 per cent » 420).

Un événement rhétorique

À travers cette mise en scène, Dos Passos éloigne la Première Guerre mondiale de l'événement lisible présenté dans les manuels d'histoire ; les faits ne vont pas de soi, les motivations des acteurs sont en décalage par rapport au discours politique, et, dans un renversement ultime, c'est le discours politique lui-même qui est à l'origine de l'événement historique. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, l'intervention américaine dans la Première Guerre mondiale fut justifiée exclusivement sur le plan idéologique. Les États-Unis n'étaient pas physiquement menacés, ils soutenaient déjà les Alliés à travers une politique de neutralité armée, et le président Wilson s'était fait réélire en 1916 en martelant qu'il n'interviendrait pas (« keep America out of the war ») ; les Américains étaient d'ailleurs majoritairement hostiles à une intervention jusqu'au début de l'année 1916. Dès lors, la guerre devint aux États-Unis avant tout un objet rhétorique, rhétorique qui sonnait particulièrement creux à nombre d'entre ceux qui avaient fait, en diverses capacités, l'expérience du front. Cette dimension rhétorique, construite, de la guerre est transmise dans la trilogie à travers l'approche indirecte que nous avons analysée. Dos Passos décrit la guerre de l'arrière, celle des ambulanciers (Dick), des volontaires de la Croix Rouge (Eveline, Eleanor), de la marine marchande (Joe), non celle des soldats. Le décalage entre les personnages qui vivent la guerre et ceux qui la racontent est constant : il est manifeste lorsque Joe et Janey discutent du conflit (« Janey went on to talk about the war (...). 'Can that stuff, Janey,' said Joe » 298), ou lorsque Dick écrit à ses amis Thurlow (« 'You must understand how it is,' he wrote the Thurlows, answering an enthusiastic screed of Hilda's about the 'war to end war,' '(...) it's a dirty goldbrick game put over by governments and politicians for their own selfish interests' » 529), lettre qui lui vaudra d'ailleurs d'être renvoyé aux États-Unis par la Croix Rouge³⁶³. La guerre, bien que centrale, n'est pas centrée, elle irradie le

³⁶³ Cet épisode fait écho à l'expérience de Dos Passos lui-même, lorsqu'il fut renvoyé aux États-Unis pour avoir écrit des lettres trop critiques sur la guerre. Dans l'une d'elles, adressée à son ami Arthur McComb, il fait justement allusion à la propagande, la comparant au gaz dont usent les armées allemande et française pour s'entretuer : « The joy of being at the front is that one is away from the hubbub of tongues, from the miasma of lies that is suffocating the world like the waves of poison gas the French and German reciprocally honor each

roman tout entier. Les personnages ne cessent de faire des aller-retour entre l'Europe et les États-Unis, à l'opposé de l'image européenne de la guerre d'usure.

La guerre devient ainsi une construction rhétorique, c'est le discours qui crée l'action et non le contraire, l'histoire a pour source non plus des faits vérifiables, des documents authentiques, mais un faisceau de discours et de motivations disparates, orienté, dans l'interprétation de Dos Passos, vers une recherche du profit et de l'intérêt personnel. À travers sa double dimension, de rupture et d'extension (la guerre ne se termine pas, dans *U.S.A.*, en 1918), la Première Guerre mondiale prend une dimension symbolique. Elle marque l'achèvement de la perte de l'innocence de l'Amérique, l'entrée dans une ère de propagande, de communication de masse, de manipulation du discours³⁶⁴. Cette vision de la guerre était déjà présente dans les premiers romans de Dos Passos, en particulier dans *TS*, mais elle prend dans la trilogie une toute autre dimension : on passe du témoignage à l'événement, de l'effet de la guerre sur un individu à la figure de la guerre comme métaphore des transformations de la société américaine, comme état d'esprit qui dépasse le conflit lui-même, effaçant la différence entre guerre et paix.

Dos Passos associe, dans la présentation qu'il fait de la guerre dans la trilogie, les développements historiographiques qui marquent son époque à une volonté politique d'interprétation de l'histoire. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, la vision positiviste de l'histoire, incarnée entre autres par l'historien allemand Leopold von Ranke et sa célèbre formule selon laquelle l'histoire vise à raconter « ce qui s'est réellement passé » (« *wie es eigentlich gewesen* »), est remise en question. En France, l'École des *Annales*, courant fondé par Lucien Febvre et Marc Bloch, critique cette approche et remet l'historien au cœur du récit historique, procédant par là-même à la « dissolution de l'objet » historique, pour reprendre une expression de Raymond Aron. L'histoire ne peut plus être vue comme un récit objectif orienté vers le progrès, la philosophie hegelienne de l'histoire comme le positivisme ne correspondent plus au monde de l'après-guerre. Aux États-Unis, des mouvements similaires s'amorcent dans la sphère des études historiques, notamment à travers les œuvres des historiens progressistes, et du plus célèbre d'entre eux, Charles Beard. Remettant en cause l'interprétation traditionnelle de l'histoire des États-Unis à travers un

other with ». Melvin Landsberg, ed. *John Dos Passos's Correspondence with Arthur McComb*, Boulder; Co: University Press of Colorado, 1991, 64.

³⁶⁴ Comme l'écrit Donald Pizer: « America's entrance into the world war (...) is thus both a historical event and a mythic construct. (...) As a major historical event, it dominates the Newsreels and affects the lives of the narrative and biographical figures and of the *Camera Eye* persona. As a mythic construct, it symbolizes all those forces in America making for conformity to platitudinous values that in reality disguise personal, class, and national self-interest. *U.S.A.* is a historical novel in which, as in most significant historical fiction, history is a vehicle for symbolic expression rather than principally a source of 'actual' event and character ». *Dos Passos's U.S.A.; A Critical Study*, op. cit., 133-134.

prisme politique, Beard est un tenant de la longue durée et oppose au déterminisme de l'histoire la détermination de l'historien. Dos Passos, à travers ses œuvres de fiction, parvient en un sens à remettre lui aussi en question la notion d'événement historique ; il en récuse la nature objective et insiste sur l'événement historique comme construction humaine, voire, comme c'est le cas pour la Première Guerre mondiale, comme construction politique. Selon Paul Ricœur³⁶⁵, l'école des *Annales* avait pour ambition de remettre en question deux piliers historiographiques : l'événement et l'individu. Or, ces deux éléments sont au cœur de la trilogie, et l'auteur, par le jeu qu'il instaure entre les différents modes narratifs et par la dialectique constante entre singularité et représentativité qu'il met en place, parvient à déplacer leur signification, et à les ré-interpréter en mettant à mal la causalité historique comme le récit linéaire.

2.2.2. Histoire individuelle, histoire chorale

La configuration de l'événement par l'écriture

L'analyse de la représentation, de la mise en intrigue de l'histoire dans les œuvres de Dos Passos révèle un processus complexe, une dialectique constante entre l'individu et la société, entre l'anonyme et le représentatif. À travers la transformation du témoignage (réintroduit, notamment à travers la figure du *Camera Eye*, dans la trilogie, mais qui n'est plus l'unique source de la connaissance historique), la critique de l'événement et, nous y reviendrons, la transformation du document, l'écrivain dépasse l'opposition entre biographique et historique, en intégrant les deux dimensions à sa fiction. Comme l'écrit Lois Hughson :

Dos Passos moved steadily toward a fiction written as what we may call virtual history. In it the partial perspectives of the earlier novels written on the model of biography give way to the multiple and all-encompassing perspective of experience understood as history, existing through the desires and actions of contending centers of consciousness. While any individual life can be understood only as part of the entire field of action, the novels transcend the inevitable limits of biography and achieves for the reader through not for any of the characters in the novel, an explanation of the way things really happen.³⁶⁶

Hughson montre bien l'évolution qui se dessine, entre les premières œuvres et l'œuvre maîtresse, entre biographie et histoire. Il ne s'agit pas cependant d'un simple changement de

³⁶⁵ « L'important est de saisir la connexion entre les deux types de contestation : celle du primat de l'individu comme ultime atome de l'investigation historique, et celle du primat de l'événement, au sens ponctuel du mot, comme ultime atome du changement social ». Paul Ricœur, *Temps et Récit*, t.1. Paris : Seuil, 1983, 184.

³⁶⁶ Lois Hughson, *From Biography to History*, op. cit., 160-161.

perspective, d'un abandon de la vision biographique au profit de l'explication historique. La trilogie met en œuvre, à travers ses quatre modes narratifs, un jeu complexe entre fiction, autobiographie, biographie et histoire. Il est impossible d'établir une équivalence mécanique entre structure formelle et perspective théorique, qui verrait correspondre les segments narratifs à la fiction, les *Camera Eye* à l'autobiographie, les biographies d'Américains célèbres à la biographie et les *Newsreels* à l'histoire. La trilogie, à travers le montage qui la caractérise, établit sans cesse des liens entre ces différents modes de compréhension du récit et les stratégies narratives qui la composent, selon une logique spéculaire plutôt que causale. En d'autres termes, biographie et histoire, banalité et exemplarité se croisent dans chacun des modes, et sont reliées à travers les différents modes, selon un schéma complexe qui vise à la fois à souligner le rôle (néfaste ou bénéfique) de l'individu dans le déroulement de l'histoire et le poids des structures profondes (évolution des mentalités, transformation du discours, organisation sociale) qui font perdre à l'individu le contrôle, non seulement de l'histoire en train de se faire, mais de sa propre vie. La trilogie parvient ainsi à donner un sentiment d'exhaustivité, cette impression, décrite par Greil Marcus, « d'habiter dans le pays tout entier, dans tous les États à la fois, d'être dans la peau de chaque Américain »³⁶⁷. La mise en concurrence de différents modes de discours historique éloigne la trilogie du récit exemplaire. La conception émersonnienne de l'histoire comme biographie³⁶⁸ est remise en question par la description des grands hommes comme étant eux aussi soumis aux forces de l'histoire (William Jennings Bryan ne parviendra jamais à devenir président, Henry Ford à la fin de sa vie s'enferme dans le rêve d'une société sans automobiles, Woodrow Wilson, maître de la rhétorique, voit son projet de Société des Nations rejeté par les États-Unis) ainsi que par la mise en concurrence de leur exemplarité avec la dimension délibérément non-exemplaire, non-représentative, des personnages des passages narratifs. Cependant, Dos Passos ne cède pas non plus à une conception étroitement déterministe de l'histoire, qui n'y verrait que l'accomplissement inévitable de forces dépassant l'individu. Il construit sans cesse des failles dans le récit, dans la causalité, laissant entrevoir des possibilités alternatives à la marche de l'histoire vers le progrès (à travers par exemple les biographie de radicaux ou la prise de conscience politique du *Camera Eye*) ou à l'inévitable destruction du système capitaliste (par la critique du parti communiste qui s'affirme dans *BM*).

³⁶⁷ Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes. La république perdue ?* (trad. Clément Baude). Paris: Galaade, 2007, 73.

³⁶⁸ « All history becomes subjective; in other words there is properly no history, only biography ». Ralph Waldo Emerson, « History », in *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 2000, 115. On retrouve la théorie du grand homme d'Emerson dans d'autres essais, tels que « Representative Men » ou « Heroism ».

Le « roman collectif » qu'est la trilogie s'articule autour de relations subtiles entre les différents modes de narration adoptés. La dimension autobiographique, si elle domine dans les *Camera Eye*, se glisse également dans les autres modes, par exemple dans le récit de la vie de Dick Savage, qui fait écho non seulement au *Camera Eye* mais à la vie de Dos Passos lui-même. L'exemple le plus clair est sans doute celui du discours d'adieu de Richard Norton à ses « gentlemen volunteers » au moment où le corps d'ambulanciers Norton Harjes fut intégré à l'armée américaine à la fin du mois d'août 1917. Cet épisode est relaté par Dos Passos dans une lettre à Arthur McComb du 12 septembre (« Richard Norton courtly in a monocle »³⁶⁹) reprise assez précisément dans le CE32 (« Dick Norton with his monocle » 479), puis mentionné brièvement dans un passage consacré à Dick Savage (« Dick Norton made them a speech under shellfire, never dropping the monocle out of his eye » 521). Les « grenadine guards », surnom donné à Dick Savage et ses camarades (Steve Warner, Ripley, Fred Summers et Schuyler) rappellent d'ailleurs le groupe formé par Dos Passos, Dudley Poore et Robert Hillyer quand ils étaient au front. Le biographique, s'il est principalement illustré par les biographies des grands Américains qui émaillent la trilogie, se glisse également dans les passages fictionnels. Ainsi, Ivy Lee, l'un des fondateurs de l'industrie des relations publiques, ne figure pas parmi les sujets des biographies, mais il est incarné par le personnage de J.W. Moorehouse (personnage-pivot³⁷⁰ de la trilogie, même s'il n'apparaît comme personnage focalisant que dans le premier tome). Tous deux travaillent dans le journalisme à leurs débuts, tous deux font face à une grève importante (Ivy Lee est engagé par Standard Oil au lendemain du « massacre de Ludlow » en 1914, Moorehouse doit sa carrière à la grève de Homestead, en 1892), enfin tous deux travaillent pour de grandes compagnies de l'acier (Bethlehem Steel pour Lee, qui devient Bessemer dans la trilogie). À l'inverse, des personnages historiques s'invitent parfois dans la fiction (lorsque Mac, dans *FP*, va écouter un discours de Big Bill Haywood, dont la biographie vient d'être présentée), ou sont mis en étroite relation avec elle (le récit de la vie de Margo Dowling dans *BM* est encadré par les biographies de Rudolph Valentino et Isadora Duncan). L'intégration de l'histoire dans la fiction n'est pas simplement réalisée par la mention des événements, mais également par l'intervention des individus. Les *Newsreels* irradiant eux aussi dans les autres

³⁶⁹ John Dos Passos à Arthur McComb, 12 septembre 1918, in Melvin Landsberg (ed), *op. cit.*, 67.

³⁷⁰ Il nous paraît plus juste de parler de « personnage-pivot » plutôt que de « personnage principal ». En effet, comme nous le verrons, le système traditionnel des personnages de roman est bouleversé dans la trilogie, et, si l'on considère John Ward Moorehouse, on constate que seuls trois segments de *42nd Parallel* lui sont consacrés, ce qui ne permet pas de le qualifier de protagoniste. En revanche, la vie d'un certain nombre de personnages (Eleanor Stoddard, Janey Williams, Dick Savage, Eveline Hutchins) est étroitement liée à la sienne, et il est au centre de l'intrigue de *1919*, ce qui en fait un personnage d'exception au sein de la trilogie. Pizer accorde à Moorehouse une double centralité : du point de vue de la structure de l'œuvre, et du point de vue symbolique (Donald Pizer, *Critical Study*, 125).

modes de l'œuvre, et manifestent les transformations de la société, du discours politique ou publicitaire, qui influencent à leur tour la manière de penser des personnages. Cette interaction est particulièrement frappante si l'on s'intéresse au discours sur la guerre, repris par certains personnages (Eleanor Stoddard, J.W. Moorehouse, Janey Williams), critiqué par d'autres (Joe Williams, Don Stevens, Dick Savage), dichotomie qui se reflète également dans les biographies, celles des hommes qui ont fait la guerre (Woodrow Wilson, J.P. Morgan) et de ceux qui l'ont combattue (John Reed, Randolph Bourne). La longueur de la trilogie donne ainsi à voir aussi bien les actions d'individus, résumées dans les biographies, que les évolutions de la société à plus long terme, sur la période de trente ans examinée dans les trois romans. On constate ainsi que *FP* est marqué par la transformation des modes de communication politiques et industriels à travers la carrière de J.W. Moorehouse, les biographies de William Jennings Bryan, Minor Keith ou Andrew Carnegie, et par l'espoir d'un radicalisme américain incarné par le personnage de Mac et les biographies de Big Bill Haywood et Eugene Debs, ainsi que par la volonté du personnage du *Camera Eye* de briser son cocon, « break out of the bellglass », ce qui se fera finalement à travers l'entrée en guerre des États-Unis. *1919* est le roman de la radicalisation : celle de la propagande industrielle et politique (Moorehouse orchestre la conférence de paix, Wilson déclare la guerre et Morgan en profite) et celle de l'opposition (Jack Reed se fait le chantre de la révolution bolchevique, Joe Hill et Wesley Everest sont tués, Ben Compton lit *Le Capital* et prend sa carte au parti socialiste). Enfin, *BM* marque le triomphe du capitalisme financier associé au capitalisme industriel, le règne de la spéculation, mais aussi de la mise en scène, ce qui explique qu'à côté des biographies de Henry Ford ou de Frederick Winslow Taylor, on trouve celles de Rudolph Valentino ou d'Isadora Duncan, et que les personnages principaux de ce dernier tome soient Charley Anderson, qui devient un « sorcier de la finance » avant de tout perdre, et Margo Dowling, reine éphémère d'un Hollywood en plein essor.

La trilogie joue du rapport entre temps long et temps court, présence des grands hommes et courants profonds de l'histoire. Cependant, il n'y a pas de causalité directe établie au sein des différents romans. Le montage donne à voir une causalité toujours indirecte, jamais explicitée, qu'il appartient au lecteur de recomposer, en tissant des liens, en s'appliquant à de constants va-et-vient de l'actualité aux destins individuels, de l'autobiographie à l'histoire en passant par la fiction. C'est cette dimension indirecte qui fait le roman, car la littérature doit « vivre de l'écart même entre la grande raison des inerties

collectives et l'action des individus qui s'entêtent à rêver, pour eux et pour la collectivité, un monde meilleur »³⁷¹.

Grands hommes et anonymes : « The Body of an American »

Cet écart se manifeste également dans la tension, constante dans la trilogie, entre anonymes et grands hommes, autour de la question de la représentativité. En effet, le texte oscille sans cesse entre banalité et exceptionalité, entre individus et collectivité. Les personnages fictionnels, même s'ils ne sont pas représentatifs de toute la société américaine (il n'y a, dans la trilogie, pas de fermiers, pas de Noirs, pas de membres de l'élite intellectuelle ou industrielle), sont néanmoins typiques d'une certaine frange de cette société. Leurs itinéraires se déroulent sur tout le continent américain : Eveline Hutchins et Eleanor Stoddard sont originaires de Chicago, Charley Anderson du Dakota du Nord, Daughter du Texas, J.Ward Moorehouse du Delaware, Margo Dowling est née à New York, mais son histoire se déroule en grande partie en Californie. Ils sont sans cesse en mouvement, et incarnent ainsi cette Amérique du début du 20^e siècle, ivre de puissance et de progrès, qui s'engouffre dans le tourbillon de l'histoire en entraînant avec elle ses citoyens, dont certains (Joe Williams, Daughter, Eveline Hutchins, Charley Anderson) ne survivront pas à ce qu'ils perçoivent comme un chaos, tandis que d'autres ne s'en sortiront qu'en apprenant les règles invisibles qui le régissent, au prix de leur propre intégrité (J. Ward Moorehouse, Dick Savage). En face de ces individus tâtonnants – à l'exception de J. Ward Moorehouse, qui lui est sûr de son fait – se dressent les portraits des grands Américains qui ont marqué la période, ceux que l'on s'attend à retrouver dans n'importe quel livre d'histoire (Bryan, Wilson, Ford, Taylor, les frères Wright), et ceux dont on peut être presque sûr qu'ils n'y figureront pas (Randolph Bourne, Wesley Everest, Joe Hill). Leurs vies sont racontées à travers un savant montage, une technique littéraire très affûtée qui rapproche les biographies de poèmes en prose ou de vers libres à la manière de Whitman, et une vision partisane qui, si elle apparaît clairement, abandonne encore une fois la causalité au profit de la juxtaposition. Ces personnages sont à l'origine d'un certain nombre de faits ou d'évolution historiques, mais *in fine*, ils finissent toujours par apparaître impuissants, face aux forces qu'ils combattent (Big Bill, Gene Debs, Jack Reed), face au monde qu'ils ont eux-mêmes contribué à créer (Henry Ford, Thomas Edison, Rudolph Valentino) ou face à leur propre mort (William Jennings Bryan, Woodrow Wilson).

³⁷¹ Jacques Rancière, « Sur le champ de bataille » in *Politique de la littérature*, op. cit., 92.

Cependant, l'une des originalités de la trilogie est qu'elle parvient dans une certaine mesure à dépasser l'opposition entre l'exceptionnel et le banal, entre l'unique et le typique, à travers la création de ce que nous appellerons des « individus génériques ». Ces derniers peuvent apparaître au détour d'un *Newsreel* (« boy seeking future offered opportunity » N47, 790), mais ils sont incarnés à trois moments dans la trilogie : par le jeune homme de la préface, le soldat inconnu de « *The Body of an American* », et le « Vag » qui clôt *BM*. Dos Passos parvient ainsi à combler le fossé entre la nécessité d'établir des causes, des lois de l'histoire, et le déroulement empirique de la vie d'un individu. Cette capacité à passer outre les clivages qui parcourent l'historiographie (temps long/temps court, histoire événementielle/histoire des mentalités), est selon Jacques Rancière le propre de la littérature : « C'est la littérature, comme régime moderne de l'art de la parole, qui a révoqué la différence entre des sujets nobles et des sujets vils, des vies actives dignes d'être racontées et des vies obscures, passives »³⁷². Cette interaction est particulièrement marquée dans la biographie du soldat inconnu qui clôt *1919*, intitulée « *The Body of an American* », et permet de transmettre une vision du premier conflit mondial fondée non sur une causalité linéaire, mais sur une causalité expressive, qui permet de faire sens d'un ensemble d'éléments, en en tirant une perspective générale sur un événement ou une société donnés.

Dans *Death of Abraham Lincoln*, Walt Whitman écrit :

The final use of a heroic-eminent life – especially of a heroic-eminent death – is its indirect filtering into the nation and the race (...). Then there is a cement to the whole people, subtler, more underlying, than any thing in a written constitution, or courts or armies – namely, the cement of a death identified thoroughly with that people, at its head, and for its sake.³⁷³

Nous sommes ici dans la logique de l'individu représentatif, du héros. Or, en ce qui concerne la Première Guerre mondiale telle qu'elle est présentée dans la trilogie, l'héroïsme n'existe pas. Le genre de la biographie, loin de célébrer les hommes dont il fait le portrait, s'attache au contraire à mettre en valeur leurs échecs. La biographie du président Wilson, symbole de la trahison représentée par la guerre, fait le portrait d'un homme aux apparences rigides, attaché à l'importance de la parole, et qui pourtant n'a su résister aux puissants intérêts qui l'ont poussé à faire la guerre. Le texte se caractérise par la superposition constante de la rhétorique (« with the help of Almighty God, Right, Truth, Justice, Freedom, Democracy ») et de la réalité (« and Cuban sugar and Caucasian manganèse and Northwestern wheat ») qui composent l'événement historique lui-même (« we won the war », 568). Le président ne voit pas, ne veut pas voir la réalité qui se trouve devant ses yeux ; l'anaphore « Did Meester

³⁷² *Ibid.*, 197.

³⁷³ Walt Whitman, *Death of Abraham Lincoln*, in *Prose Works* [1892]. New York: Bartleby, 2000. <<http://www.bartleby.com/229/2009.html>> Vu le 29 avril 2009.

Wilson see », « Did Meester Wilson know » qui ponctue la description du voyage de Wilson en Europe au lendemain de l'armistice, manifeste cet aveuglement. Wilson s'intéresse à la négociation du traité de paix, et ne voit pas les infirmes, les veuves, les mécontents ; il répète à l'envi les mots « démocratie », « vérité », « justice », punit tous ceux (Debs par exemple) qui n'en ont pas la même interprétation que lui, et les rend creux par cette incessante répétition. Wilson ne peut être le héros de la guerre. Il en est, à bien des égards, le responsable, et pourtant il la perd, lorsqu'il rentre aux États-Unis pour trouver un Sénat hostile, qui refuse de ratifier le traité de Versailles.

Si le héros n'est pas le grand homme, il est peut-être l'anonyme, celui qui est chacun et tous à la fois, l'ultime symbole de l'unité de la nation : le soldat inconnu. « The Body of an American » (756-761) est l'un des textes les plus célèbres de Dos Passos, souvent cité dans les anthologies. Il présente la cérémonie d'enterrement des restes du soldat inconnu qui eut lieu au cimetière d'Arlington, en Virginie, le 11 novembre 1921. Le président en exercice était Warren G. Harding, mais Woodrow Wilson assista à la cérémonie, malgré son état de santé déjà dégradé (Wilson mourut en 1924). Ce texte est structuré comme de nombreuses autres biographies, à travers l'opposition entre le discours officiel et la réalité, qui correspond au discours narratif, opposition typographiquement marquée tout au long du passage. Cependant, il ne fait pas le portrait d'un homme, mais d'une infinité d'hommes, incarnés dans la figure de John Doe. Le fait que les morts anonymes aient un nom aux États-Unis ne fait qu'accentuer la dialectique complexe entre individuel et collectif, entre banalité et exemplarité. Sans cesse, l'individu John Doe est opposé au symbole du soldat inconnu.

Le texte décrit, comme une biographie classique, les différentes étapes de la vie du personnage, en commençant par la mort, qui d'après le discours officiel donne son sens à cette vie encore mal définie. À la naissance (« John Doe was born ») font suite l'enfance (« won first prize in the baby parade »), les petits boulots de l'adolescence (« busboy harveststiff boyscout »), le travail d'adulte (« Y.M.C.A. Secretary, express agent, truckdriver, fordmechanic ») et l'engagement dans l'armée (« Naked he went into the army »). La fin du texte renoue avec la mort du soldat et la cérémonie initiale. Au cours du texte, le personnage acquiert un semblant d'individualité. De la troisième personne du singulier on passe à la deuxième personne du pluriel (« they weighed you ») puis à la première personne du singulier (« I lost my identification tag in the Marne »). Au traditionnel monument aux morts, le texte substitue un récit de vie, sous la forme du catalogue de toutes les vies que John Doe aurait pu avoir, qui ont en commun de se terminer dans une clairière de la forêt d'Argonne. De même, la vie qui est décrite est sans cesse ramenée à sa conclusion par les fragments de discours officiel insérés dans le texte : « national approbation », « the impersonal tribute »,

« Woodrow Wilson brought a bouquet of poppies ». La dimension abstraite de la cérémonie vient contrecarrer la volonté du narrateur de rendre le soldat matériellement présent, vivant. Le monument, la cérémonie, sont nécessairement mortifères, puisqu'ils ne peuvent survivre que dans l'univoque, la communion. Le « they » s'oppose alors au « I » tout juste naissant et pourtant déjà mort (le pronom n'apparaît qu'une fois dans le texte). Le conflit d'interprétations est au cœur du texte, le soldat inconnu n'est pas le même pour tous. Pour le président Harding, il représente l'Amérique et les valeurs qu'elle a portées au cours de la guerre : « *as a typical soldier of this representative democracy has fought and died believing in the indisputable justice of his country's cause* » (758). Le narrateur voit au contraire dans la sélection du soldat inconnu un mélange de hasard (« enie menie minie moe ») et de déterminisme idéologique : il faut qu'il soit « a hundredpercent », conforme à l'Amérique telle que ses dirigeants la conçoivent. Le soldat inconnu est un Américain typique, qui n'est porté par aucune idée. Comme l'écrit Donald Pizer : « He is an average common place American, his life devoid of any noble purpose or ideals, his mind full of the verbal debris of his time »³⁷⁴. L'intégration d'extraits de discours et d'articles de journaux matérialise la division de l'image qui caractérise le soldat inconnu. John Doe demeure, pour reprendre le titre d'une pièce de Pirandello, « un, personne et cent mille ».

« The Body of an American » est une sorte de synthèse de l'image de la guerre telle qu'elle apparaît dans la trilogie. Elle est toujours médiatisée, toujours événement de discours avant que d'être événement historique, envahie par le symbole là où sa réalité est celle de la mort inutile. Dans le texte, la guerre devient non plus un champ de bataille où s'affrontent des corps humains, mais un combat de valeurs. L'événement en lui-même n'est presque jamais mentionné. Le mot « war » apparaît trois fois au cours du texte, toujours dans des mots composés : « the Secretaryofwar », « the worldwar », « a copy of the articles of war ». C'est la cérémonie elle-même qui, rétrospectivement, donne son sens à l'événement, qui n'est sinon qu'une coquille vide.

Or le narrateur cherche justement à remplir cette coquille vide, à faire revivre la mémoire de la guerre telle qu'elle a été vécue par les soldats, et non telle qu'elle a été présentée par les hommes politiques. Dans « The Body of an American », la guerre apparaît comme un quotidien, une accumulation de gestes absurdes, contrepoin ironique à la présentation officielle. À l'habit de lumière des valeurs de la démocratie américaine (« the indisputable justice of his country's cause ») s'oppose l'image du soldat nu, privé de son humanité et considéré comme du bétail : « Naked he went into the army;/ they weighed you, measured you, looked for flat feet, squeezed your penis to see if you had clap ». Urine et

³⁷⁴ Donald Pizer, *John Dos Passos' U.S.A.: A Critical Study*, op. cit., 39.

intelligence sont mises sur le même plan (« they (...) charted your urine and your intelligence »), tout comme l'âme immortelle et les états de service (« gave you a service record for a future (imperishable soul) »). Le vocabulaire technique se substitue aux idéaux : « drilled hilled, manual of arms, ate slum, learned to salute, to soldier, to loaf in the latrines, forbidden to smoke on deck ». Le soldat est soumis à toute une série de règles qui n'ont d'autre justification qu'elles-mêmes. L'autorité est incarnée par le cri, la vulgarité, l'accent, à l'opposé de la langue polie et impersonnelle du Président des États-Unis : « Atten'SHUN suck in your gut you c – r wipe that smile off your face eyes wattja tink dis is a choirch-social? Forwar- D'ARCH. » La censure du mot « cocksucker » apparaît dans ce contexte comme le comble de l'ironie, comme si elle pouvait masquer la vulgarité du personnage de l'officier. L'amour, la valeur militaire, l'héroïsme, se perdent dans la litanie des gestes, qui toujours se terminent dans la mesquinerie, le glauque (« (Love moving picture wet French postcard dream began with saltpeter in the coffee and ended at the propho station) ») et la peur, niée dans les récits officiels, est bien réelle (« Cant help jumpin when them things go off, give me the trots them things do. »).

La guerre est réduite à la vision qu'en a le soldat, une vision qui n'est guidée par aucune transcendance. Comme l'écrit Donald Pizer : « The underlying truth of his life in the army (...) is that he is lost »³⁷⁵. Chaque biographie, dans la trilogie *U.S.A.* est caractérisée par un refrain (en anglais « burden », intéressant par sa double signification, à la fois le refrain et le fardeau). Dans « The Body of an American », ce refrain est celui de la perte des repères, le « *Say feller tell me how I can get back to my outfit* » qui s'oppose au « *Our father which art in heaven hallowed be thy name* », discours du consensus où chacun peut se retrouver, dans lequel personne n'est jamais perdu ou oublié. Il n'y a pas de mission, pas de destin, pas d'héroïsme dans cette vie de soldat, la seule quête est celle de l'unité (au sens militaire et figuré) perdue. Le destin investit le soldat à partir du moment où il meurt, et où la nation le choisit pour le monumentaliser, pour l'enfermer dans une boîte où l'on inscrira un message compréhensible par tous. On passe de l'individu perdu dans une forêt étrangère, sans nom, sans marque d'identification, à la communauté fantasmée, « one nation under God », dont l'autorité est indiscutable. La réunion des fragments s'opère par l'attribution des médailles, comme si chaque épingle parvenait à rassembler les morceaux du sens épars, pour donner naissance à un ensemble clairement défini, un bouquet d'oeillets qui porte en lui le sens rassemblé.

³⁷⁵ *Ibid.*, 160.

2.2.3. « Chroniques contemporaines » : histoire et actualité

L'histoire inconnaissable

Ce sens unique et univoque est impossible, il est au mieux une illusion, au pire une manipulation idéologique. La signification de l'événement historique est nécessairement fragmentée et multiple, et, tout comme les morceaux épars du corps du soldat inconnu ne peuvent être rapiécés pour former un corps national, le discours politique ne peut étendre le sens sur l'événement comme un voile pudique. La Première Guerre mondiale, telle qu'elle est présentée par la classe dirigeante (représentée dans « The Body of an American » par le discours de Harding et la présence symbolique de Wilson), est un événement rhétorique, idéologique, et le narrateur, à travers le procédé du montage, en démontre la dimension fallacieuse, en lui opposant, non pas un discours d'opposition construit, mais l'explosion (au sens propre comme au sens figuré) du sens, toujours critique, jamais dogmatique.

L'histoire telle qu'elle a été est inconnaissable. Comme l'écrit Charles Beard: « History as it actually was, as distinguished from particular facts of history, is not known or knowable, no matter how zealously is pursued the ideal of the effort for objective truth »³⁷⁶. Ce qu'il appelle « history as actuality » renvoie ici à la vérité de l'histoire, l'histoire telle qu'elle a été vécue par les protagonistes, dont la connaissance est impossible pour l'historien qui réfléchit nécessairement a posteriori. Cette inconnaissabilité de l'histoire est manifestée dans la fiction de Dos Passos par la concurrence des discours mise en place tout au long de la trilogie. Les procédés formels qu'il emploie contribuent à cette impression de diversité que d'aucuns vont jusqu'à qualifier de chaos. Ainsi, John Patrick Diggins, dans son article « Visions of Chaos and Visions of Order: Dos Passos as Historian » oppose deux conceptions de l'histoire dans l'œuvre de l'écrivain. La première, révélée en particulier dans la trilogie, montre l'histoire comme une force distante et incompréhensible, dans laquelle les personnages se trouvent pris, ballottés, sans pouvoir exercer aucun contrôle sur elle : « *U.S.A.* is neither guided by a principle of historical explanation nor inspired by a vision of historical meaning. (...) There is no causal order of understanding behind the disorder of events. What happens, happens »³⁷⁷.

L'histoire est ainsi conçue dans une perspective naturaliste, elle s'apparente à une force à la fois naturelle et surhumaine, sur laquelle les hommes ne peuvent tenir aucun discours construit. La seconde conception de l'histoire est révélée par les œuvres plus

³⁷⁶ Charles Beard, « That Noble Dream ». *The American Historical Review* 41: 1 (Oct 1935): 74-87, 84.

³⁷⁷ John P. Diggins, « Visions of Chaos and Visions of Order: Dos Passos as Historian », *op. cit.*, 334.

tardives, notamment les essais historiques sur le 18^e siècle (*The Head and Heart of Thomas Jefferson, Shackles of Power, The Ground We Stand On*, mais aussi, bien que Diggins ne le mentionne pas explicitement, *Mr Wilson's War*). L'auteur tente à travers ces écrits de donner un sens à l'histoire américaine, de rendre le passé utilisable afin de comprendre le présent. D'après Diggins, cette tentative échoue: « Thus the vision of chaos is gone, but the meaning of events has yet to emerge from the vision of order »³⁷⁸.

Cette vision binaire de l'œuvre de Dos Passos présente l'avantage d'être claire, mais elle ne rend pas entièrement justice à la perspective complexe sur l'histoire qu'offre l'écrivain dans la trilogie. En effet, si l'inconnaissabilité de l'histoire est posée dans les romans à travers la concurrence des discours, il n'en ressort pas pour autant qu'aucun discours ne peut être tenu sur l'histoire en dehors de la perspective naturaliste et déterministe. On le voit bien dans « *The Body of an American* » ; bien qu'il n'y ait pas d'élaboration directe d'un discours contestataire, la manipulation du discours officiel à travers le montage, la juxtaposition, le collage de mots et le tronquage ironique des phrases construisent eux-mêmes une interprétation alternative, sans qu'il soit besoin de recourir à une causalité directe qui irait à l'encontre du procédé fictionnel, et transformerait l'œuvre en roman à thèse. Par ailleurs, *1919* est, comme nous l'avons dit, le roman de la radicalisation, et il marque le début de la prise de conscience par un certain nombre de personnages de la vacuité, voire du péril que représente le discours officiel. La renaissance espérée par le personnage du *Camera Eye* au tout début du roman (« tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » 370) se transforme en sentiment de colère et de critique du discours officiel dans un passage du dernier CE qui annonce d'ailleurs « *The Body of an American* », en reprenant l'idée du soldat perdu, ne retrouvant pas son unité, et de la dimension manipulatrice de la structure de l'armée:

up in the office the grumpy sergeants doing the paperwork don't know where home is
lost our outfits our service records our aluminum numberplates (...)
KEEP OUR BOYS FIT for whatthehell the war's over
scrap (745)

La fin de la guerre n'est pas une victoire mais simplement un ordre de dispersion, et les soldats qui sont ainsi « libérés » sont dépouillés de leur identité, de leurs repères, ils rentrent chez eux à l'aveuglette. La dimension traumatique de la guerre se double ici de sa dimension symbolique. La fin du conflit correspond à une nouvelle naissance, mais ce n'est pas la renaissance innocente de l'enfant qui ne porte pas de nom, c'est la renaissance entachée du sang du soldat inconnu, à qui l'on a retiré toutes ses prérogatives d'individu, qui cherche désespérément à retrouver son unité avant de se faire disperser, au sens propre comme figuré,

³⁷⁸ *Ibid.*

l'éclatement de son corps étant le pendant physique de l'éclatement identitaire qui saisit de nombreux soldats au sortir de la guerre, et, à un autre niveau, de l'éclatement des valeurs de l'Amérique sous la pression de la propagande guerrière qui trouvera son prolongement dans le « retour à la normale » des années 1920, caractérisé par la répression politique et morale, associée à une immoralité du gouvernement (la présidence de Harding, notamment, est émaillée de scandales politico-financiers³⁷⁹) et des milieux d'affaires. Le « for whatthehell the war's over » marque bien l'absurdité d'un discours (« KEEP OUR BOYS FIT ») qui se prolonge au-delà de la fin de la guerre, et révèle alors son artificialité.

Faut-il alors en conclure que l'histoire est finalement du ressort de la connaissance humaine, qu'il suffit d'un changement de perspective (des oppresseurs aux opprimés) pour faire la lumière sur ses causes et ses lois? Selon Barbara Foley, c'est cette perspective qu'adopte la trilogie: « the trilogy (...) is posited upon an assumption that historical reality is knowable, coherent, significant, and inherently moving »³⁸⁰. On est ici à l'opposé de la vision de Diggins, et il semblerait que la vérité de l'histoire (« history as actuality ») soit un des principes fondateurs de la trilogie. Cependant, si l'histoire est intrinsèquement connaissable, pourquoi insister autant sur l'importance du discours, pourquoi faire le choix de procédés formels qui tendent à faire éclater le sens plutôt qu'à le rassembler? Dans la perspective de Barbara Foley, la confiance que Dos Passos accorde à l'histoire est présentée en opposition aux écrivains postmodernes (Doctorow, Pynchon...) pour qui tout est récit, et pour qui dès lors l'écrivain est aliéné par rapport à l'histoire elle-même³⁸¹. Cependant, là où, par exemple, Doctorow dans *Ragtime* rétablit une sorte d'histoire narrative, en intégrant les personnages historiques à la fiction, Dos Passos justement remet en question la notion de récit appliquée à l'histoire, en préservant l'hétérogénéité des discours, en inscrivant la faille, le manque (manifesté par l'importance des blancs typographiques dans la trilogie) au cœur de l'écriture de l'histoire. En réalité, la position de Dos Passos par rapport à la connaissabilité de l'histoire se rapproche de celle énoncée par Charles Beard dans « Written History as an Act of Faith ». La vérité de l'histoire (« history as actuality ») ne peut être atteinte par l'historien, mais cela ne signifie pas que ce dernier perde toute possibilité de tenir un discours sur l'histoire. Il doit

³⁷⁹ Le plus célèbre est le scandale dit du « Teapot Dome », une affaire d'attribution frauduleuse de puits de pétrole dans le Wyoming, dans lequel fut notamment impliqué Albert B. Fall, ministre de l'Intérieur du président Harding.

³⁸⁰ Barbara Foley, « From *U.S.A.* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction ». *American Literature* 50: 1 (Mar 1978): 85-105, 100.

³⁸¹ « For the majority of novelists and historians writing today, history does indeed seem to inhabit a crazy house, and the ingenious strategies which they adopt to uncover a method in its madness bear testament to the fundamental alienation from history experienced by even the most resilient imaginations of our time ». *Ibid.*, 105.

simplement prendre conscience de sa propre détermination, des facteurs qui l'amènent à envisager l'histoire telle qu'il la voit³⁸².

La trilogie procède donc par organisation, par agencement, et non par accumulation chaotique. Comme nous l'avons vu dans « *The Body of an American* », le montage est loin d'être un hasard, il vise à mettre en œuvre la concurrence des discours. Dans ses écrits théoriques, Dos Passos, s'il reconnaît l'importance de l'histoire dans son œuvre, n'énonce pas pour autant de prétention à l'objectivité. Au contraire, il insiste souvent sur l'importance, pour le romancier-historien, de modeler le langage et l'esprit des générations à venir :

The mind of a generation is its speech. A writer makes aspects of that speech enduring by putting them in print. He whittles at the words and phrases of today and makes of them forms to set the mind of tomorrow's generation. That's history. A writer who writes straight is the architect of history³⁸³.

La force du romancier vient non d'une objectivité à laquelle même l'historien ne peut aspirer, mais de la possibilité qu'il a de construire sa propre réalité, de bout en bout, et d'adopter sa propre perspective. L'expression « *history as actuality* » prend alors un autre sens, et peut décrire non seulement la vérité de l'histoire, l'histoire telle qu'elle a été réellement vécue dans le passé, mais également l'influence du présent sur l'écriture de l'histoire, l'importance de la *position* contemporaine de celui qui s'attache à faire le récit du passé.

Chroniques contemporaines

Le lien entre récit du passé et influence du présent se trouve resserré lorsque le passé est proche. Dos Passos, s'il ne fait pas le choix d'écrire le présent (en prenant par exemple comme point de départ de sa trilogie l'affaire Sacco et Vanzetti), n'en traite pas moins dans son œuvre une période du passé proche, qu'il a lui-même vécue. Cette ambition historique liée à une certaine contemporanéité amènera Dos Passos par la suite à se poser la question de la nature même de la trilogie ; il va jusqu'à remettre en cause son statut de roman : « *It's an effort to document current history. Maybe the results oughtn't to be called novels at all. Contemporary chronicles is the tag I'm using now* »³⁸⁴. Dos Passos semble ici, à l'opposé de ses déclarations des années 1930, mettre en avant la dimension de contemporanéité de ses œuvres, plutôt que leur aspect historique. Il emploie pour ce faire le terme de « *chronique* », régulièrement utilisé par les historiens en complément ou en contrepoint de celui d'histoire,

³⁸² Barbara Foley reconnaît cette similitude à la fin de son article, corrigeant ainsi la notion d'objectivité ou de connaissabilité énoncée plus haut : « *Like the Beard of An Economic Interpretation of the Constitution of the United States, Dos Passos boldly incorporates his selective bias into his description of past events and directs his scepticism not toward the integrity of his own enterprise, but toward the integrity of people and forces at work in his represented historical world* ». *Ibid.*

³⁸³ John Dos Passos, préface à la ré-édition de *Three Soldiers* en 1932. Repris dans *MNP*, 147.

³⁸⁴ John Dos Passos, « *U.S.A. Revisited* », *New York Times*, Oct 1958, 4.

et notamment par Benedetto Croce dans les années 1920-1930. D'après Croce, la chronique est une vision détachée de l'histoire, qui ne voit dans ses matériaux que des choses inertes, qu'il s'agit simplement de présenter. Dans l'esprit de Croce, la chronique est histoire morte car elle est détachée de tout présent, elle traite le passé non pas comme quelque chose de mouvant, de frémissant, dans lequel il faut se plonger, mais comme une somme documentaire dont il faudrait rendre compte, sans en faire sens³⁸⁵. Paul Ricœur écrit ainsi à propos de Croce : « Pour Croce, la chronique, c'est l'histoire détachée du présent vivant et, en ce sens, appliquée à un passé mort. L'histoire proprement dite est viscéralement liée au présent et à l'action : c'est en ce sens que toute histoire est histoire contemporaine »³⁸⁶.

Ce « présent de l'action » marque aussi bien la nécessaire immersion de l'historien dans le récit qu'il raconte que l'influence de sa situation présente sur son approche de l'histoire. Sur ces deux plans, il nous semble que l'œuvre de Dos Passos s'éloigne de la chronique. En effet, s'il est vrai que, comme nous l'avons dit plus haut, le romancier refuse la mise en place d'une causalité directe au sein de la trilogie, qu'il décrit plutôt qu'il n'explique, pour reprendre la terminologie de Diggins, employée également par Jean-Paul Sartre³⁸⁷, cette méthode ne marque pas tant une insuffisance sur le plan historique qu'une prérogative de l'œuvre de fiction. Tout en s'intéressant de près à l'histoire, Dos Passos n'en demeure pas moins romancier, et dès lors son écriture n'a pas pour but premier de démontrer, mais de donner à voir, de créer un univers, une nouvelle réalité, bien que cette dernière soit fondée sur des événements et des documents historiques. En outre, la combinaison des différents modes narratifs permet malgré tout, à travers les procédés de montage, de juxtaposition et de répétition, de donner une certaine vision de l'histoire, informée par la situation d'écriture, qui est celle de la Grande Dépression. *1919*, publié en 1932, fut écrit au cours des deux années qui précèdent, au début de la Grande Dépression ; la perspective que le roman donne sur la guerre est largement influencée par la situation des États-Unis au début des années 1930, et par la position de l'auteur lui-même face aux événements dont il est témoin. Rappelons que cette période est celle où Dos Passos est le plus fortement engagé à gauche, à travers son soutien aux mineurs de Harlan County, aux Scottsboro Nine, et à la candidature de Foster et Ford à l'élection présidentielle de 1932. Les critiques du reste ne s'y trompèrent pas, qui virent dans *1919* une approche beaucoup plus radicale que celle qui existait dans le premier

³⁸⁵ A cet égard, il est intéressant de noter qu'en italien, le terme *cronaca* fait référence, outre à la chronique au sens du récit des faits, à la rubrique des faits divers dans les journaux (*cronaca nera*) ou au carnet (*cronaca rosa*), autrement dit à des événements qui par définition ont vocation à être listés, présentés davantage que compris ou intégrés dans un schéma interprétatif plus vaste.

³⁸⁶ Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, *op. cit.*, 263.

³⁸⁷ « Raconter, pour Dos Passos, c'est faire une addition ». Jean-Paul Sartre, « A propos de John Dos Passos et de « 1919 » *op. cit.*, 22.

tome de la trilogie. Les *Newsreels* de 1919, s'ils portent largement sur la guerre, sont également émaillés de références aux mouvements contestataires anarchiste et communiste, ainsi qu'à ce qui se passe en U.R.S.S. (N21 « efforts of the Bolshevik Government to discuss the withdrawal of the U.S. and allied forces from Russia (...) SERBIANS ADVANCE TEN MILES (...) LENINE REPORTED ALIVE » 420), mouvement qui atteint son apogée à la fin du roman, dans le N39, lorsque les deux sujets sont fondus dans un même article, la guerre étant explicitement désignée comme cause de la montée des mouvements révolutionnaires en Europe :

the socialrevolutionaries are the agents of Denekine, Kolchak and the Allied Imperial Armies. I was one of the organizers of the Soldiers', Sailors', and Workmen's council in Seattle. There is the same sentiment in this meeting that appeared at our first meeting in Seattle when 5000 men in uniform attended. EX-KAISER SPENDS HOURS IN WRITING. Speaking broadly their choice is between revolutionary socialism and anarchy. England already has plunged into socialism, France hesitates, Belgium has gone, Italy is going, while Lenine's shadow grows stronger and stronger over the conference. (714)

Ici, les différents articles se fondent en un même bloc de texte, contrairement à la présentation habituelle des *Newsreels*. La radicalisation du mouvement ouvrier aux États-Unis est clairement reliée au contexte international, et à l'émergence de la puissance de la Russie bolchévique. Le passage oppose les représentants du monde d'avant la guerre (Denekine, Kolchak et l'ex-empereur d'Allemagne³⁸⁸) à ceux du nouveau, incarné par le fantôme de Lénine qui plane sur la conférence de Versailles. Si la dernière partie du texte se concentre sur l'Europe, la liste des noms de pays renvoie au début, aux États-Unis, qui eux aussi, implicitement, doivent faire face au choix entre l'anarchie et le socialisme. L'influence de la guerre sur cette radicalisation est également mise en exergue, à travers la référence au « Soldiers', Sailors', and Workmen's Council », au Kaiser et à la conférence de Versailles. Radicalisme et Première Guerre mondiale sont ainsi étroitement associés, les soldats étant les premiers à se rebeller contre le gouvernement qui les a envoyés au front (en 1919-1920, les manifestations d'anciens combattants abondent aux États-Unis).

L'influence de la Grande Dépression et de la montée du radicalisme aux États-Unis dans les années 1930 est également manifestée par le choix des biographies dans 1919, qui incluent celles de John Reed, Joe Hill et Wesley Everest, le premier représentant le rêve bolchevique de nombreux jeunes Américains, les deux autres le martyr de l'I.W.W. provoqué par la violence capitaliste. Cette violence est par ailleurs incarnée par la biographie

³⁸⁸ Anton Ivanovitch Dénikine et Alexandre Vassiliévitch Koltchak ont tous deux combattu pour le tsar pendant la Première Guerre mondiale, et ont ensuite dirigé les armées anti-bolchéviques (les « blancs ») lors de la guerre civile russe.

« The House of Morgan », qui fut la cause du changement d'éditeur de Dos Passos³⁸⁹, dont le message est résumé dans le dernier paragraphe :

(Wars and panics on the stock exchange,
machinegunfire and arson,
bankruptcies, warloans,
starvation, lice, cholera and typhus :
good growing weather for the House of Morgan) (648)

En outre, le roman se clôt sur un segment consacré à Ben Compton, émaillé de citations du *Manifeste du Parti communiste*, et sur un autre, consacré à Dick Savage, lors duquel celui-ci est placé face à ses contradictions par Don Stevens :

Stevens walked across the room to Dick and asked him what sort of man Moorehouse was.
Dick found himself blushing. He wished Stevens wouldn't talk so loud. 'Why, he's a man of extraordinary ability,' he stammered.
'I thought he was a stuffed shirt... I didn't see what those damn fools of the bourgeois press thought they were getting for a story... I was there for the *D.H.*'
'Yes, I saw you,' said Dick
'I thought maybe, from what Steve Warner said, you were the sort of guy who'd be boring from within.'
'Boring in another sense, I guess, boring and bored.'
Stevens stood over him glaring at him as if he was going to hit him. 'Well, we'll know soon enough which side a man's on. We'll all have to show our faces, as they say in Russia, before long.' (753-754)

Stevens s'exprime de manière stéréotypée, en employant le type de locutions caractéristique du discours de gauche (« stuffed shirt » « those damn fools of the bourgeois press », « boring from within ») ; Dick, lui, tente de jouer sur les mots (« boring and bored »), ce qui ne peut fonctionner (« glaring at him ») face à un personnage qui par définition refuse la polysémie. La seule image que Stevens emploie est « to show our faces », métonymie qui œuvre par la révélation et non par le symbole ou l'obscurcissement. Le sens figuré, dans sa bouche, devient littéral, et s'oppose aux périphrases de Dick (« a man of extraordinary ability »/ « a stuffed shirt »). On remarque que la critique des communistes se fait jour dès 1919 à travers le personnage de Stevens, puis devient bien plus violente dans *BM*, lorsque ce dernier est cadre du parti. Cependant, dans ce passage, si Stevens est présenté de manière ironique, il parvient néanmoins à détruire l'image que Dick se fait de lui-même, celle d'un homme à principes qui a accepté de faire ce qu'il a fait (travailler pour Moorehouse), uniquement en attendant de pouvoir mettre en œuvre les idéaux dans lesquels il croit réellement. Ses compromissions ont fini par le transformer, et il n'est plus dans une perspective d'entrisme, mais bien d'avancement. Il est choqué par les manières de Stevens (« He wished Stevens wouldn't talk so loud »), et ne sait que répondre à son injonction de choisir son camp.

³⁸⁹ Voir note 254.

La définition croceenne de la chronique ne peut donc s'appliquer automatiquement à l'œuvre de Dos Passos, en grande partie parce que le refus de l'explication directe n'est pas lié à une insuffisance du discours sur l'histoire, au refus d'attribuer un sens aux événements, mais à la construction du récit de fiction, qui ne fonctionne pas sur la base de la déduction directe, mais sur l'association d'idées qui aboutit à une signification qui ne peut être univoque. Dos Passos parvient à la fois à rendre la rumeur de l'histoire et à lui imprimer sa marque, en assumant une prise de position qui, si elle ne s'apparente pas à une thèse facilement résumable, donne néanmoins une certaine perspective sur les événements dont il fait le récit, une perspective issue non seulement de l'analyse des documents, mais de la situation dans laquelle l'écrivain rédige son œuvre. La Première Guerre mondiale n'est pas simplement un événement historique, elle prend une dimension allégorique, nourrie par la perspective radicale du début des années 1930, et devient une sorte d'« à-présent » (le *jetztzeit* de Benjamin) qui symbolise tout ce que l'Amérique a perdu avec l'intervention militaire.

2.3. Du fait à la fiction : le travail du document

« Deux déserteurs qui se sont enfuis à Mexico pour ne pas faire la guerre. Deux meurtriers, deux anarchistes méritent-ils tant de littérature ? »
Armand Gatti³⁹⁰

La difficulté d'établir une philosophie de l'histoire à partir de la trilogie est ainsi liée à son statut même de fiction, qui s'inscrit en faux vis-à-vis de l'histoire narrative comme de la chronique comme simple catalogue. C'est précisément cet entre-deux qui permet l'émergence du politique, établissant une histoire alternative possible mais jamais affirmée de manière péremptoire. Cette dimension politique, protestataire, n'a pas toujours été reconnue par Dos Passos. Dans la seconde moitié de sa vie, ayant à cœur de se présenter comme un libéral et non un radical, il revient sur sa description de la trilogie comme outil permettant de forger l'esprit d'une génération, et semble vouloir la réduire à un recueil de fragments épars :

A chronicler has to use the stories people tell him about themselves, all the little dramas in other people's lives he gets glimpses of without knowing just what went before or what will come after, the fragments of talk he overhears in the subway or on a streetcar, the letter that he picks up on the street addressed by one unknown character to another, the words on a scrap of paper found in a trash-basket, the occasional vistas of reality he can pick out of the mechanical diction of a newspaper report.³⁹¹

³⁹⁰ Armand Gatti, *Chant public devant 2 chaises électriques*, Paris : Seuil, Collection du TNP, 1966, 66.

³⁹¹ John Dos Passos, « Contemporary Chronicles », cité dans J.P. Diggins, « Dos Passos as Historian », *op. cit.*, 333. Ce texte se trouve dans les manuscrits de Dos Passos à l'université de Virginie, et n'est pas daté.

On a ici l'impression que la trilogie a été construite sans but véritable, par un simple assemblage de fragments. Or, si la notion de fragment est centrale dans l'esthétique de l'œuvre, c'est aussi parce qu'elle est couplée au désir de dire quelque chose. Il ne s'agit pas simplement pour Dos Passos de rassembler des documents, sortes de *memento mori* d'une époque, et de les épingle sans autre forme de catégorisation, simplement pour présenter des pans d'histoire américaine flottant çà et là dans une mer de références chaotiques. Outre que, comme nous l'avons vu, la prétention à l'objectivité historique n'est plus d'actualité au moment où Dos Passos écrit la trilogie, une telle interprétation va à l'encontre du travail de l'écrivain. En effet, Dos Passos ne se contente pas de transcrire des documents. Il les ordonne, les façonne, les réécrit. On le voit très bien à la lecture de ses manuscrits. Pour les *Newsreels* par exemple, il n'accumule pas simplement des articles de journaux. Il découpe soigneusement certains passages, certains titres, puis les colle dans des carnets, parfois de manière chronologique, parfois de manière thématique³⁹². Le souci du document authentique s'accompagne d'une aspiration à la construction historique. Pour atteindre ces objectifs, Dos Passos, comme nombre d'autres écrivains de l'époque (Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, Josephine Herbst), s'appuie sur son expérience en tant que journaliste, et met en œuvre un certain nombre de techniques issues du documentaire, genre qu'il a lui-même contribué à forger aux États-Unis.

Ce genre hybride permet d'aborder sous un angle différent la question du rapport entre fiction et histoire ; en effet, si le documentaire a vocation à transmettre le vrai, dans les faits cette mission est problématique, et certains documentaristes, tels Dos Passos ou James Agee, en sont conscients. Pour Dos Passos, le documentaire est un genre de transition, qu'il pratique principalement dans *Facing the Chair* au moment de l'affaire Sacco et Vanzetti. Mais cette étape est capitale dans l'évolution de son œuvre, car le documentaire lui permet de cristalliser un certain nombre de techniques narratives, qui trouveront leur réalisation complète dans la trilogie. La construction de l'événement historique comme événement symbolique, voire allégorique – qu'il s'agisse de la Première Guerre mondiale ou de l'affaire Sacco et Vanzetti – s'accompagne ainsi d'un véritable travail du document, qui n'a pas pour simple but de montrer, mais bien de construire un univers de fiction. L'articulation entre authenticité et construction est une constante dans les œuvres de Dos Passos. La fiction ne se

Cependant, le terme de « Contemporary Chronicle » ne commence à être utilisé par l'auteur qu'autour des années 1950.

³⁹² « Dos Passos' method of preparing each Newsreel was to make extensive notes from a single newspaper of items appearing over a period ranging from several days to several months, though occasionally a specific Newsreel will contain material that appeared more than a year apart. He used the *Chicago Tribune* for *The 42nd Parallel* and the *New York World* for *Nineteen-Nineteen* and *The Big Money* ». Donald Pizer, *John Dos Passos' U.S.A.: A Critical Study*, *op. cit.*, 80-81. Pour une reproduction des carnets de Dos Passos, voir Annexe 1, fig.1.

veut pas un « faux document »³⁹³ qui *in fine* imposerait une vérité supérieure à celle de l'histoire, mais un lieu de mise en concurrence des textes et des discours : « pencil scrawls in my notebook the scraps of recollection the broken halfphrases the effort to intersect word with word to dovetail clause with clause to rebuild out of mangled memories unshakably (Oh Pontius Pilate) the truth » (1135). La volonté de rétablir une cohérence se heurte à l'inévitable fragmentation de la langue et du monde, aux souvenirs mutilés et au piège des raccords (« dovetail ») trop fluides. La séparation de « unshakably » et « the truth » donne bien à voir la nature mouvante de la vérité, perpétuellement soumise au soupçon de la trahison, incarné par la figure de Ponce Pilate. Cette trahison est celle qui a été mise en place par Woodrow Wilson lorsqu'il a engagé les forces américaines dans la Première Guerre mondiale. La reconstruction de la vérité ne peut alors passer par le discours politique, ni par une conception de l'histoire comme « discours (...) endetté par rapport au pouvoir »³⁹⁴ ; c'est la fiction qui la met en scène, par la ré-écriture de l'événement à partir de sources documentaires recomposées. À la Première Guerre mondiale comme événement fondateur de la trahison démocratique vient alors s'ajouter l'affaire Sacco et Vanzetti, qui représente à la fois l'aboutissement de cette trahison, de la manipulation du discours mise en place pendant le conflit et qui se consolide au cours des années 1920, et la possibilité d'une nouvelle écriture de l'histoire, qui substitue à la rhétorique de la preuve (l'événement est ce qui est arrivé, le document est validation du passé) une rhétorique de la persuasion au sein de laquelle le document devient non plus la trace du passé mais l'espoir d'un autre avenir possible.

2.3.1. Dos Passos, Sacco, Vanzetti

L'affaire Sacco et Vanzetti: un tournant³⁹⁵

Une photo, datant du 21 août 1927, montre John Dos Passos (1896-1970), en costume et cravate, marchant dans la rue aux côtés d'un policier. Cette photo a été prise lors d'une manifestation, à Boston, en faveur de Sacco et Vanzetti, deux jours avant leur exécution. Le comité de défense des deux Italiens avait appelé à des rassemblements un peu partout aux

³⁹³ Dans « False Documents », E.L. Doctorow affirme la supériorité de la littérature sur l'histoire ; selon lui, le romancier, étant conscient que la vérité n'est qu'une fiction, parvient à une forme supérieure d'authenticité : « We have it in us to compose false documents more valid, more real, more truthful than the 'true' documents of the politicians or the journalists or the psychologists. Novelists know explicitly that the world in which we live is still to be formed and that reality is amenable to any construction that is placed upon it ». « False Documents ». *American Review* 26 (November 1977): 217.

³⁹⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975, 25.

³⁹⁵ Ce texte, dans une version légèrement modifiée, a été publié comme préface à la traduction française de *Facing the Chair. Devant la chaise électrique ; Sacco et Vanzetti : histoire de l'américanisation de deux travailleurs étrangers*. Trad., préface et notes d'Alice Béja. Paris : Gallimard, 2009.

États-Unis et dans le monde pour montrer, à présent que tous les recours judiciaires avaient été épuisés, que le peuple ne voulait pas la mort de ces hommes. Les cortèges les plus impressionnants défilèrent à Paris, New York ou Mexico. Mais les millions de travailleurs que Vanzetti espérait ne se montrèrent pas. Le Commonwealth du Massachusetts ne fut pas ému par les pancartes, par les cris, par les appels des intellectuels et des écrivains. La nuit du 23 août 1927, après sept ans de procédure judiciaire, Sacco et Vanzetti moururent sur la chaise électrique. Mais cela, John Dos Passos ne pouvait le savoir en cette après-midi du 21 août, alors qu'il se trouvait à Boston en tant que correspondant du *Daily Worker* pour couvrir les derniers soubresauts de l'affaire. On le voit sur la photo souriant, presque fier d'être ainsi emmené, pour une cause en laquelle il croyait, et dans laquelle il s'était engagé comme jamais auparavant. Il fut relâché peu de temps après avec les autres manifestants interpellés.

Pourquoi ce sourire, pourquoi cette démarche presque nonchalante, ce pas aligné sur celui du policier, alors que depuis un an, depuis qu'il avait rencontré les deux hommes dans leur prison, Dos Passos était convaincu de leur innocence, et avait tout fait pour dénoncer la parodie de justice dont ils avaient été victimes ? La conscience du devoir accompli, le réflexe face à l'appareil photo, la vanité satisfaite, le défi à l'autorité ? Ce cliché donne à voir, dans une certaine mesure, le paradoxe de l'engagement d'un écrivain, toujours mélange de sincérité et de vanité, de conscience politique et de satisfaction personnelle, mais aussi le paradoxe d'une époque, ces « Années folles » de l'après-guerre, où les sourires de façade masquaient souvent un profond désespoir. Sacco et Vanzetti étaient l'incarnation d'une Amérique oubliée par la prospérité, de populations durement réprimées par une nation qui voulait reconstruire son identité par un consensus imposé. Trois facteurs les rendaient suspects : ils étaient italiens, ouvriers et anarchistes. Cela augmentait le nombre de personnes qui pouvaient s'identifier à eux, mais intensifiait également la polarisation entre « pro » et « anti ».

Les deux Italiens furent arrêtés en 1920. Ils étaient accusés du crime de South Braintree, lors duquel un caissier et un garde avaient été tués, et 15 000\$ destinés aux employés de l'usine de chaussures Slater & Morrill volés. Lors de leur arrestation, ils refusèrent d'avouer qu'ils étaient anarchistes, et de dire ce qu'ils faisaient armés à bord d'un tramway ; ils avaient en tête le souvenir de Salsedo, imprimeur anarchiste « tombé » du quatrième étage des bâtiments du ministère de la justice de New York peu de temps auparavant, et souhaitaient éviter de compromettre leurs camarades. Leur réticence à parler fut plus tard liée à ce que le juge Thayer, en charge de l'affaire, nommait « consciousness of guilt ». En d'autres termes, les accusés avaient fait preuve d'une attitude coupable lors de leur arrestation, ce qui laissait à penser qu'ils étaient réellement responsables du crime. Lors du

procès, l'accusation, menée par le District Attorney Katzmann, fit venir pléthore de témoins oculaires, souvent peu convaincants ; Katzmann finit lui-même par dire dans sa péroraison finale que les jurés pouvaient mettre de côté les identifications pour ne se fonder que sur les expertises balistiques, notamment celle du capitaine Proctor (qui, sur son lit de mort, signa une déposition soulignant que Katzmann avait détourné ses propos). La défense avait souvent recours à des témoins italiens qui n'étaient guère pris au sérieux par le jury. Fred H. Moore, le premier avocat de Sacco et Vanzetti, amena l'affaire sur le terrain politique, ce qui lui aliéna non seulement le juge, mais ses propres clients. William G. Thompson, avocat bostonien réputé, prit la relève, et déposa plusieurs motions pour conduire à la réouverture du procès (la sentence avait été prononcée en 1921). L'une d'entre elles demandait au juge de prendre en compte la confession d'un dénommé Celestino Madeiros, compagnon d'emprisonnement de Sacco, qui avait avoué avoir participé au crime de South Braintree, et jurait que Sacco et Vanzetti n'en avaient pas fait partie. En vertu de la procédure judiciaire de l'époque au Massachusetts (qui fut réformée en partie grâce à l'affaire Sacco et Vanzetti), il appartenait au juge qui avait mené le procès de se prononcer sur la validité des motions. Webster Thayer ne se déjugea jamais. Il déclara même un jour à son club : « Did you see what I did to those anarchist bastards yesterday ? »³⁹⁶ Au-delà de la question de l'innocence ou de la culpabilité des deux hommes se pose celle du procès équitable dont ils auraient dû bénéficier. Or, tout au long des sept années de procédure, il apparut clairement que leurs opinions politiques et leur appartenance ethnique avaient contribué à les faire condamner.

Écrivains, artistes, intellectuels, communistes, anarchistes, socialistes se rallièrent à la cause des deux Italiens, et en firent un symbole. Dès 1922, Upton Sinclair, publia un article sur Vanzetti, « Vanzetti: A Tribute and an Appeal », suivi d'un autre en 1923 intitulé « Now As in the Days of Henry D. Thoreau, Massachusetts Has Its Greatest Soul in Jail »³⁹⁷. Mais durant les premières années, la mobilisation fut en grande partie limitée aux cercles anarchistes et italiens de Boston et des environs. Ce n'est qu'en 1926-1927 qu'elle devint réellement mondiale, et attira des grands noms de la littérature et de l'intelligentsia (John Dos Passos, Edmund Wilson, Anatole France, Thomas Mann, H.G. Wells...).

Dos Passos ne s'était pas particulièrement intéressé à l'affaire à ses débuts, d'une part parce que sa migration à gauche était encore embryonnaire, d'autre part parce qu'il passa une bonne partie des années 1920 à voyager en Europe et au Moyen-Orient (il tire de ces expériences de nombreux récits de voyage, tels *Rosinante to the Road Again*, 1922 et *Orient*

³⁹⁶ Propos cités dans Michael M. Topp, « Introduction », *The Sacco and Vanzetti Case; A Brief History with Documents*. Boston : Bedford/St. Martin's, 2005, 30.

³⁹⁷ Publié dans le *New York American* du 16 septembre 1923, cet article était une critique de *A Proletarian's Life*, l'autobiographie de Vanzetti, largement écrite en prison, qui venait de paraître en anglais.

Express, 1927). Alors qu'il est au Maroc pour observer la révolte d'Abd-El-Krim contre les puissances coloniales française et espagnole, puis au Mexique, Dos Passos échange des lettres avec son ami John Howard Lawson au sujet d'un projet théâtral, le *New Playwrights' Theatre*. L'expérience fut un échec, mais elle amena Dos Passos à revenir aux États-Unis et à s'engager davantage qu'il ne l'avait fait jusque-là dans les combats politiques et sociaux de l'époque. Il participe à la création de la revue *New Masses* avec Michael Gold en 1926, et c'est dans le cadre de sa collaboration avec cette publication qu'il couvre la grève du textile à Passaic, dans le New Jersey, en juin 1926. Il publie des articles sur cet événement, faisant souvent preuve d'une certaine ironie, notamment par rapport à l'engagement des intellectuels newyorkais dans les causes sociales et politiques. Ainsi, dans son article « 300 N.Y. Agitators reach Passaic », il se moque gentiment de toutes ces bonnes volontés débarquant en taxi sur les lieux de l'affrontement :

The people who had come from New York roamed in a desultory group along the broad pavement. We were talking of outrages and the Bill of Rights. The people who had come from New York wore warm overcoats in the sweeping wind, bits of mufflers, and fluffiness of women's blouses fluttered silky in the cold April wind. The people who had come from New York filled up a row of taxicabs, shiny sedans of various makes, nicely upholstered; the shiny sedans started off in a procession toward the place where the meeting was going to be forbidden. Inside we talked in a desultory way of outrages and the Bill of Rights, we, descendants of the Pilgrim Fathers, the Bunker Hill Monument, Gettysburg, the Boston Teaparty. . . Know all men by these present. . . On the corners groups of yellowish gray people standing still, square people standing still as chunks of stone, looking nowhere, saying nothing.³⁹⁸

L'anaphore « the people who had come from New York » met en valeur l'extériorité de ces intervenants ; ils ne peuvent, dans leur protestation, qu'invoquer des principes abstraits (« we were talking of outrages and the Bill of Rights ») tout en se calant dans le confort de leurs voitures (« shiny sedans » est répété à deux reprises ; on notera également les adjectifs « warm », « silky », l'adverbe « nicely »). L'indignation intellectuelle est associée au confort matériel, et s'oppose aux « groups of yellowish gray people » qui demeurent silencieux face à cette manifestation de solidarité paradoxale. Par ailleurs, le narrateur s'inclut dans cette description ironique à travers l'emploi du pronom « we », comme s'il reconnaissait l'inévitable distance qui sépare les intellectuels des ouvriers, les défenseurs des victimes. Les références historiques sonnent creux, elles sont simplement juxtaposées les unes aux autres et ne créent aucun lien avec les groupes de gens « standing still as chunks of stone », dont l'immutabilité et le mutisme sont rétifs aux arguments de la rhétorique.

Dos Passos retrouvera ce ton ironique et distancé des années plus tard, dans ses mémoires, où il écrit inisi son engagement dans l'affaire : « All the same Sacco-Vanzetti was becoming the fashionable cause. Picketing the Boston statehouse was the one a day good

³⁹⁸ « 300 N.Y. Agitators Reach Passaic », *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 8.

deed of the literary radicals that summer. I even managed to get hauled in myself»³⁹⁹. Cependant, à l'époque, il n'adopte pas ce ton, et l'affaire Sacco et Vanzetti est pour lui un véritable traumatisme, l'élément qui le poussera à se rapprocher du parti communiste, et qui le conduira à se rendre compte qu'une voix seule ne peut se battre contre tout un système. Selon Melvin Landsberg, Dos Passos se rend à Boston en juin 1926, après avoir été à Passaic, à la demande d'Aldino Felicani, un imprimeur anarchiste italien à l'origine du comité de défense. Felicani veut que Dos Passos couvre une énième demande de la part des avocats de Sacco et Vanzetti pour un nouveau procès⁴⁰⁰. Dos Passos, lui, dans une lettre à Charles Bernardin en 1966, insiste sur le rôle joué par *New Masses* dans son engagement dans l'affaire : « I waded through most of the court record at the time I wrote the pamphlet. I think it was early in 1926. I was first interested in the case when Egmont Arens then editor of the *New Masses* (...) suggested I do a piece on it »⁴⁰¹. Les deux motivations ne sont d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre. L'écrivain se rend donc à Boston et rencontre un certain nombre de témoins ainsi que Sacco et Vanzetti eux-mêmes (le résultat de ces entretiens sera publié sous le titre *Two Interviews* dans le bulletin du comité de défense⁴⁰²). Il est convaincu de l'innocence des deux hommes, et extrêmement frappé par leurs personnalités, en particulier par Vanzetti. Trente ans plus tard, alors que ses positions politiques ont radicalement changé, son point de vue sur cette question ne varie pas : « I still think we were right. (...) Any man, I suppose, is capable of any crime, but having talked to Sacco and Vanzetti themselves it's impossible for me to believe they could have committed that particular crime »⁴⁰³.

Son article sur l'affaire, intitulé « The Pit and the Pendulum » en référence à une nouvelle d'Edgar Allan Poe⁴⁰⁴, paraît dans *New Masses* en août 1926. Après un bref séjour en Caroline du Nord, il retourne à Boston à l'automne 1926 pour consulter les 3 900 pages de transcription du procès, qui seront une source importante de *Facing the Chair*. Le livre, un

³⁹⁹ John Dos Passos, *The Best Times*, op. cit., 191.

⁴⁰⁰ Melvin Landsberg, *Dos Passos' path to U.S.A.; a political biography, 1912-1936*. Boulder, Colorado: Associated, 1972, 236.

⁴⁰¹ John Dos Passos à Charles Bernardin, le 25 mars 1966. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁴⁰² Voir Annexe 3.

⁴⁰³ John Dos Passos, *The Theme Is Freedom*, op. cit., 11.

⁴⁰⁴ Dans cette nouvelle, le personnage principal est condamné à mort par l'Inquisition. Au centre de sa cellule se trouve un puits de plusieurs mètres de profondeur, dans lequel par miracle il ne tombe pas (la pièce est plongée dans l'obscurité au début de la nouvelle). Il s'endort, et se réveille attaché à sa paille. Au-dessus de lui, un pendule, qui descend lentement, et se termine par un croissant d'acier, destiné à le toucher au cœur. Encore une fois le prisonnier parvient à échapper à cette torture, pour être finalement sauvé par l'armée française. L'épithète de la nouvelle présente la défaite des bourreaux : « The unholy gang of torturers fed its long furies from the blood of the innocent and was not satisfied. Now that the fatherland is safe, the cave of death is broken; where terrible death was, life and health appear ». Edgar Allan Poe, « The Pit and the Pendulum » [1842] in *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London : Penguin, 1986, 261.

collage d'extraits d'actes du procès, de témoignages, entrecoupés de passages écrits par Dos Passos et inspirés de son article pour *New Masses*, paraît au printemps 1927, et a pour but de mobiliser les défenseurs de Sacco et Vanzetti ; le juge Thayer les condamne à mort le 9 avril, et l'exécution est annoncée pour le mois de juillet. Les deux condamnés apprécient le travail de l'écrivain, comme le montre une lettre de Sacco à Leonard Abbot, datée du premier avril 1927, où il écrit : « By the way, I have read also the pamphlet that the comrade John Dos Passos wrote for the Sacco Vanzetti Committee, that is, 'Facing the Chair', and it is a good bright work, which will awakening all the intelligence human mind and the narrow mind of the race and the cast prejudice »⁴⁰⁵.

La mobilisation se fait plus forte, sur le plan national comme international, mais l'affaire a un écho plus grand dans certains pays européens, notamment la France, et latino-américains (Mexique) qu'aux États-Unis même ; les partis communistes du monde entier se mobilisent, faisant de Sacco et Vanzetti les symboles de l'oppression capitaliste, parfois en ne sachant presque rien des hommes ni de l'affaire. À Boston, la majorité de la population est convaincue que le verdict rendu est justifié. Le *Boston Herald*, qui s'était prononcé en faveur d'un nouveau procès en 1926, se rallie à la décision de la commission mise en place par le gouverneur du Massachusetts Alvan T. Fuller, et composée entre autres du président de l'université d'Harvard A. Lawrence Lowell, qui le 27 juillet 1927 rend son avis, approuvant le verdict prononcé par le juge Thayer. Dos Passos, ancien élève de Harvard, écrit une lettre au président Lowell⁴⁰⁶ dans laquelle il souligne la responsabilité portée par les élites dans le déroulement de l'affaire et les conséquences qu'elle pourrait avoir⁴⁰⁷. L'élite de Boston, justement – ceux qu'on appelle les Brahmanes – se divise entre ceux, comme le professeur de droit Frederick Frankfurter (plus tard juge à la Cour Suprême, il publie un article dans l'*Atlantic Monthly* en mars 1927 critiquant sévèrement le juge Thayer) ou l'avocat William G. Thompson, qui estiment que le droit a été bafoué, et ceux (comme le journal conservateur *Boston Evening Transcript*) qui pensent que le jury a rendu un verdict équitable.

Les dernières semaines, la tension monte. Le soir du 10 août, date prévue pour l'exécution après les reports obtenus pour permettre à la commission Lowell de rendre ses conclusions, tout est en place, les deux hommes sont escortés dans le couloir de la mort. Quarante minutes avant l'heure de l'exécution, la nouvelle arrive : un nouveau report a été

⁴⁰⁵ Nicola Sacco à Leonard Abbott, 1^{er} avril 1927. Sacco-Vanzetti Case Records 1920-1928, Harvard Law School Library.

⁴⁰⁶ Elle sera publiée le 8 août 1927 dans le *New York Times*, puis republiée dans *Nation* deux jours après l'exécution.

⁴⁰⁷ « It is upon men of your class and position that will rest the inevitable decision as to whether the coming struggle for the reorganization of society shall be bloodless and fertile or inconceivably bloody and destructive. It is high time that you realized the full extent of the responsibility on your shoulders ». Repris dans *MNP*, 98.

accordé. L'exécution aura lieu le 23 août. Après cet événement, de nombreux défenseurs de Sacco et Vanzetti se prennent à penser que les deux hommes vont peut-être être graciés, que leur peine va être commuée, sinon comment expliquer ces reports successifs ? La fin de la terreur blanche, les sept années d'angoisse, la transformation du contexte, que Dos Passos décrit dans *Facing the Chair*, alimentent cet état d'esprit. Les deux dernières semaines sont extrêmement tendues, des manifestations presque quotidiennes se tiennent à Boston, les jurés, le juge et le procureur général bénéficient de protection renforcée, par peur de représailles anarchistes. Dos Passos manifeste devant la State House de Boston et est brièvement arrêté, comme de nombreux autres manifestants, intellectuels et anonymes. Ce sourire alors, sur la photographie, marque à la fois la satisfaction d'avoir fait quelque chose et l'espoir, peut-être, que cette action sera utile.

Lorsque minuit sonne, le 23 août 1927, les lumières de la prison de Charlestown baissent, signe que la chaise électrique est en marche. Pour ceux qui ont vécu cette attente, cette angoisse, ce moment marque le début de l'engagement politique. Edmund Wilson dira :

[The Sacco-Vanzetti case] revealed the whole anatomy of American life, with all its classes, professions and points of view and all their relations, and it raised almost every fundamental question of our political and social system. It did this, furthermore, in an unexpectedly dramatic fashion. As Dos Passos said, it was, during the last days before the executions, as if, by some fairy-tale spell, all the different kinds of Americans, eminent and obscure, had suddenly, in a short burst of intensified life, been compelled to reveal their true characters in a heightened exaggerated form.⁴⁰⁸

L'affaire Sacco et Vanzetti a donné naissance à une véritable communauté intellectuelle et militante, qui s'est créée pour l'occasion, et ne survivra guère à leur exécution. Pour Dos Passos en revanche, la mort de Sacco et Vanzetti fut fondamentale sur le plan politique, dans la poursuite de son engagement à gauche, mais également sur le plan littéraire, car c'est à la suite de l'exécution des deux hommes qu'il se mit à l'écriture de *The 42nd Parallel*. *Facing the Chair*, à cet égard, est un texte de transition dans son parcours d'écrivain, un véritable laboratoire de la fiction. Dans *Manhattan Transfer*, publié en 1925, Dos Passos avait déjà fait usage de nombreuses techniques modernistes ; refus de la narration chronologique traditionnelle, juxtaposition de scènes qui s'enchaînent sans forcément se suivre, multiplication des personnages pour donner une vision kaléidoscopique de la ville de New York, pour faire ressentir au lecteur le tourbillon dans lequel ces êtres se meuvent, ballottés de-ci de-là, sans réel contrôle sur leur existence.

L'écriture de *Facing the Chair*, ainsi que son expérience journalistique tout au long des années 1920, le convainquent, comme nous l'avons vu, de l'importance cruciale de

⁴⁰⁸ Edmund Wilson à John Peale Bishop, 22 octobre 1928. Daniel Aaron Papers, Houghton Library, Harvard University.

l'Histoire au sein d'une œuvre littéraire. Les documents non-fictionnels (articles de journaux, chansons populaires), qui étaient déjà présents dans ses œuvres précédentes, sont prédominants dans *Facing the Chair* et systématiquement présents dans la trilogie. De manière plus générale, l'affaire Sacco et Vanzetti est le point culminant de *U.S.A.* Elle apparaît, dans *BM*, à travers l'histoire de Mary French, dans un certain nombre de *Newsreels*, et représente la prise de conscience politique du narrateur du *Camera Eye*, qui s'élève contre les « deux nations » dont l'affaire a révélé qu'elles divisent l'Amérique.

La chaîne documentaire

Durant la période au cours de laquelle il s'intéresse au procès des deux Italiens, Dos Passos produit un certain nombre de textes sur le sujet, textes qu'il réutilisera par la suite dans plusieurs de ses œuvres. S'établit ainsi une véritable chaîne documentaire, dans laquelle chaque texte se nourrit du précédent. Deux procédés sont ainsi à l'œuvre dans les romans de Dos Passos, et en particulier dans la trilogie : d'une part, le montage, qui permet de reconfigurer le document en l'intégrant à la fiction, d'autre part la ré-écriture, qui fait des œuvres de l'auteur elles-mêmes des documents, pouvant être réutilisés à loisir dans l'élaboration de la fiction. Le montage a été abondamment étudié dans les œuvres de Dos Passos, et nous y reviendrons par la suite. En revanche, la ré-écriture n'a pas fait l'objet d'études approfondies. Or, les processus de ré-écriture sont présents dès les premiers romans de l'écrivain, comme nous l'avons vu avec les échos qui existent entre *OMI* et *TS*, ou entre les premiers romans et la trilogie, en particulier en ce qui concerne le thème de la guerre.

L'affaire Sacco et Vanzetti est probablement le meilleur exemple de ré-écritures successives offert par les œuvres de John Dos Passos. Il ne s'y consacre qu'un peu plus d'un an, et pourtant cet événement va devenir pour lui une matrice d'écriture ; il y reviendra jusque dans les années 1950, ajustant, corrigeant, faisant évoluer les documents historiques que sont ses propres textes, comme à démontrer (comme il le fait également à travers le montage), que tout document n'est qu'une version possible de l'histoire, et qu'il ne peut échapper au prisme du récit.

Retraçons brièvement les différentes étapes de cette chaîne documentaire :

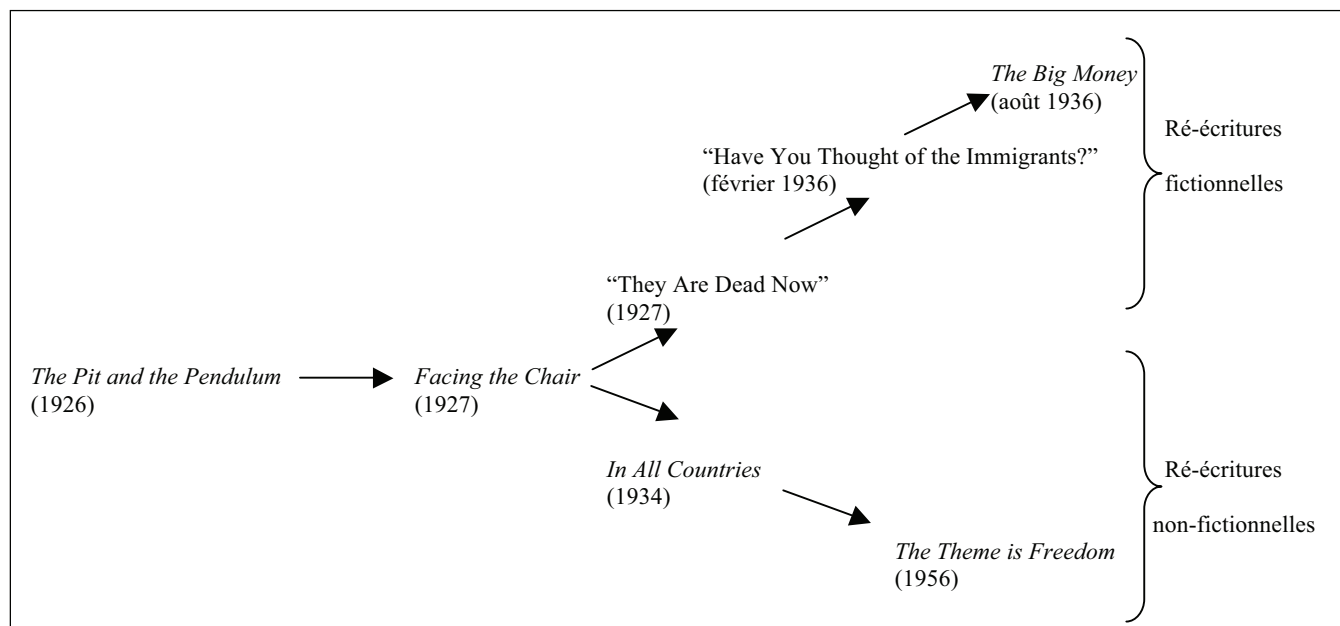


Figure 2

L'enquête que Dos Passos mène à Boston en 1926 donne naissance à différents textes : des articles dans le *Daily Worker* (difficiles à identifier dans la mesure où ils ne sont pas signés), *Two Interviews*, publié dans le bulletin du comité de défense, « The Pit and the Pendulum », article paru dans *New Masses* en août 1926, et *Facing the Chair; Sacco and Vanzetti; the Story of the Americanization of Two Foreign-Born Workmen*, publié en 1927, après un second séjour à Boston lors duquel Dos Passos avait approfondi ses recherches. Ces deux documents principaux – « The Pit and the Pendulum » et *Facing the Chair* – donnent ensuite naissance à deux types de ré-écriture ou de re-publication, fictionnelle et non-fictionnelle. Dans la branche fictionnelle, on trouve le poème « They Are Dead Now », publié en 1927 dans *New Masses* au lendemain de l'exécution, « Have You Thought of the Immigrants », publié en février 1936 dans *Common Sense*, qui est en fait une version antérieure du *Camera Eye* 49 de *BM* (qui paraît en août 1936). La branche non-fictionnelle compte *In All Countries* (1934), dans lequel « The Pit and the Pendulum » est intégralement republié, assorti d'intertitres et d'un paragraphe conclusif sur l'exécution de Sacco et Vanzetti, et *The Theme is Freedom* (1956), où Dos Passos reprend des passages de *FC*, mais cette fois opère une véritable ré-écriture politique de son œuvre antérieure, sans jamais l'affirmer explicitement.

On pourrait se demander pourquoi faire si grand cas d'un événement qui, finalement, n'occupe qu'une fraction du troisième tome de la trilogie (deux *Camera Eye*, un *Newsreel*, un segment de Mary French), fondé sur des personnages historiques (Sacco et Vanzetti) qui ne font pas même l'objet d'une biographie. D'une part, comme nous l'avons vu, l'affaire Sacco et Vanzetti fut à bien des égards ce qui motiva l'écriture de la trilogie, dont les trois tomes

culminent dans le sacrifice presque christique⁴⁰⁹ des deux hommes (c'est la seule fois en effet que trois des quatre modes narratifs se rejoignent thématiquement de manière aussi serrée). Par ailleurs, l'expérience journalistique de Dos Passos est centrale dans son élaboration de la trilogie. Il écrit de nombreux articles entre 1916 et 1930 (date de la publication de *The 42nd Parallel*), dans des publications aussi variées que *Seven Arts*, *Liberator*, *New Republic*, *Freeman*, *Daily Worker*, *Broom*, ou *New Masses*. Ce sont souvent des essais, de nature diverse (entre 1916 et 1922 par exemple, il écrit beaucoup sur l'Espagne, pour se tourner davantage à la fin des années 1920 vers des sujets américains, plus sociaux), des critiques de livres, ou du reportage (sur la grève de Passaic de 1926 par exemple). Mais c'est en partie à travers son expérience à Boston, son enquête, ses recherches approfondies à partir des comptes-rendus du procès et sa collaboration avec le Comité de défense que Dos Passos affine son approche documentaire, qu'il élabore un véritable travail du document, concernant aussi bien les sources primaires (largement intégrées à *FC*) que les sources secondaires que sont ses propres textes. C'est enfin l'affaire Sacco et Vanzetti qui permet à Dos Passos de prendre conscience de l'importance de l'histoire dans la compréhension du monde, et également de l'importance de donner un sens (par exemple en comparant les deux anarchistes italiens aux pères fondateurs puritains du Massachusetts) et une perspective aux événements historiques, afin de ne pas se laisser happer par le tourbillon du présent, par l'universel reportage qui ne fait que rabattre le même sur le même, comme les portes à tambour (*revolving doors*) omniprésentes dans *Manhattan Transfer*.

FC apparaît comme un texte central dans cette évolution. Écrit de circonstance, rédigé à la demande du Comité de défense, il se présente pourtant à bien des égards comme un véritable laboratoire de la fiction, dont vont sortir un certain nombre des procédés employés ensuite dans la trilogie. Les articles rédigés par Dos Passos au cours des années 1920 étaient pour la plupart des essais, portant par exemple sur la peinture mexicaine (« Paint the Revolution »), des articles d'opinion (« The *New Masses* I'd Like »), des critiques de livres (« A Novelist of Disintegration ») ou des récits de voyage (« Rainy Days in Leningrad »). Ses reportages, avaient nécessité certaines recherches, mais se fondaient davantage sur des entretiens et des discussions que sur des documents d'archive. Comme le fait remarquer Shelley Fisher Fishkin, Dos Passos était journaliste par choix, et non, comme nombre de ses collègues écrivains (elle prend les exemples de Mark Twain, d'Ernest Hemingway et de Theodore Dreiser), par nécessité : « As a freelance writer (nearly always for magazines and

⁴⁰⁹ Le lien entre l'exécution de Sacco et Vanzetti et la crucifixion est établi par de nombreux artistes et écrivains, notamment par Ben Shahn, qui intitule la série de tableaux qu'il consacre à l'affaire *The Passion of Sacco and Vanzetti*. Voir *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*, Alejandro Anreus (ed), Jersey City: Rutgers University Press, 2001.

not newspapers), Dos Passos wrote what he wished, as he wished ; if his editors turned down his work and no checks came in the mail, there was always a wealthy aunt to wire him funds »⁴¹⁰. Pour écrire *FC*, il fut obligé de se confronter à la masse documentaire que représentaient le compte-rendu du procès, les motions déposées par la défense et les dépositions sous serment des différents témoins, ainsi qu'aux analyses balistiques des experts ; plus de la moitié du livre est d'ailleurs composée de ces sources primaires. Cette confrontation avec les documents lui permit de se rendre compte de la force qu'ils recelaient, et qu'il lui appartenait de mettre en avant. Comme si l'écriture propre, la sienne, devenait simplement interstitielle, une écriture du raccord, entre les différentes pièces du dossier savamment agencées, attendant d'être révélées, comme une pellicule photographique, par l'éclairage particulier qu'il saurait leur apporter.

Afin de mieux comprendre cette évolution dans la perspective à la fois littéraire et politique de Dos Passos, il n'est que de comparer *FC* à « The Pit and the Pendulum » ; les deux textes, rédigés dans la foulée l'un de l'autre, sont fort différents, alors même que *FC* intègre presque l'intégralité de l'article publié dans *New Masses*. Ce dernier présente l'affaire Sacco et Vanzetti en insistant sur le contexte de l'arrestation des deux hommes : il s'ouvre sur la mort d'Andrea Salsedo, « tombé » du quatorzième étage du ministère de la justice alors qu'il était interrogé par des policiers au sujet d'un pamphlet qui avait été retrouvé sur les lieux d'attentats anarchistes (une série de bombes avaient été envoyées à des personnalités, dont le ministre de la justice A. Mitchell Palmer, ce qui déclencha les *red raids* de 1920), avant d'évoquer Sacco et Vanzetti, tous deux présentés comme des hommes de conviction, menant néanmoins une vie de citoyens pacifiques: « At the same time Nicola Sacco was living in Stoughton (...). He had a pretty wife and a little son named Dante. (...) He lived in a bungalow belonging to his employer »⁴¹¹. Le narrateur revient ensuite sur la décision de Sacco et Vanzetti de désertir quand la guerre est déclarée par les États-Unis. La présentation générale se clôt sur une nouvelle référence à Salsedo, plus politique, où l'hypothèse d'un meurtre est évoquée : « The impression was that he had been murdered by the agents of the department of Justice »⁴¹². Vient ensuite la description de leur arrestation, puis le récit de l'entretien de l'auteur avec les deux hommes. Le crime dont ils sont accusés est à peine abordé (un seul paragraphe), et l'article tout entier est composé de va-et-vient entre présent et

⁴¹⁰ Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction*, *op. cit.*, 167. Ce propos mérite néanmoins d'être nuancé. En effet, si Dos Passos bénéficiait effectivement d'un héritage, géré par sa tante, celui-ci ne lui permettait pas de vivre confortablement. Comme le fait remarquer Townsend Ludington dans *A Twentieth Century Odyssey*, Dos Passos comptait, pour vivre, sur ses écrits, et fut souvent en grande difficulté financière, en particulier au tournant des années 1920 et 1930.

⁴¹¹ John Dos Passos, « The Pit and the Pendulum ». *New Masses* 1: 4 (Aug 1926): 10.

⁴¹² *Ibid.*

passé, construisant le cadre politique et social (la peur des rouges, le déclin de la population de souche anglo-saxonne dans des villes comme Dedham, le rôle de la guerre dans l'exaspération des tensions, le rêve américain déçu de Sacco et Vanzetti) qui explique l'arrestation et la condamnation des deux anarchistes. Le narrateur lui-même s'efface dans le texte, il ne s'incarne que brièvement dans un « I » au moment où il rencontre Sacco (« At last Sacco has come out of his cell and sits beside me. »⁴¹³), et plutôt que de transcrire leur dialogue, il le met en récit. Il est donc à la fois absent, en tant que personnage, et pourtant bien présent comme ordonnateur de la narration. Le point de vue de l'article est uniforme et unifié, et se termine sur une prise de position très clairement politique, accusant la justice d'inhumanité et les citoyens américains de cruauté :

And for the last six years, (...) Sacco and Vanzetti wake up on their prison pallets, eat prison food, (...) and day by day the props are dashed from under their feet and they feel themselves being inexorably pushed towards the Chair by the blind hatred of thousands of wellmeaning citizens, by the superhuman involved stealthy soulless mechanism of the law.⁴¹⁴

La condamnation de Sacco et Vanzetti est le fait de tout un système, dont chaque citoyen doit se sentir complice. Dos Passos termine son article sur une condamnation plutôt que sur un appel à la solidarité, et se place ainsi clairement sur le plan polémique.

Par contraste, *Facing the Chair* s'ouvre sur une déclaration de William G. Thompson, avocat de Sacco et Vanzetti à partir de novembre 1924, que l'on ne pouvait soupçonner de partager les convictions anarchistes de ses clients, dans laquelle il dénonce les agissements du gouvernement américain dans l'instruction de l'affaire : « And I will say to your honor that a government that has come to honor its own secrets more than the lives of its citizens has become a tyranny whether you call it a republic, a monarchy or anything else » (*FC* 9). La condamnation est ici radicale, puisque c'est tout le système politique américain qui est mis en question, et elle est d'autant plus forte aux yeux du lecteur qu'elle n'émane pas du narrateur mais de l'un des acteurs de l'affaire. Suivent des appels en faveur des deux Italiens émanant d'Anatole France, de Eugene Debs (d'autant plus frappant que Debs est mort avant la publication du texte, comme le précise le chapeau) et de l'American Federation of Labor (peu connue pour son radicalisme), qui exige une enquête sur la manière dont a été mené le procès. La dimension fédératrice de ces personnes ou organisations, qui ne sont pas affiliées au parti communiste, ni aux anarchistes, ni à la communauté italienne, veut montrer que l'affaire a déjà dépassé les frontières ethniques et, dans une certaine mesure, politiques. La stratégie est ici l'opposé de celle de « The Pit and the Pendulum », qui insistait dès l'abord sur le contexte de persécution politique dont avaient été victimes Sacco et Vanzetti. Par ailleurs,

⁴¹³ *Ibid.*, 11.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 30.

ces voix modérées qui ouvrent le texte font écho à celle de l'auteur à la fin, lorsqu'il appelle lui-même à manifester en faveur des deux hommes. L'entrée en matière proprement dite, le résumé de l'affaire, est différée jusqu'à la page 19, pour laisser place à des textes engagés qui orientent l'esprit du lecteur, rapprochant ainsi *FC* du pamphlet en l'éloignant du genre documentaire, de manière pourtant paradoxale puisque ce déplacement s'effectue justement par l'utilisation de documents bruts⁴¹⁵. Le texte se situe véritablement au carrefour des genres, incarnant le paradoxe fondamental du genre documentaire, qui associe l'impossibilité de l'interprétation (« it defies comment; it imposes meaning »⁴¹⁶) à une interprétation pourtant inévitable, en amont comme en aval. Michael E. Staub voit ainsi dans *FC* le premier documentaire moderne américain : « a chaotic and cacophonous narrative, arguably the first modern American documentary »⁴¹⁷.

Dans ce texte, l'auteur s'essaye à différentes réécritures et re-contextualisations pour aboutir au style très marqué qui fait l'originalité de la trilogie. À cet égard, l'essai apparaît comme une matrice de l'écriture, qui va donner naissance au chef-d'œuvre de son auteur. Texte composite, il se construit autour du collage de différents types de discours et du travail systématique de ré-élaboration dans certains passages. Il se caractérise en effet par une multiplicité des voix et des perspectives (dépositions sous serments de différents témoins, extraits des interrogatoires et contre-interrogatoires, transcription des avis du juge Thayer sur les différentes motions, déclaration de l'expert balistique Proctor...), une chronologie éclatée (au temps du procès viennent se superposer le temps de l'histoire et celui de l'enquête menée par Dos Passos lui-même), une multiplicité de tons (polémique, factuel, pathétique, tragique, comique) et un catalogue de documents de différentes natures. C'est cette méthode qui permet à l'auteur de révéler le fossé qui sépare le discours de la réalité dans le système américain, de dénoncer une vérité qui est imposée par une certaine classe, et non pas absolue ; ce que Dos Passos montre dans cette œuvre, c'est l'affrontement entre différents discours (comme il le répète de manière lancinante dans le récit de son entretien avec Sacco, « the wrong set of words means the Chair »), les conflits d'interprétation qui ne sont pas uniquement des jeux d'esprit, mais ont des conséquences tragiques, comme le démontre l'affaire Sacco et Vanzetti ; Michael E. Staub voit d'ailleurs dans *FC* à la fois l'exemple des contradictions inhérentes au genre documentaire et l'une de ses plus belles réalisations, et insiste sur le

⁴¹⁵ Cette stratégie rappelle celle du film *Sacco et Vanzetti* de Giuliano Montaldo où l'on voit, en noir et blanc (le reste du film est en couleurs) des images d'archives des arrestations (les *red raids*) de communistes et d'anarchistes, sans autre commentaire que la chanson de Joan Baez « Here's To You ».

⁴¹⁶ William Stott, *Documentary Expression in Thirties America*, *op. cit.*, 14.

⁴¹⁷ Michael E. Staub, *Voices of Persuasion*, *op. cit.*, 24.

conflit discursif qui est au centre du texte, ainsi que sur le rapport complexe entre fait et fiction qui le caractérise⁴¹⁸.

La justice de l'écriture

Cette perpétuelle contradiction entre l'injustice des faits et la justice de l'écriture, si elle ne peut que mettre en péril la logique documentaire, est en revanche un formidable moteur de la fiction, et elle est au coeur de la trilogie. *FC* inspire en effet largement Dos Passos dans les derniers *Camera Eye* de *BM*, qui donnent à voir le fossé qui sépare les principes fondateurs des États-Unis et leur interprétation par les gouvernants : « America our nation has been beaten by strangers who have turned our language inside out who have taken the clean words our fathers spoke and made them slimy and foul » (1157). Il ne suffit pas alors de superposer les discours, il faut inventer un nouveau langage, une nouvelle manière de dire les choses. C'est de cette nécessité que naît le style si particulier des *Camera Eye*, les mots collés les uns aux autres, l'absence totale de ponctuation, les phrases parfois tronquées, superposées, les renvois à la ligne pareils aux poème whitmaniens. Dans *BM*, ce nouveau mode de discours est en place, et la rhétorique de la persuasion, déjà présente dans le texte documentaire, se transforme en politique de la littérature, en passant par le prisme de l'imaginaire et de la reformulation. On observe ainsi, en analysant attentivement des passages de *FC* et de *BM*, l'émergence d'une écriture qui s'efforce de disloquer la langue pour dire le scandale⁴¹⁹ :

(a) Early mornings, pushing his cart up and down the long main street, ringing his bell, chatting with housewives in Piedmontese, Tuscan, pidgin English, he worried about the raids, the imprisonment of comrades, the lethargy of the working people. He was an anarchist, after the school of Galleani. Between the houses he could see the gleaming stretch of Plymouth Bay, the sandy islands beyond, the white dories at anchor. About three hundred years before, men from the west of England had first sailed into the grey shimmering bay that smelt of woods and wild grape, looking for something; liberty... freedom to worship God in their own manner... space to breathe. Thinking of these things, worrying as he pushed the little cart loaded with eels, haddock, cod, halibut, swordfish, Vanzetti spent his mornings making change, weighing out fish, joking with the housewives. It was better than working at the great

⁴¹⁸ « The use of a demanding proliferation of multiple perspectives, an achronological time line, lengthy transcriptions from court proceedings, observer-participation episodes, blunt editorializing, and so forth make it a difficult narrative to read and a text with which readers might easily lose patience. Yet what it managed to become was a hybrid text that traversed any one genre, while grabbing snatches of several at once: reportage, polemic, confession, and fiction. (...) Thus, the narrative's exploded structure and frantically inconsistent strategies could not reconcile within themselves the 'fact' of injustice with their own 'fiction' that justice could (and would) prevail. Just saying the truth over and over again would not make it so, and the lesson of *Facing the Chair* is that no one text could embody this living contradiction without doing damage to itself ». *Ibid.*, 32.

⁴¹⁹ Peu avant la publication de *BM*, Dos Passos publie « Have You Thought of the Immigrants ? The triumph of Sacco and Vanzetti » dans *Common Sense*. Il s'agit d'une version antérieure du *Camera Eye* 49, dans laquelle les règles de ponctuation sont préservées, alors qu'elles disparaissent dans le texte final. On retrouvera ces textes dans l'annexe 3, consacrée aux publications de Dos Passos sur l'affaire Sacco et Vanzetti.

cordage works that own North Plymouth. Some years before he had tried to organize a strike there and been blacklisted. The officials and detectives at the Plymouth Cordage Works, the largest cordage works in the world, thought of him as a Red, a slacker, and troublemaker. (*FC* 58)

(b) walking from Plymouth to North Plymouth through the raw air of Massachusetts Bay at each step a small cold squudge through the sole of one shoe

looking out past the gray frame houses under the robin's egg April sky across the white dories anchored in the bottlecar shallows across the yellow sandbars and the slaty bay ruffling blue to the eastward

this is where the immigrants landed the roundheads the sackers of castles and kingkillers haters of oppression this is where they stood in a cluster after landing from the crowded ship that stank of bilge (...)

for threehundred years the immigrants toiled into the west
and now today

walking from Plymouth to North Plymouth suddenly round a bend in the road beyond a little pond and yellowtwigged willows hazy with green you see the Cordage huge sheds and buildings companyhouses all the same size all grimed the same color a great square chimney long roofs sharp ranked squares and oblongs cutting off the sea in Plymouth Cordage this is where another immigrant worker hater of oppression who wanted a world unfenced

when they fired him from the cordage plant he peddled fish the immigrants in the dark framehouses knew him bought his fish listened to his talk (*BM* 1134-1135)

Les deux textes comportent les mêmes éléments : la description de la baie de Boston, la référence à l'arrivée des pèlerins sur les côtes américaines au 17^e siècle, l'épisode de la grève à laquelle Vanzetti a participé dans l'usine de cordages de Plymouth, sa reconversion en vendeur de poisson et ses discussions avec ses clientes italiennes. Certaines expressions, comme les « white dories », sont reprises d'un texte à l'autre. Dans *FC*, c'est le point de vue de Vanzetti qui est adopté (« Thinking of these things »), là où, dans *BM*, c'est le narrateur qui guide la description (« you see the Cordage »). Le fait que Dos Passos ait fait le choix, dans le documentaire, de décrire ainsi le quotidien de Vanzetti n'est pas anodin ; le livre est principalement composé de documents juxtaposés, et les passages rédigés par Dos Passos lui-même sont relativement rares. De plus, cet extrait est suivi d'une longue citation de *A Proletarian Life*, l'autobiographie de Vanzetti. La volonté du narrateur de prendre en main la description révèle ainsi l'importance attachée au parallèle qui est mis en place entre Vanzetti et les premiers migrants. Bien que le texte soit relativement factuel, composé de phrases déclaratives (« He was an anarchist, after the school of Galleani », « Some years before he had tried to organize a strike there and been blacklisted »), son existence même est significative, et représente une prise de position davantage qu'un simple exposé. Le texte met en scène deux modèles opposés d'utilisation du discours : là où la communauté italienne, avec Vanzetti en son centre, est caractérisée par une pratique de libre circulation du discours et des langues (« chatting with housewives in Piedmontese, Tuscan, pidgin English », « joking with the housewives »), celle de l'usine de Plymouth fonctionne par stéréotypes (« the officials and detectives (...) thought of him as a Red, a slacker, and a troublemaker »),

par l'imposition d'un sens unique symbolisé par la liste noire. L'espace de liberté que Vanzetti, comme les pèlerins, recherche, est graphiquement manifesté par l'emploi des points de suspension, qui laisse le texte respirer (« space to breathe »). La Plymouth Cordage quant à elle, ne serait-ce que par ce qu'elle produit, va à l'encontre de cette quête de liberté : elle est « the largest cordage works in the world », vend des cordes et des cordages, qui nouent, attachent, lient, là où Vanzetti veut, lui, « a world unfenced ».

Le texte documentaire, malgré son apparent détachement, manifeste déjà une prise de position, et met en place les principaux éléments qui seront ensuite repris à la fin de la trilogie. Le texte extrait de *BM* montre bien le chemin parcouru par Dos Passos en dix ans, et surtout la transformation qui advient lorsque l'on passe du documentaire à la fiction. Paradoxalement, le texte de *FC* ressemble davantage que l'extrait du CE49 à un texte traditionnel de roman. Il décrit les pensées d'un personnage, ses activités, son passé. Dans *BM* en revanche, le récit linéaire est éclaté, la perspective du personnage disparaît au profit d'une vision surplombante dont le sujet disparaît (il est remplacé par la forme en -ing du « walking from Plymouth to North Plymouth ») pour ne refaire surface que de manière épisodique et indirecte, à travers le pronom « you ». Vanzetti lui-même n'apparaît qu'à la toute fin du texte, au détour d'une phrase et de la route (« round a bend in the road (...) this is where another immigrant »). Alors que dans *FC*, la comparaison avec les pèlerins était effectuée par Vanzetti lui-même, au milieu du texte, ici elle devient véritablement le principe fondateur de l'écriture. Vanzetti n'est pas nommé, il est « another immigrant hater of oppression » et devient ainsi non plus un immigré anarchiste italien mais un autre pèlerin. Le monde sans barrières auquel il aspire est ouvertement opposé aux « huge sheds and buildings » qui sont tous identiques (« all the same size all grimed the same color ») et bloquent l'horizon du regard (« cutting off the sea »). La phrase elle-même se brise, et « unfenced » est suivi de « fired ». La grève n'est pas mentionnée, comme si le simple fait de désirer la liberté allait à l'encontre des principes mêmes de la compagnie. La circulation du discours, présente de manière thématique dans *FC*, devient ici la matrice de l'écriture. L'élimination de la ponctuation, le choix de la juxtaposition, la présentation typographique, font du *Camera Eye* l'exemple de cette nouvelle langue que Dos Passos estimait nécessaire pour dire la trahison de l'Amérique par les siens. La répétition est ici élevée au rang de principe, et le rythme psalmodique porte les phrases qui deviennent presque des vers, qui construisent sur le paysage de la page, avec les renvois à la ligne, les blancs, l'isolement de phrases plus courtes (« and now today ») l'espace de liberté que recherche Vanzetti. La juxtaposition, l'absence de ponctuation et de majuscules, les mots collés les uns aux autres, tout cela donne l'impression d'un texte fluide, d'une parole maintes fois répétée et pourtant

pas assez entendue, qui ne peut l'être qu'au prix d'une refonte totale de la langue. Le document source se perd dans ce flot de rhétorique moderniste, dont la verve fait disparaître toute prétention à l'objectivité. Il est néanmoins important de retracer la généalogie de ce style jusqu'à *FC*, pour comprendre en quoi ce texte était déjà un documentaire paradoxal, qui participait par son écriture et sa composition, non pas simplement d'une volonté documentaire, mais de la construction d'une œuvre. La ré-écriture fictionnelle débarrasse le documentaire de ses paradoxes en lui donnant ouvertement le statut de fiction, et ouvre ainsi le champ des possibles, l'accès à une langue nouvelle, établissant un rapport à la fois plus complexe et plus créatif entre littérature et politique⁴²⁰.

À travers ces ré-écritures successives, Dos Passos devient en quelque sorte l'archiviste de ses propres textes. Cependant, à l'archive comme autorité, comme preuve renvoyant à un passé incarné par le document, il substitue l'archive comme commencement, début d'une nouvelle histoire. Le document n'est plus témoignage, mais injonction. Le montage des *Newsreels* veut dénoncer la prétention des journaux à l'objectivité, le culte du document comme vérité. La pratique de la ré-écriture, dans la mesure où elle affiche l'usage second qu'elle fait du texte source (les *Camera Eye* ne sont pas présentés comme des documents, alors qu'ils s'intègrent dans une logique documentaire, les paroles de Vanzetti sont citées dans un *Camera Eye* et non dans un *Newsreel*) permet au contraire de promouvoir une nouvelle esthétique du document, fondée non plus sur son rapport à une hypothétique réalité, mais sur le lien qu'il établit avec la fiction, et la manière dont il s'intègre à l'univers qu'elle compose.

Ce rapport est élaboré par Dos Passos au sein de ses œuvres, mais il n'en a pas l'exclusive. En effet, dans l'entre-deux-guerres, le recours au document est monnaie courante dans la littérature américaine, et il le deviendra encore davantage avec le développement du genre documentaire dans la seconde moitié des années 1930. Il est intéressant cependant de voir que l'affaire Sacco et Vanzetti permet une approche transversale de cet usage du

⁴²⁰ Lorsque la ré-écriture est non-fictionnelle, elle donne naissance au montage, au sens strictement technique de *editing* en anglais. Ainsi, dans son recueil d'articles *In All Countries*, Dos Passos reprend « The Pit and the Pendulum », l'assortissant simplement de quelques intertitres et d'un paragraphe final portant sur la mort de Sacco et Vanzetti. Dans d'autres cas, la ré-écriture non-fictionnelle débouche sur la censure, comme dans *The Theme is Freedom*. Publié en 1956, alors que les positions politiques de Dos Passos avaient radicalement changé, ce recueil reprend des passages de *Facing the Chair*, mais en efface les aspects les plus politiques. A titre d'exemple, lorsque Dos Passos écrit dans *FC* « The most important new evidence brought forward by these motions is the series of affidavits procured by the defense proving, as the labor press has always claimed, that operatives of the Department of Justice were active in the trial » (20), toute mention de « the labor press » disparaît dans *The Theme is Freedom* (12); de même, lorsqu'il parle dans *FC* de « the imprisonment of comrades » (58), on ne trouve dans *TF* que « the imprisonment » (25). On voit donc que les procédés de transformation de l'écriture documentaire en fiction (Dos Passos utilisera également *FC* comme source de son poème « They Are Dead Now », publié dans *New Masses* au lendemain de la mort de Sacco et Vanzetti) sont bien plus complexes et bien plus féconds que la simple répétition, le copier-coller pourrait-on dire, du non-fictionnel dans le non-fictionnel.

document au sein de textes de fiction chez différents auteurs, qu'ils soient ou non américains, et invite à réfléchir sur l'esthétique de la persuasion. Upton Sinclair écrit un roman entièrement consacré à l'affaire en 1928, dans lequel il intègre des documents officiels à une narration classique. Armand Gatti, quant à lui, reprend des techniques modernistes qu'il transfère au théâtre expérimental des années 1960, leur conférant par là une nouvelle signification, replaçant l'affaire Sacco et Vanzetti dans le contexte plus large des luttes politiques européennes et américaines du 20^e siècle, et contribuant à forger le nouveau langage de la contestation que Dos Passos avait souhaité créer dans sa trilogie .

2.3.2. Des usages du document : l'affaire Sacco et Vanzetti chez Upton Sinclair et Armand Gatti

Le roman documentaire chez Upton Sinclair : l'écueil de l'ambiguïté

Dès les années 1920, certains écrivains américains, héritiers en cela du naturalisme et de la tradition des *muckrakers*, emploient régulièrement des documents, ou font des recherches, avant de se lancer dans l'écriture de leurs œuvres. C'est le cas notamment d'Upton Sinclair, écrivain, homme politique, nutritionniste à ses heures, grand harangueur de foules, l'un des auteurs les plus aimés et les plus détestés de la littérature américaine radicale, comme le démontre le récent roman de Chris Bachelder, *U.S. !*, qui imagine un Upton Sinclair que l'on ressuscite à chaque fois que l'on a besoin de défendre une cause, et que quelqu'un se fait toujours un plaisir d'assassiner⁴²¹. Sinclair, connu en particulier pour *The Jungle*, *Oil !* ou encore la série des *Lanny Budd*, publia également un roman entièrement consacré à l'affaire Sacco et Vanzetti intitulé : *Boston, a Documentary Novel*, écrit en quelques mois juste après l'exécution des deux hommes. Sinclair se rendit à Boston la première fois en juin 1927, pour réagir à l'interdiction par le préfet de police de la ville de son roman *Oil !* À cette occasion, il alla rendre visite à Vanzetti en prison, et cette entrevue ne fit que confirmer sa conviction que Vanzetti était un grand homme, et qu'il était innocent (comme nous l'avons vu, dès 1922 Sinclair avait écrit un article en faveur de Vanzetti). Il retourna à Boston après l'exécution, ayant décidé d'écrire un roman sur l'affaire, pour collecter documents et informations⁴²². Upton Sinclair et John Dos Passos à l'époque ne se

⁴²¹ Les « assassins d'Upton Sinclair » forment une profession à part entière dans le roman. Chris Bachelder, *U.S. !* Londres : Bloomsbury, 2006.

⁴²² Pour plus de détails concernant le séjour de Sinclair à Boston, voir William A. Bloodworth Jr., *Upton Sinclair*. Boston : Twayne, G.K. Hall, 1977, 115-116.

connaissaient pas réellement. Ils avaient été en contact, à travers le projet du New Playwrights' Theatre, et Dos Passos avait écrit à Sinclair, lui demandant si la compagnie pouvait produire sa pièce *Singing Jailbirds*⁴²³. Par la suite, Sinclair fut un lecteur attentif des œuvres de Dos Passos. Comme nous l'avons vu, il publia une critique de *FP* dans *New Masses*, et lut avec beaucoup d'intérêt les tomes suivants, comme le démontre sa lettre à Dos Passos du 9 septembre 1936, à propos de *BM*, dans laquelle il écrit : « My dear Dos, Your note came just as I was finishing the book 'The Big Money'. I took Sunday and Labor Day to read it. I am inclined to think it is the best picture of present-day America that I know »⁴²⁴.

Les deux auteurs ont beaucoup de points communs : leur engagement politique, leur intérêt pour l'affaire Sacco et Vanzetti⁴²⁵ et leur travail sur le document et la fiction. Cependant, ce travail du document se déploie de manière bien différente dans *Boston* et dans *BM*. En effet, là où Dos Passos fait le choix de la réécriture et du montage, faisant apparaître les documents authentiques comme tels au sein de son roman (la lettre de Sacco à son fils Dante, qu'il cite dans le *Newsreel* 66, apparaît en italiques, ainsi que la déclaration de Vanzetti « if it had not been for these things »⁴²⁶, CE50) et s'inspirant de son propre texte documentaire pour fragmenter le discours et refuser toute causalité directe, Sinclair procède par intégration du document à la fiction, selon une ligne narrative beaucoup plus traditionnelle, et ajoute à ce procédé celui d'une causalité presque hypertrophiée, manifestée notamment par l'usage de la prolepse et les interventions répétées du narrateur.

Ces différences sont manifestes aussi bien dans les écrits théoriques que dans les œuvres fictionnelles des deux auteurs. Comme nous l'avons vu, Dos Passos ouvre *FC* par une série de documents, tendant à orienter la perspective du lecteur, mais de manière indirecte.

⁴²³« Dear Upton Sinclair, Have you heard about the N.P.T? We are trying to start a popular revolutionary theatre. (...) We want to open the theatre with Singing Jailbirds. Would you let us do it on the usual Dramatist's Guild contract? » John Dos Passos à Upton Sinclair, 24 avril 1927, in Townsend Ludington (ed), *Fourteenth Chronicle*, 369.

⁴²⁴ Upton Sinclair à John Dos Passos, 9 septembre 1936. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁴²⁵ L'affaire Sacco et Vanzetti a inspiré de nombreux écrivains, aux États-Unis comme en Europe. Nous pouvons ici citer la poétesse Edna St Vincent Millay (« Justice Crucified »), Nathan Asch (dont le roman *Pay Day* est en partie consacré à l'affaire), Howard Fast... Les textes poétiques furent regroupés dans le recueil *America Arraigned!* publié en 1928. Pour plus de détails sur l'héritage artistique de l'affaire, voir Louis Joughin and Edmund M. Morgan, *The Legacy of Sacco and Vanzetti*, Princeton University Press 1948, et Hélène Christol, *L'affaire Sacco et Vanzetti et les écrivains américains*, Lille : A.N.R.T., 1984.

⁴²⁶ Cette déclaration de Vanzetti fut faite lors d'un entretien avec Philip Duffield Stong, journaliste au *New York World*, paru le 13 mai 1927, et non, comme le firent croire les premiers éditeurs des lettres de Sacco et Vanzetti, lorsque la sentence de mort fut prononcée en avril. Cette déclaration est à bien des égards l'héritage littéraire le plus important de l'affaire ; il convient donc de la reproduire ici (les fautes de grammaire et de prononciation sont celles de Vanzetti, transcrites par Stong) : « 'If it had not been for these thing,' says Vanzetti, 'I might have live out of my life talking at street corners to scorning men. I might have die, unmarked, unknown, a failure. Now we are not a failure. This is our career and our triumph. Never in our full life can we hope to do such work for tolerance, for joostice, for man's onderstanding of man, as now we do by an accident. Our words – our lives – our pains – nothing! The taking of our lives – lives of a good shoemaker and a poor fish-peddler – all! That last moment belong to us – that agony is our triumph!' » Cité dans Fred Somkin, « How Vanzetti Said Goodbye », *The Journal of American History* 68: 2 (Sep 1981): 298-312, 300.

Sinclair, dans sa préface à *Boston*, affirme clairement son projet, mais ne peut échapper aux ambiguïtés du genre qu'il tente de définir, ce « roman documentaire » qui menace sans cesse de glisser dans la fiction tout en ayant une prétention à l'objectivité. Là où Dos Passos réintroduit le document dans un espace délibérément fictionnel en le faisant apparaître de manière brute, Sinclair tente de maintenir l'étiquette « documentaire » tout en faisant disparaître les documents eux-mêmes au profit d'une ré-écriture qui n'a ni la liberté de la fiction, ni la rigueur de l'histoire. La préface (xxxv-xxxvii) s'ouvre sous le signe de l'ambiguïté, car elle oscille entre histoire et fiction, entre définition du roman documentaire et évitement des questions suscitées par ce genre inhabituel. En apparence en effet, l'auteur cherche à établir l'objectivité de son œuvre, son rapport à l'histoire et à la vérité. Le mot « truth » est répété à plusieurs reprises dans le texte, par exemple : « the world would want to know the truth », « its heroines (...) are ardently seeking the truth ». En outre, Sinclair fait explicitement référence aux documents qu'il a utilisés pour établir son texte : « I have checked my narrative by many documents derived from the record, and had the manuscript read by a dozen persons who have made an eight-year study of the case ». Toute référence à ses propres opinions politiques est effacée dans la préface, qui postule comme motivation principale, non un désir de vengeance, mais une soif de vérité. Il est intéressant de voir qu'il se présente comme un historien (« I have tried to be a historian »), et emploie le terme « the writer » et non « the author », comme s'il se voulait simple transcripteur de faits historiques avérés, et non inventeur d'une histoire fictionnelle. Le livre est présenté comme une nécessité, une réaction indispensable à la mort de Sacco et Vanzetti, un ouvrage réclamé à corps et à cris par les nombreuses personnes qui lui ont envoyé des lettres.

Néanmoins, la préface est parsemée de références à la fiction. Sinclair établit une division claire entre l'affaire Sacco et Vanzetti, rendue « telle quelle » dans le roman, sans altérations, et le scandale financier (l'affaire Jerry Walker), modifié pour servir les besoins de la fiction : « I have *used* the incidents of this case as material for my fiction » (nous soulignons). Or, dans le cadre d'un roman, comment éviter la contamination par la fiction, comment maintenir ces deux dimensions qu'il prétend résolument distinctes ? Lorsqu'il fait référence aux lettres de Sacco et Vanzetti, à ce que les gens ont dit d'eux, il ne précise pas de quelle façon il a « utilisé » ces documents. Il s'excuse d'ailleurs à la fin de la préface d'utiliser certaines lettres sans les attribuer à leurs auteurs réels ; il ne s'agit donc pas simplement d'une utilisation, mais bien d'une ré-utilisation à des fins littéraires. Dès la préface, l'alternance entre l'emploi de « the writer » et du pronom « I » donne à voir les potentielles incursions du narrateur dans le corps du texte : « What I think I know, I have told the reader ». On note que le « what I think I know » est en lui-même problématique ; Sinclair

en effet ne s'appuie pas uniquement sur des documents mais sur une connaissance personnelle de la ville de Boston notamment. Il s'agit donc bien de la vision qu'il a de cette ville et de l'affaire. Du reste, la distinction schématique qu'il fait entre personnages historiques et personnages de fiction ne résiste pas non plus à la contamination par la fiction. Il établit la différence entre les deux en disant que les personnages historiques portent leur vrai nom, contrairement bien sûr aux personnages inventés. Mais cette différenciation formelle pose problème dans le cadre d'un roman où les deux catégories de personnages apparaissent côte à côte, où l'héroïne Cornelia Thornwell côtoie Sacco et Vanzetti, personnages « réels », aussi bien que sa propre famille « fictionnelle ». Le paratexte établit donc déjà la problématique de ré-écriture du document dans la fiction. Par ailleurs, la définition du « roman documentaire », qui semble être le but principal de la préface (« A 'contemporary historical novel' is an unusual art-form, and may call for explanation. »), est en fait éludée. Sinclair se présente non comme romancier, mais comme historien, tout en faisant référence au grand romancier qui écrit l'histoire : « Extraordinary adventures – let no one say that romance is gone from the world ! Also, let no fiction-writer imagine that his powers of invention can rival those of the Great Novelist who makes up history ». Les cartes sont brouillées, et l'auteur laisse le lecteur dans l'indétermination où l'avait plongé ce titre énigmatique, *Boston, A Documentary Novel*.

Reste la question de savoir si cette indétermination joue en faveur ou au détriment de la fiction et de l'histoire. Selon l'historien radical Howard Zinn, qui signe la préface à la réédition de *Boston* en 1978, l'inclassabilité du roman est précisément ce qui fait son intérêt :

Boston does not fit orthodox library categories, which insist on the boundary between fiction and non-fiction. It is a history of the Sacco-Vanzetti case truer than the court transcript, more real than any non-fiction account, precisely because it goes beyond the immediate events of the case to bring the reader close to the historical furnace in which the case was forged, to the atmosphere in the country breathed in by all participants, despite the closed doors of the courtroom, judge's chambers, and jury room, poisoning the verdict. It puts the straight lines of neutral type in the lawbooks under a microscope, where they show up as rows of trenches in the war of class against class⁴²⁷.

Selon Howard Zinn, le roman de Sinclair permet de faire bouger les lignes, entre fiction et histoire, entre version officielle et version contestataire, et représente ainsi un acte politique (intention que Sinclair, comme nous l'avons vu, refuse dans sa préface, au profit de l'aspiration à l'objectivité). Il est vrai que le roman est impressionnant à bien des égards, notamment par sa richesse documentaire et l'attention qu'il porte aux détails de l'affaire⁴²⁸. Cependant, la liberté que Sinclair gagne en se plaçant ainsi à la croisée des genres, en

⁴²⁷ Howard Zinn, introduction à Upton Sinclair, *Boston; A Documentary Novel*, *op. cit.*, xxiv.

⁴²⁸ Les chapitres 13, 15, 16, consacrés au procès, sont essentiellement composés d'extraits des transcriptions officielles intégrés dans la narration, extraits que l'on retrouve dans leur forme originale dans *FC*.

refusant l'équation traditionnelle histoire/vérité, fiction/invention se perd dans le corps du texte, à travers l'excès de déterminisme et de causalité introduit par le narrateur. En effet, là où Dos Passos, à travers le montage, s'il exprime un point de vue, refuse la causalité directe et guide son lecteur vers la reconstitution des fragments, Sinclair opère par imposition du sens, faisant notamment grand usage de la prolepse et de l'intervention du narrateur, ce qui a pour effet de donner une dimension grandiloquente et artificielle à ce qui n'est finalement que le déroulement de l'histoire. En d'autres termes, le lecteur sait en commençant à lire que Sacco et Vanzetti sont condamnés. La force de la fiction pourrait être de le lui faire oublier. Au lieu de cela, Sinclair ne cesse de nous rappeler que les deux hommes sont des victimes, dès le début du texte. La construction du roman est déjà révélatrice de cette mainmise de l'auteur-narrateur, et rappelle à certains égards la manière dont est structuré *TS*. Les parties ont chacune un titre, qui est toujours signifiant. Ces titres ne sont pas factuels ; ils ont la plupart du temps une valeur symbolique, voire allégorique, plus que narrative. Certains d'entre eux font référence à des personnages du roman, et peuvent être rapprochés des titres des biographies de Dos Passos dans *U.S.A.* : « The Runaway Grandmother » (Cornelia Thornwell), « Judge Fury » (le juge Thayer), « The Supersalesman » (le gouverneur Fuller). D'autres ont une tonalité prophétique qui renvoie à une causalité bien établie à travers le concept de « destin ». Sacco et Vanzetti sont dès le départ destinés à la chaise électrique, ils sont pris dans un engrenage que le roman reprend au niveau narratif : « The Detective Machine », « The Web of Fate », « The Legal System », « The Mills of the Law ». Enfin, une dernière série de titres, située plutôt vers la fin du roman, lorsque l'action se resserre autour du procès de Sacco et Vanzetti, se caractérise par sa valeur symbolique, voire allégorique, et fait penser aussi bien à la Bible qu'au *Pilgrim's Progress* de Bunyan : « Shadows Before », « Days of Grace », « The City of Fear », « The Last Enemy », « The Triumph ». Le titre du dernier chapitre, « The Triumph », évoque le Christ pantocrator, en même temps que les paroles de Vanzetti, « this agony will be our triumph ». Ainsi, le roman a une direction, tend vers un but, le martyre. En outre, l'arrangement des chapitres va à l'encontre des intentions affichées par l'auteur dans la préface, car rien ne permet, dans la table des matières, de faire la différence entre ce qui a trait à l'affaire Sacco et Vanzetti, et l'affaire Jerry Walker (le chapitre « White Terror » par exemple, traite surtout de l'affaire Jerry Walker, contrairement à ce que le titre laisserait supposer). Document et fiction sont indissolublement mêlés par la volonté toute-puissante de l'auteur-narrateur.

Cette volonté se manifeste également à travers la construction des personnages. Dans *Boston*, les personnages sont pré-construits ; autrement dit, ils sont régis par le concept de destinée ou de destin, et Sacco et Vanzetti sont présentés comme des martyrs avant même

leur arrestation ou leur exécution. Le destin est incarné par le narrateur, qui intervient souvent et fait un usage abondant de la prolepse. Citons par exemple un passage très caractéristique, au moment où Vanzetti et Cornelia discutent du crime de Bridgewater, avant que Vanzetti n'y soit mêlé :

Strange and awful are the fates that dispose of mortals – leading us blindfolded through curtains of black fog. How could it happen that Bart could speak such words, and no shaft of lightning split the fog, no warning finger pierce the curtain, no voice shout in thunder-tones, ‘You! You! You!’ They sat chatting casually, criticising each other’s theories (...) and the Powers that sent the universe on its course, benevolent or heedless, omniscient or omniscient, sent no smallest hint of the fact that Bartolomeo Vanzetti was himself that ‘poor feller’ whom the thousand-dollar reward was to bring down for the Bridgewater crime!⁴²⁹

Ce passage est extraordinaire par la formidable exagération du style, qui a quelque chose de presque hugolien. L’accumulation d’adjectifs (« strange », « awful », « benevolent », « heedless », « omniscient », « omniscient ») et de points d’exclamation, l’emphase, l’intervention d’une voix extérieure, tout concourt à rendre ce texte à la fois puissant et quelque peu ridicule. Le narrateur s’invite dans la diégèse, pour lancer un appel aux forces du destin. Ce faisant cependant, il nous montre bien que c’est lui qui incarne ces forces dans le roman. Les personnages sont perdus dans les brumes de l’ignorance, et un lien se crée, entre narrateur et lecteur, dont ils sont exclus. Le texte établit ainsi un savoir partagé, qui crée une hiérarchisation de l’autorité entre narrateur, lecteur et personnages. Si Bart devait être averti de son destin, il ne pourrait l’être que par l’entremise du narrateur, qui choisit de le laisser dans l’ignorance. Ainsi, le personnage de Bartolomeo Vanzetti, alors qu’il se livre à une activité des plus anodines, est dès l’abord construit comme victime aux yeux du lecteur. Ce type d’intervention est courant dans le roman, et se rapporte presque toujours au destin de Sacco et Vanzetti. Ainsi, le chapitre 8 commence par cette citation : « O fates that hold us at your choice /How strange a web ye spin! »⁴³⁰. Ou encore, page 515, on retrouve la figure de l’homme aux yeux bandés : « But those horrors lay in the future, and the Master of Events led men to them blindfolded ». Le narrateur établit son autorité sur le récit par ces interventions, et prive les personnages de leur autonomie, en les présentant comme déjà construits aux yeux du lecteur. L’établissement d’une causalité, le déterminisme, vont à l’encontre de la prétention à l’objectivité affichée dans la préface, et s’apparentent à l’imposition d’un sens, rapprochant donc le roman de la littérature militante.

On voit bien ainsi comment, partant d’un même événement et des mêmes documents, John Dos Passos et Upton Sinclair arrivent à des résultats radicalement différents dans leur mise en fiction de l’histoire. Là où Dos Passos opère une véritable « configuration nouvelle

⁴²⁹ Upton Sinclair, *Boston*, *op. cit.*, 203.

⁴³⁰ *Ibid.*, 212.

par le moyen de la fiction de l'ordre pré-compris de l'action »⁴³¹, assumant la dialectique entre fiction et histoire à travers la ré-écriture progressive de ses propres textes associée à une présence brute du document, Sinclair semble en rester à un stade où la mimésis n'est que re-duplication, imitation dans le champ de la fiction du processus de déroulement historique. D'un côté, on a ce que l'on pourrait appeler une fiction à plusieurs dimensions, dont l'innovation sur le plan narratif permet d'échapper aux apories du cercle mimétique, de l'autre on se trouve face à un texte prisonnier de ces mêmes apories, oscillant sans cesse entre prétention à l'objectivité et impossibilité d'effacer un point de vue omniprésent. Paradoxalement, la « synthèse de l'hétérogène »⁴³², par laquelle le récit selon Ricœur se rapproche de la métaphore, gagne à ne pas être totale, si elle veut faire surgir un sens nouveau. L'inédit ne peut surgir qu'en brisant le cercle de la mimésis, en envisageant celle-ci, comme le fait le philosophe, non comme une notion, mais comme une pratique, mettant en relation texte et contexte, l'avant, le pendant et l'après du texte narratif. C'est exactement ce que se propose de faire Dos Passos, en intégrant à sa fiction des éléments discursifs qui lui pré-existent (extraits d'articles de journaux, de lettres, de chansons populaires) tout en les reconfigurant par le montage et la causalité indirecte, permettant ainsi au lecteur d'opérer à son tour une re-configuration de ces éléments dans le champ de la réception. Histoire et fiction entretiennent ainsi non un rapport direct d'imitation, ou d'intégration absolue, mais un lien indirect, dont l'auteur affiche sans cesse les médiations, ce qui lui permet à la fois de maintenir son œuvre dans un champ autonome et de la faire résonner avec son amont et son aval⁴³³. Cette stratégie adoptée par Dos Passos l'est aussi par d'autres auteurs (on peut songer à *Paterson* de William Carlos Williams par exemple), et permet de tracer des lignes de convergence entre les époques et les continents. Elle participe également à la remise en question du récit linéaire qui guide son entreprise littéraire aussi bien que sa critique politique. Cette fragmentation du récit et du discours, Dos Passos a également tenté de la mettre en place au théâtre, qui selon lui était le genre le plus susceptible de toucher les classes populaires. Comme nous l'avons vu, cette tentative fut pour lui un échec. Il est néanmoins intéressant de voir que, parmi tous les auteurs qui ont traité de l'affaire Sacco et Vanzetti dans leurs œuvres, celui qui se rapproche le plus de Dos Passos, par la technique et le propos,

⁴³¹ Paul Ricœur, *Temps et Récit 1, op. cit.*, 12.

⁴³² *Ibid.*, 10.

⁴³³ Pour cette notion d'uni-dimensionnalité et de pluri-dimensionnalité, sur laquelle nous reviendrons, voir la thèse de Linda Cox, « Narrative and Historical Authenticity in Anderson's « The Egg », Cather's *The Professor's House*, Dos Passos's *Manhattan Transfer* and William Carlos Williams's *Paterson*. » ; dans son introduction, elle analyse les théories de l'école de Francfort, et interprète ainsi la notion d'unidimensionnalité chez Herbert Marcuse : « art has the ability to criticize and to transcend the one-dimensional sense of reality present in late capitalist society ». Linda Cox, « Narrative and Historical Authenticity in Anderson's « The Egg », Cather's *The Professor's House*, Dos Passos's *Manhattan Transfer* and William Carlos Williams's *Paterson*. PhD Dissertation. Chapel Hill : University of North Carolina, 2004, 17.

est justement quelqu'un qui est parvenu à intégrer ces procédés modernistes à la scène de théâtre ; bien qu'il ne soit ni Américain, ni un auteur de l'entre-deux-guerres, les similitudes entre le traitement qu'il fait de l'affaire et celui qu'en avait fait Dos Passos sont étonnantes, et permettent d'adopter une nouvelle perspective sur la manière dont l'histoire s'intègre aussi bien à un projet littéraire qu'à une volonté politique, voire militante, sans pour autant être réduite à une téléologie. C'est ce que parvient à faire d'Armand Gatti, poète, cinéaste, dramaturge, auteur perpétuellement à la recherche de la « parole errante », qu'il capture entre autres à travers le procédé du montage.

Montage et selmaire : le spectateur engagé d'Armand Gatti

On retrouve chez Gatti le refus de l'art conçu comme simple imitation du réel, mimésis statique se contentant de reproduire sur la scène du théâtre ce qui se passe sur la scène du monde. Comme l'analyse Dorothy Knowles dans *Armand Gatti in the Theatre* :

Gatti does not propose to imitate the real world; he proposes to create a parallel world of the same substance but submitted to the rhythms of creativity, not imitation. Gatti looks upon theatre as a parallel reality, but composed of the same substance.⁴³⁴

Cet effort pour créer une réalité parallèle suppose une remise en question du traditionnel rapport entre la scène et le public, tout autant qu'une réflexion sur le genre théâtral lui-même et sur son rapport à l'histoire. Pour Gatti en effet, le théâtre n'a pas pour but de simplement montrer, ni de démontrer ; s'inspirant à la fois des idées de Brecht, des expérimentations en vogue à l'époque (Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Teatro Campesino) et de sa propre expérience de journaliste, il veut faire du théâtre une expérience totale, maintenant l'importance du texte (contrairement par exemple au Living Theatre qui se fonde souvent sur l'improvisation) tout en lui adjoignant une mise en scène élaborée qui permet au spectateur de participer à ce qui se passe sur scène. Cherchant à capturer la « parole errante » sans l'enfermer, il fait ainsi le choix d'un « théâtre éclaté », d'une « écriture du possible »⁴³⁵.

Les similarités entre l'approche de Gatti et celle de Dos Passos sont étonnantes. Chez Dos Passos également, on retrouve cette volonté d'offrir, à travers la trilogie, une expérience totale au lecteur, par des procédés littéraires issus de ses propres travaux de journaliste et de dramaturge. La participation de Dos Passos au New Playwrights' Theatre entre 1926 et 1929

⁴³⁴ Dorothy Knowles, *Armand Gatti in the Theatre; Wild Duck Against the Wind*. London: Athlone Press, 1989, 1.

⁴³⁵ « Such theatre offers neither a unified plot nor a unified setting. Its subject is fragmented in the sense that parts of it may be performed with no reference to the whole; nor is the subject presented as existing in the consciousness of the playwright or his public. The happening may be viewed from many different angles or reflected in several different consciences. Sometimes they are united by the action. (...) The act of composition, together with the theatrical presentation of that composition, constitutes for Gatti the total act of creation ». *Ibid.*, 13.

lui permit de s'intéresser à tous les aspects du théâtre, que ce soit l'écriture (le NPT produisit deux de ses trois pièces, *The Garbage Man* et *Airways Inc.*), la mise en scène (la compagnie reposait sur un principe collectif), le décor (il réalisa les décors de plusieurs pièces), l'éclairage, la production... Il avait également à cœur d'élaborer un discours théorique sur le théâtre, fondé sur ses expériences de praticien et sur ses convictions politiques ; le NPT avait pour but de produire des pièces expérimentales dans la forme et révolutionnaires dans le fond. Dos Passos voyait dans le théâtre un lieu de résistance à la culture américaine dominante de l'époque⁴³⁶. Pour Dos Passos, la littérature toute entière est le lieu de cette résistance, mais le théâtre y tient une place particulière, car il est, de tous les genres, celui qui pour lui donne lieu à une participation directe des spectateurs, et peut toucher un public très varié. L'échec du NPT et des raisons personnelles (il écrit, dans ses mémoires, « I'd always been a morning worker and everything in the theatre happens after midnight »⁴³⁷) l'éloignèrent de la scène, mais cette expérience, et l'écriture de ses pièces, lui permirent de tester un certain nombre de techniques qu'il ré-employa ensuite dans la trilogie⁴³⁸.

Gatti et Dos Passos accordent une grande importance au public, et à l'inclusion de ce public dans l'œuvre artistique (Gatti veut créer un « spectacle sans spectateurs », pour remplacer le spectateur consommateur par un acteur de la pièce), inclusion à laquelle ils parviennent en faisant usage de procédés littéraires spécifiques, qui tendent à fragmenter le discours, ainsi qu'en attribuant une large place à l'histoire et aux documents dans leurs œuvres. Afin de mieux cerner les similarités entre les deux auteurs, nous allons nous concentrer sur *Chant public devant 2 chaises électriques* d'Armand Gatti, pièce qui a pour thème l'affaire Sacco et Vanzetti, et qui fut jouée pour la première fois à Chaillot par le TNP de George Wilson le 17 janvier 1966 (la première version du texte date de 1964). Dans le livret de présentation accompagnant le texte de la pièce, Gatti présente ainsi son projet :

Cinq salles de spectacle : le théâtre universitaire de Boston, une église noire à Los Angeles, un théâtre à Hambourg, le Dopolavoro de Turin, la salle Jean Moulin à Lyon. Entrent les spectateurs, tous venus pour des raisons différentes, chacun selon son fuseau horaire. En présidant au drame Sacco-Vanzetti, chacun des spectateurs en différents flashes prendra parti, endossera ou rejettera les personnages, cherchera dans l'un et peut-être dans l'autre son vrai drame, et nous permettra ainsi de créer notre propre pièce (nos propres pièces)⁴³⁹.

Il est très difficile d'analyser une telle œuvre, dans la mesure où le texte n'en est qu'une des composantes, et où Gatti lui-même insiste sur le fait qu'une pièce de théâtre ne saurait se

⁴³⁶ Voir John Dos Passos, « They Want Ritzy Art ». *New Masses* 4: 1 (Jun 1928): 8.

⁴³⁷ John Dos Passos, *The Best Times*, 183.

⁴³⁸ Dans *Airways Inc.*, jouée en 1928, Dos Passos fait grand usage des chansons, notamment à travers le chœur des enfants, et des journaux souvent lus par le Professeur ou le père ; il instaure ainsi la polyphonie qui sera caractéristique de la trilogie.

⁴³⁹ Livret d'accompagnement, in Armand Gatti, *Chant public devant 2 chaises électriques*, Paris : Seuil, Collection du TNP, 1966.

comprendre hors de la représentation qui en est donnée. Nous allons néanmoins tenter de tracer un certain nombre de lignes de convergence entre l'œuvre de Gatti et celle de Dos Passos, à travers l'exemple de l'affaire Sacco et Vanzetti que tous deux traitent dans leurs écrits⁴⁴⁰. Le projet de Gatti met en avant l'interaction entre la scène et le public, dispositif rendu plus complexe par le fait que la pièce elle-même s'articule autour de plusieurs représentations théâtrales, lors desquelles les spectateurs s'identifient progressivement aux personnages dont ils suivent l'histoire. Ces identifications culminent dans ce que Gatti nomme les « selmaires »⁴⁴¹, qu'il définit ainsi :

Il arrive souvent que le spectateur invente, traduit ou réinvente ce qu'il voit (...) Cette invention, traduction ou réinvention est un Selmaire, une « création parallèle à une réalité donnée ». Parfois la réinvention est collective : tous les spectateurs sont pris par une même idée. Cela donne lieu à un Selmaire général.⁴⁴²

La pièce toute entière se fonde sur ces identifications, parfois ponctuelles, comme lorsque Katz, spectateur de la représentation de Boston, devient Katzmann, le procureur de l'affaire Sacco et Vanzetti, parfois graduelles (Vorortzug, dont le fils est en prison, s'identifie peu à peu à Madeiros⁴⁴³), parfois totale, comme c'est le cas pour Vastadour, qui dès la scène III établit des parallèles entre son destin et celui de Vanzetti : « D'après ce que je comprends (pour une certaine catégorie d'hommes) qu'ils s'appellent Vanzetti ou Vastadour (comme moi) le décor est toujours le même qu'ils vivent aux États-Unis, en France ou ailleurs »⁴⁴⁴. L'identification est dans ce cas renforcée par l'écho sonore entre Vanzetti et Vastadour. Ce dispositif a pour but de détruire la relation spectateur/représentation (lors de l'un des Selmaires généraux, « les projecteurs sont braqués vers la salle réelle »⁴⁴⁵, effaçant ainsi la division entre le public et la scène), mais également de présenter Sacco et Vanzetti de manière indirecte. Ceux-ci en effet n'apparaissent que lorsque des spectateurs (Cervi pour Sacco, Vastadour pour Vanzetti) les incarnent, alors que d'autres personnages (le juge Thayer, le gouverneur Fuller) apparaissent comme tels sur la scène des différents théâtres, bien que brièvement. Comme l'écrit Gatti lui-même, « le drame des deux Italiens est capté non pas à travers la reconstitution des faits qui amenèrent leur supplice, mais à travers les

⁴⁴⁰ A la question « Aviez-vous lu *U.S.A.* de John Dos Passos au moment où vous écriviez *Chant Public*? », Gatti répond : « Même si j'en garde un souvenir lointain, parce que c'était il y a 40 ans, j'ai conscience de l'avoir lu et de l'avoir aimé ». Alice Béja, entretien avec Armand Gatti, 30 avril 2009. Voir Annexe 2.

⁴⁴¹ Le « selmaire » est un terme inventé par Gatti, inspiré par les pratiques des conteurs chinois qui avaient pour habitude de raconter l'un après l'autre leur version propre d'un événement donné. On pourrait parler de selmaire à propos du film d'Akira Kurosawa, *Rashômon*, inspiré d'une nouvelle de Ryunosuke Akutagawa, où quatre personnages (y compris le fantôme du défunt) donnent chacun leur version du crime qui a été commis.

⁴⁴² Livret d'accompagnement, Armand Gatti, *Chant public*, op. cit.

⁴⁴³ Ce qui lui vaut une remarque de Muller à la scène V : « Méfiez-vous, mon cher Vorortzug, c'est avec votre fils que vous discutez. De là à vous offrir en châtement à la place de Madeiros tout à l'heure, il n'y a qu'un pas » (77). Pas qui sera franchi à scène VI, lors du Selmaire de Vorortzug, lors duquel Vorortzug devient Madeiros.

⁴⁴⁴ *Chant public*, 33.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 74.

réactions d'un public donné en face desdits faits »⁴⁴⁶. Cette approche indirecte est également celle choisie par Dos Passos ; dans *BM*, Sacco et Vanzetti sont vus à travers les yeux de Mary French (« After she'd been out to Dedham jail to talk to Sacco and to Charlestown to talk to Vanzetti, she tried to tell the U.P. man what she felt about them » 1147) et ceux du narrateur du *Camera Eye* (« how can you know (...) that this fishpeddler you have in Charlestown Jail is one of your founders Massachusetts ? » 1136). Leurs voix ne se font entendre de manière directe qu'à deux reprises, lorsque la lettre de Sacco à son fils Dante est reproduite dans le N66, et lorsque les fameuses paroles de Vanzetti « If it had not been for these things » sont transcrites dans le CE50. Mais dans ces deux occurrences, les sources du discours ne sont pas identifiées, et il appartient au lecteur de savoir que ce sont Sacco et Vanzetti qui ont écrit ou prononcé ces paroles. Ces documents apparaissent également dans la pièce de Gatti : la lettre de Sacco est récitée par Cervi dans son *Selmaire*, et les mots de Vanzetti sont prononcés par lui (il s'agit du seul moment dans la pièce où Vanzetti apparaît) en clôture de la représentation, alors que les spectateurs (ceux qui sont sur scène) s'en vont.

Le document apparaît, aussi bien chez Gatti que chez Dos Passos, non comme une garantie de la conformité de la fiction avec l'histoire, mais comme un outil dans la nouvelle configuration de l'histoire opérée par la fiction. Le document est présent, mais il est approprié, par les différents personnages de *Chant public*, tout comme par le narrateur du *Camera Eye*. L'histoire, à cet égard, est un élément prédominant dans les deux œuvres, mais ne s'y trouve pas à proprement parler « représentée ». Gatti se refuse en effet à toute reconstitution : « j'incline à voir dans la reconstitution théâtrale un lieu commun quelque peu décharné ; (...) mes griefs vont seulement à l'encontre de ces mille choses vraies qui dans la reconstitution tuent la vérité »⁴⁴⁷. L'intervention du contexte, des faits, s'effectue donc toujours de manière indirecte, sous forme d'appropriation : il est intéressant de voir que Gatti aborde les mêmes thématiques que Dos Passos avait décrites dans *FC*. À la scène II par exemple, on trouve les didascalies suivantes : « Kurlanski vient rappeler, à travers les faits évoqués, la position de certains intellectuels américains vis-à-vis de l'affaire », « Pour le public militant réuni ce soir, Coleone replace l'histoire Sacco-Vanzetti dans le cadre général du mouvement ouvrier »⁴⁴⁸. L'histoire de Salsedo est évoquée par Farley à la scène III⁴⁴⁹, et les *red raids* de Palmer donnent leur nom à un passage de cette même scène, l'« Antiphonaire de la terreur blanche à Palmer-City », lors duquel on découvre que les attentats à la bombe perpétrés par les anarchistes en 1920 auraient en fait été organisés par le

⁴⁴⁶ « Gatti : pour moi l'affaire Sacco-Vanzetti n'est pas un folklore », *Bref ; périodique du Théâtre National Populaire*, n°91 (décembre 1965) : 8.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 8-9.

⁴⁴⁸ *Chant public*, 24-25.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 45.

pouvoir en place (interprétation qui circulait dans les cercles de gauche de l'époque, et que l'on retrouve dans « The Pit and the Pendulum ») ; c'est Thayer qui parle : « Suite aux instructions de l'attorney général Palmer (pour amener une saine réaction dans la population) des bombes seront disposées ce soir chez des personnalités de huit grandes villes »⁴⁵⁰.

C'est ici, comme chez Dos Passos, la présentation de l'histoire comme construction qui est mise en avant, plutôt que l'autonomie des faits. Ce que Gatti cherche à montrer, c'est que les faits importent moins que l'interprétation qui en est faite, et qui donne toute latitude au romancier, au poète ou au dramaturge : « The facts themselves are not many-faceted, but the possible appreciations thereof are »⁴⁵¹. Nous irions même jusqu'à dire que les projets artistiques de Dos Passos et Gatti montrent que les faits eux-mêmes ont plusieurs facettes, et ne peuvent se laisser appréhender de manière immédiate. Il faut forcément passer par des documents, des interprétations, du discours, une « parole errante » qui menace toujours de glisser entre les doigts, et qu'il faut dans une certaine mesure laisser glisser si l'on ne veut pas qu'elle meure. Ainsi, si la pièce de Gatti est indéniablement politiquement orientée, elle demeure néanmoins ouverte. Lors du Selmaire général de la scène V, on peut lire : « Les spectateurs de la salle ne sont plus que des silhouettes brûlées, qui de références en références reconstituent les différents moments de l'histoire de la classe ouvrière américaine comme autant de prolongements du spectacle dont ils viennent de voir une partie »⁴⁵². Cette leçon n'est cependant qu'une didascalie, et doit ressortir des paroles et des actes des personnages, des références faites au cours de la pièce aux pendus de Chicago, à la mort de Joe Hill ou à l'exécution des Rosenberg, tout comme le contexte de répression politique est mis en lumière chez Dos Passos par les biographies de Hill, Wesley Everest ou John Reed. Cette mise en contexte politique s'accompagne d'une mise en contexte poétique. Les selmaires généraux de la pièce, semblables aux chœurs antiques, dépassent le document pour interpréter l'histoire à travers la mise en scène du discours. Ainsi, dans le selmaire général de la scène VI, on trouve des propos similaires à ceux des deux derniers *Camera Eye* de la trilogie :

Les juges et les cops
protègeront les sièges des compagnies.
Derrière sa charrette, Bartolo
parlera de nouveau d'un monde
sans barrières. Et Nick, de la tête
approuvera silencieusement
dans la ville à briques rouges
et son air vieillot de gravure sur cuivre.⁴⁵³

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 41.

⁴⁵¹ Dorothy Knowles, *op. cit.*, 1.

⁴⁵² *Chant public*, 75.

⁴⁵³ *Ibid.*, 86.

On retrouve ici, clairement délimitées, les « deux nations » du CE50, ainsi que l'expression « a world unfenced » du CE49.

De même, des « journaux lumineux » apparaissent à intervalles réguliers dans la pièce de Gatti, semblables aux *Newsreels* qui ponctuent la trilogie. Dorothy Knowles décrit ainsi le décor de la représentation :

The back wall on the real theatre-stage resembled a perforated sheet of a computer, and in the perforations were to be seen in counterpoint with the 'spectators' experience of the show, photographs of the historical characters, political slogans, documentary films of events relevant to the case – in short, the historical background *outside* the consciousness of the characters in the play. Gatti said that he sought to go beyond photographs and history. He considered his play to be optimistic and to open out on to life. On this backcloth there were also informative luminous newsbands.⁴⁵⁴

Comme chez Dos Passos, le contexte est présent, important, mais il est recréé par le procédé littéraire. Le montage fait partie intégrante de l'acte de création, qu'il soit dramatique ou romanesque, et le sens provient de l'interaction entre les différentes composantes. S'il est orienté, il doit néanmoins être en partie reconstruit par le lecteur, à l'inverse du récit chez Sinclair qui se déroule de manière uniforme, et où le narrateur prend soin de souligner ce qu'il faut en retenir.

Le « speech of the people » de Dos Passos peut ainsi être rapproché de la « parole errante » de Gatti. Le jeune homme du prologue de *U.S.A.* figure cette errance dans la ville ; il tend l'oreille pour percevoir les moindres nuances, les moindres variations dans la rumeur du monde, sans pour autant l'enfermer dans un discours univoque ni simplement l'imiter. La fiction transforme l'histoire, comme elle transforme la politique ou même la géographie ; Mexico, New York, Paris, Chicago se suivent et se superposent, tout comme, dans la pièce de Gatti, Hambourg, Boston, Turin, Lyon et Los Angeles sont présentes sur la même scène au même moment. Le document alors n'est plus simplement source au sens historique, il devient source de la créativité, pâte souple dans les mains de l'artiste qui le remodèle sans cesse, tout en ayant l'air de ne pas y toucher. On s'éloigne de la chronique, de la reconstitution, pour entrer dans une nouvelle configuration de l'histoire qui se joue dans l'univers autonome de la fiction. L'artiste ne doit pas imiter les « cloches à horlogerie mécanique »⁴⁵⁵ qui écrivent l'histoire, mais bien inventer un nouveau langage qui lui permette d'éviter le piège du compte-rendu, l'enfermement dans le document, la tyrannie de l'événement. Un langage, en somme, qui puisse résoudre, sur le plan poétique, les apories du temps⁴⁵⁶ : « Il ne s'agit pas

⁴⁵⁴ Dorothy Knowles, *op. cit.*, 112.

⁴⁵⁵ Armand Gatti, *La parole errante*. Lagrasse : Verdier, 1999, 35.

⁴⁵⁶ Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit, I, op. cit.*, 25-30.

dans un livre de corriger le langage toujours approximatif des historiens (passé) mais d'en comploter un nouveau (futur) qui soit passé, présent, futur en même temps »⁴⁵⁷.

2.3.3. La fin de l'Histoire ?

La chaise électrique est l'horizon de tous les textes sur l'affaire Sacco et Vanzetti. Elle est l'unique débouché, la seule fin possible de leur histoire. Symbole de leur lutte, elle signe également leur triomphe. À travers elle, ils sortent de l'histoire événementielle, de l'histoire-chronique, du fait divers, pour accéder à la grande Histoire, celle qui permet de les rattacher à tous les autres martyrs ; les pendus de Chicago, Joe Hill, Wesley Everest, les Rosenberg, mais aussi, chez Sinclair et Dos Passos, de les identifier aux pères de la nation américaine, transformant deux anarchistes italiens en représentants des principes fondateurs de la république. L'exécution est attendue, elle est connue, en vertu des lois de l'histoire, les deux hommes ne peuvent y échapper. Comment alors manifester cette transformation de la personne en personnage, de l'individu en symbole, de la petite à la grande Histoire ? Les documents sont là pour nous informer sur les derniers moments de Sacco et Vanzetti. Des journalistes ont écrit des articles, des témoins ont fait des déclarations, des acteurs ont écrit des mémoires. L'on sait par exemple que Vanzetti serra la main du gardien de prison, avant de clamer une dernière fois son innocence. Que Sacco dit adieu à sa femme et à ses enfants avant que le bourreau ne mette la chaise en marche. Mais comment utiliser ces faits, issus de témoignages, pour créer un événement sans tomber dans le pathos, le mélodrame ?

Upton Sinclair, dans *Boston*, ne parvient pas à éviter cet écueil. Au début du chapitre intitulé « The Triumph », il décrit la mort de Sacco et Vanzetti, la première fois de manière indirecte, à travers un appel téléphonique : « The phone ringing ; Betty had to let go of her grandmother's hands to take the receiver. Cornelia watched her face, reading the fates there. No need to hear a word; Cornelia knew it was Joe, and he was saying, 'It's all over' »⁴⁵⁸. La seconde fois, le lecteur fait l'expérience directe de la mort des deux hommes : « The cue was given and the executioner moved the switch, and the body leaped so that it was like a blow against the straps »⁴⁵⁹. Puis viennent la description des manifestations dans le monde entier, de l'enterrement auquel assistèrent des centaines de personnes, et du nouvel espoir que créa la mort de Sacco et Vanzetti :

⁴⁵⁷ Armand Gatti, « Didascalie se promenant seule dans un théâtre vide », cité dans *Armand Gatti ; L'Arche des langages*. Textes rassemblés par Lucile Garbagnati, Frédérique Toidoire-Surlapierre. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2004, 17.

⁴⁵⁸ Upton Sinclair, *Boston*, 737.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 740.

To a hundred million groping, and ten times as many still in slumber, the names of Sacco and Vanzetti would be the eternal symbols of a dream, identical with civilization itself, of a human society in which wealth belongs to the producers of wealth, and the rewards of labor are to the laborers.⁴⁶⁰

Les différentes étapes sont clairement délimitées, la visée didactique affichée. Comme dans le reste du roman, la causalité règne en maître, et elle se fonde à la fois sur des éléments historiques (les manifestations, surtout à l'étranger, eurent bien lieu, le cortège funèbre à Boston était effectivement impressionnant⁴⁶¹) et sur les convictions politiques de l'auteur. Sinclair reste prisonnier de l'ambiguïté déjà soulignée dans la préface ; il ne se libère pas de l'histoire tout en ne faisant pas œuvre de chroniqueur. Cela donne une certaine force émotionnelle à son roman, en particulier aux scènes finales, mais l'écriture reste prisonnière du manichéisme instauré par le narrateur, et le soupçon de manipulation demeure lové au cœur du roman documentaire.

L'identification chez Sinclair est indirecte, elle passe par le personnage-relais de Cornelia. Sacco et Vanzetti, en particulier à la fin du roman, deviennent des personnages mythiques, au-dessus des simples mortels. Dans l'œuvre d'Armand Gatti au contraire, cette identification est directe, il s'agit d'une véritable appropriation de Sacco et Vanzetti par les spectateurs des représentations. Cervi est Sacco, Vastadour est Vanzetti. La pièce devient un chant *du public sur deux chaises électriques*. Cependant, au moment de l'exécution, le symbole remplace le mélodrame, le dépouillement remplace le pathos. Ce n'est pas Cervi qui monte sur la chaise électrique. Il se contente d'annoncer le nom de celui qui sera exécuté : « Sacco ! »⁴⁶². Il revient ensuite au journaliste Boschetto de présenter l'exécution, en tant que témoin. La mort elle-même se manifeste par un jeu de lumières : « *Les lumières vacillent puis s'éteignent. Lorsqu'elles se rallument Cervi est devenu un spectateur comme les autres* »⁴⁶³. Tous reviennent à leur place, portant en eux, comme le public dans la salle, l'histoire de Sacco et Vanzetti. La pièce se termine à la scène IX, intitulée « Bel Canto » dans laquelle Vanzetti annonce : « Notre agonie, c'est notre triomphe »⁴⁶⁴ alors que déjà les spectateurs commencent à quitter la salle. Vanzetti n'apparaît pas sur scène, il n'est qu'une voix, et son discours finalement vient confirmer ce qui a été vu tout au long de la pièce, à savoir que l'histoire de Sacco et Vanzetti n'est pas un simple récit, une simple chronique, mais s'étend

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 755.

⁴⁶¹ Selon Louis Joughlin et Edmund M. Morgan, la police fit tout ce qu'elle pouvait pour empêcher les gens de défiler pacifiquement, et la foule se montait tout de même à plusieurs milliers de personnes : « The police had ordered the line of march in such a way as to bring maximum discomfort to the walkers and to make it easy to break up the procession at various places in down-town Boston. There was much confusion and some 50,000 onlookers became to a degree mixed up in the affair ». Joughlin, Morgan, *The Legacy of Sacco and Vanzetti*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1948, 311.

⁴⁶² Armand Gatti, *Chant Public*, 118.

⁴⁶³ *Ibid.*, 119.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 120.

sur des décennies, et vit en chacun des spectateurs qui incarnent tour à tour les personnages. Cette appropriation permet en réalité d'oublier le pathos, pour se concentrer sur la notion d'histoire collective, d'histoire partagée. La représentation, tout au long de la pièce, est peu à peu remplacée par les selmaires, et le public qui est sur scène prend une part de plus en plus active à l'action, agissant par procuration, si l'on veut, du public effectivement assis dans la salle. Ainsi, comme l'annonce Gatti dans le livret de présentation : « Plutôt que de refaire l'histoire, nous la vivons, ce qui compte c'est aujourd'hui, le quotidien. Si Sacco et Vanzetti, morts par électrocution en 1927, ont une importance pour nous en 1966, c'est que nous sommes toujours capables de les tuer, ou de les faire vivre ».

Dos Passos se situe, en tant qu'auteur, à la croisée des chemins par rapport à Sinclair et Gatti. Il fut en effet un témoin de l'affaire, mais le compte-rendu qu'il en fait dans *BM* est écrit près de dix ans après l'exécution, et se présente non comme le point de départ d'une œuvre, mais comme son aboutissement. Dès *FC*, Dos Passos présente l'exécution comme la fin d'un processus, qui est avant tout processus discursif : « and the wrong set of words means the Chair » (69). Ce « wrong set of words », ce mauvais jeu de mots, pourrait-on dire, est ce qui fait l'objet de la trilogie, qui vise toute entière à montrer comment le développement d'un certain type de discours mène à la répression de toute contestation du système. Dès lors, la chaise électrique, en tant qu'objet, n'est plus nécessaire ; seul importe ce qu'elle représente, ce discours perverti qui parcourt les trois tomes de la trilogie. Ainsi, paradoxalement, l'exécution de Sacco et Vanzetti est absente de *BM*. Dans le passage de Mary French consacré à l'affaire, l'angoisse dans l'attente de l'exécution se transforme en communion joyeuse autour de l'*Internationale*, un autre « set of words ».

Sacco et Vanzetti ne sont jamais véritablement présentés en tant qu'individus. Ils ne sont que des êtres de discours, et à cet égard leur mort n'est pas la fin de leur histoire, car leur discours demeure. Dans un article publié dans *New Masses* au lendemain de l'exécution, Dos Passos exprimait ainsi le souhait que l'affaire Sacco et Vanzetti demeure vivante dans l'esprit de tous les Américains :

Every detail must be told and retold. Sacco and Vanzetti must not have died in vain. We must have writing so fiery and accurate that it will sear through the pall of numb imbecillity that we are again swaddled in after the few moments of sane awakening that followed the shock of the executions. America must not be allowed to forget.⁴⁶⁵

L'injonction « dire et redire » l'histoire sonne comme un programme d'écriture pour Dos Passos lui-même, comme nous l'avons vu à travers l'étude de ses différentes versions de l'affaire. Cependant, il ne s'agit pas simplement de *dire* les faits. La manière dont on les présente est tout aussi importante. Dos Passos veut un style qui déchire le discours convenu,

⁴⁶⁵ John Dos Passos, « Sacco and Vanzetti ». *New Masses* 3 : 7 (Nov 1927): 25.

pour mettre en avant les pièges de ce discours, et c'est exactement ce qu'il fera par la suite dans la trilogie : « the men in the deathhouse made the old words new before they died » (1158). Sacco et Vanzetti échappent ainsi à l'histoire purement événementielle, en n'intervenant dans la fiction que par leur discours. Ils agissent davantage en tant que figures qu'en tant que personnages, et manifestent à bien des égards un processus de cristallisation de la contestation. Cette transformation est visible au niveau des segments narratifs, à travers l'expérience de Mary French, mais surtout dans le *Camera Eye*. Le protagoniste de ces passages se présente avant tout comme un individu, souvent comme un observateur ; dans *FP*, sa perspective est double, car le narrateur adulte porte un regard souvent ironique sur le personnage enfant. Dans *1919* puis dans *BM*, les deux dimensions du personnages se rejoignent, et cette union devient plurielle dans les derniers segments de *BM*, où le « I » devient « we » : « all right we are two nations » (1157), « we stand defeated America » (1158). Le *Camera Eye* identifie son parcours à celui d'une certaine Amérique, incarnée par Sacco et Vanzetti. La chaise électrique disparaît, au profit de la construction d'un discours qui, s'il n'est pas victorieux, s'élabore néanmoins contre celui des « étrangers » (« businessmen collegepresidents judges » 1156) qui ont pris possession du pays. La trilogie met ainsi en œuvre une vision de l'histoire qui, tout en mettant en avant l'impossibilité pour les individus d'avoir conscience des forces profondes qui la meuvent, n'en abdique pas moins toute possibilité d'action. Le déterminisme n'est pas absolu, et les romans dessinent la possibilité d'une histoire alternative, à travers certaines biographies, le combat de Mary French ou la prise de conscience politique du personnage du *Camera Eye*. Dos Passos n'est pas un « adorateur du fait accompli », et la manière novatrice dont il utilise les documents historiques met en échec la doctrine du progrès à tout prix qu'il dénonce. Comme l'écrit Auguste Blanqui lorsqu'il s'insurge contre le positivisme : « C'est une immoralité, c'est un crime de glorifier le passé quand même, de le justifier par de prétendues lois immuables, d'invoquer la dignité de l'histoire qui commande le respect ou même l'indulgence pour les horreurs des temps évanouis »⁴⁶⁶. Dos Passos, à travers l'importance qu'il donne, en 1936, à l'affaire Sacco et Vanzetti, réclame le droit de s'insurger contre ces « horreurs des temps évanouis » en érigeant les deux hommes en symboles d'une autre Amérique.

C'est par le document (la lettre de Sacco, les paroles de Vanzetti, les titres de journaux comme « SACCO AND VANZETTI MUST DIE » 1156) que Sacco et Vanzetti échappent ainsi à la chronique historique pour venir s'inscrire dans l'histoire mythique de la nation, et incarner une ligne de discours radical et contestataire qui remonte aux Pères pèlerins.

⁴⁶⁶ Auguste Blanqui, « Contre le positivisme », in *Instruction pour une prise d'armes. L'Éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes*. Société encyclopédique française, Editions de la Tête de Feuilles, 1972. <<http://marxists.architexturez.net/francais/blanqui/1869/positivism.htm>> Vu le 19 mai 2010.

Cependant, cette désincarnation des deux Italiens ne se résout pas dans l'espoir d'une nouvelle société, ni dans un propos didactique ouvertement affiché, comme chez Sinclair. L'exécution de Sacco et Vanzetti en effet ne marque pas la fin de l'histoire dans la trilogie. Dès le *Newsreel 67*, ils sont oubliés, remplacés par de nouvelles histoires, de nouveaux faits, par la grève des mineurs du Kentucky, une nouvelle victoire des « étrangers », par le tournant autoritaire du parti communiste et la défaite de Mary French. La trilogie évite ainsi d'offrir une conclusion univoque, tout en soulignant la manière perverse dont fonctionne la chronique des faits : un événement chasse l'autre, les journaux d'hier servent à envelopper le poisson d'aujourd'hui. Les paroles du *Camera Eye* néanmoins continuent de résonner jusqu'à la fin de l'œuvre ; elles offrent le seul exemple de discours collectif de la trilogie, et permettent également une lecture rétrospective des trois romans qui insiste sur la continuité de l'histoire, l'inscription dans une tradition contestataire, au rebours du discours éphémère des journaux dont les titres défilent et se ressemblent, comme sur les panneaux lumineux de la scène d'Armand Gatti. La parole dérange, déchire la langue elle-même, au rebours du discours lisse et sans accrocs, à la fois chaotique et cohérent, que représente la parole publique (présente dans les journaux, les discours politiques, le divertissement populaire...) dans la trilogie, une parole thaumaturge qui veut effacer les aspérités de l'histoire pour enfermer l'Amérique dans un éternel présent.

2.4. La parole thaumaturge

*« vous, l'inactuel (inactuel à force d'avoir foré dans
l'actualité qui n'est donc plus du vent, mais du granit)... »
Blaise Cendrars⁴⁶⁷*

La question de l'origine du discours est primordiale dans les œuvres de John Dos Passos, comme dans celles de nombre de ses contemporains. Le modernisme, en refusant l'autorité du narrateur omniscient, met l'accent sur la question « qui parle? », et la diffraction du point de vue s'accompagne souvent d'une fragmentation du discours, et d'une dimension multimédiatique de ce dernier. La présence de documents historiques au sein de la fiction en est l'une des manifestations, mais elle n'est pas la seule. Le journalisme, la publicité, sont d'autres modes de discours qui interviennent au sein de la fiction, et posent le problème non seulement de l'origine du discours mais de sa formation, et du contrôle qu'exercent sur lui les

⁴⁶⁷ Blaise Cendrars à John Dos Passos, 12 mars 1932. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

personnages qui le produisent. Le rapport à l'histoire s'en trouve profondément modifié, dans la mesure où le cours de l'histoire, turbulent, instable, n'apparaît pas comme une inaltérable causalité, tendant vers un but, mais comme une constellation d'événements auxquels seul le discours peut donner sens, or ce discours, chez Dos Passos, est souvent produit par des instances collectives et non par les personnages eux-mêmes. Comme le dit Jean-Paul Sartre, on a dans la trilogie « le point de vue du chœur, de l'opinion publique »⁴⁶⁸.

Dos Passos déplace ainsi la problématique du rapport entre littérature et propagande. À l'époque où il écrit, dans les années 1930, ce rapport est vu principalement sous l'angle de l'influence de la politique sur la littérature, en particulier en ce qui concerne la littérature prolétarienne. On songe au livre de Max Eastman, *Artists in Uniform* paru en 1934, ou à l'article de Joseph Wood Krutch, « Literature and Propaganda », dans lequel il écrit :

Today the question of the relation between literature and propaganda has come to the front in a new form. A goodly portion of contemporary writing youth has adopted notions more or less colored by communist dogma, and it is busy with the production of novels, plays, and poems deliberately designed for the purpose of expressing political and social convictions.⁴⁶⁹

Il n'inclut pas Dos Passos dans ces écrivains propagandistes (« John Dos Passos is the only one to produce a novel which has found an wide acceptance »⁴⁷⁰), mais positionne le débat selon un angle clair, qui prédomine au cours de toute la décennie, tant chez les communistes (qui défendent le concept de l'art comme propagande) que chez leurs adversaires. Dos Passos, dans la trilogie, déplace le débat, puisqu'il se pose la question de la propagande telle qu'elle est mise en place au sein de la société américaine des années 1910 et 1920, c'est à dire dans le contexte d'une démocratie libérale (et non d'un régime autoritaire comme l'U.R.S.S.) qui tout en mettant en avant les valeurs de liberté et d'égalité n'en revendique pas moins parfois l'utilité de la propagande pour modeler l'opinion publique, propagande qui ne se limite pas à la sphère politique mais s'étend, notamment, à la publicité et au journalisme.

2.4.1. Actuel, inactuel

La rumeur du monde

Les années 1880-1930 peuvent à bien des égards être considérées comme l'âge d'or du journalisme, en particulier aux États-Unis. Les évolutions techniques (l'invention de la rotative en 1865 par l'Américain William A. Bullock, le développement de la photographie), associées aux transformations dans la manière de percevoir le monde (accélération,

⁴⁶⁸ Jean-Paul Sartre, « John Dos Passos et 1919 », *op. cit.*, 27.

⁴⁶⁹ Joseph Wood Krutch, « Literature and Propaganda », *The English Journal* 22: 10 (Dec 1933): 793.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

fragmentation, mondialisation), ouvrent la voie à la multiplication des journaux et à leur diffusion massive. Différents types de journalisme s'affirment : le journalisme d'investigation, mis à l'honneur par les *muckrakers* au début du siècle (Lincoln Steffens, Ida Tarbell, Upton Sinclair), le journalisme de sensation, incarné par les journaux de William Randolph Hearst (qualifiés de *yellow press*) et le journalisme d'opinion et de réflexion qui s'affirme dans des publications telles que *Nation* (fondé en 1865) ou *The New Republic* (fondé en 1914). Cette évolution s'accompagne d'une plus grande porosité entre le monde du journalisme et le monde des lettres. Comme nous l'avons souligné plus haut, de nombreux écrivains de la fin du 19^e et du début du 20^e siècles sont également journalistes. En outre, les critiques de livres prennent de plus en plus de place dans les journaux, à travers notamment la création de suppléments littéraires ; en Angleterre, le *Times Literary Supplement*, fondé en 1902, devient autonome (publié séparément du *Times*) en 1914⁴⁷¹. Les écrivains deviennent journalistes, les journalistes se préoccupent de ce que font les écrivains, et le journal lui-même devient non seulement un objet de la vie quotidienne, mais également un objet littéraire et politique. Le « quatrième pouvoir » (*fourth estate*) fascine et rebute les écrivains⁴⁷². Les manchettes de journaux apparaissent dans de nombreuses œuvres modernistes, notamment *Ulysses* de Joyce, *U.S.A.* de John Dos Passos et plus tard *Paterson* de William Carlos Williams. Marshall McLuhan va même jusqu'à dire : « Approached as a newspaper form, any part of Joyce's *Ulysses* or any poem of T.S. Eliot's before the *Quartets* is more readily enjoyed »⁴⁷³. Ces auteurs voient souvent dans le journalisme à la fois une formidable énergie et un risque de corruption de la langue et des esprits. Blaise Cendrars décrit ainsi avec enthousiasme « les journaux qui ignorent la grammaire et la syntaxe pour mieux frapper l'œil avec les placards typographiques des annonces »⁴⁷⁴, Dos Passos voit en New York « the city of scrambled alphabets » (*MT* 790), où journalisme et publicité s'entrelacent pour faire monter cette nouvelle tour de Babel jusqu'au ciel, en spirales de langage.

⁴⁷¹ L'autonomisation de la critique littéraire au début du 20^e siècle est ainsi décrite par Claudia Stolz : « In addition to the rise of newspaper space devoted solely to books and literary people, the early twentieth century saw a proliferation of literary journals (...) and it saw the creation of book sections in popular magazines. (...) The journals became the training ground and outlet for American writers, and they served this purpose until the 1940s, at which time there was another major change in the field of publishing ». « John Dos Passos ; A Study in Literary Reputation », *op. cit.*, 13-14.

⁴⁷² Henry Adams décrit ainsi l'attrait de la presse pour un jeune lettré : « Any man who was fit for nothing else could write an editorial or a criticism. The enormous mass of misinformation accumulated in ten years of nomad life could always be worked off on a helpless public, in diluted doses, if one could but secure a table in the corner of a newspaper office. The press was an inferior pulpit; an anonymous schoolmaster; a cheap boarding-school ; but it was still the nearest approach to a career for the literary survivor of a wrecked education ». *The Education of Henry Adams : an Autobiography*. Boston : Houghton Mifflin, 1918, 211.

⁴⁷³ Marshall McLuhan, *Understanding Media*. London: Routledge, 2001, 234.

⁴⁷⁴ Blaise Cendrars, « Le principe d'utilité » in *Aujourd'hui 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916*. Paris: Denoël, 1987, 52.

Le mot « histoire » vient du grec *historia* qui signifie enquête. L'histoire peut dès lors être vue comme un journalisme du passé, un journalisme de l'inactuel. Car le journalisme lui aussi est enquête. Il se veut discours sur le monde, reflet du monde même, dans ses soubresauts les plus infimes, présentation au public, au peuple, de ce qu'il ne peut voir ou entendre. La presse à cet égard est une extension des perceptions humaines, au même titre que le télégraphe ou l'automobile. À la différence de ces technologies cependant, la presse produit du discours à destination d'un vaste public, là où le téléphone ou le télégraphe ne produisent que des relations interpersonnelles. Dès lors, le contenu du journal se construit entre deux lieux, entre deux groupes de personnes ; ceux qui le financent (entreprises, associations, annonceurs) et ceux qui le lisent. Le discours journalistique est ainsi en négociation perpétuelle, et les journalistes, en tant que professionnels du discours, obéissent à un certain nombre de règles pour maintenir l'équilibre entre l'amont et l'aval de leur production. Envisagé sous cet angle, le journal perd sa caractéristique de miroir du monde. Il communique des informations, certes, mais qui sont sélectionnées, orientées, ordonnées, et ont pour but de satisfaire le plus grand nombre, ce qui explique que les individus cultivés, adeptes du plaisir solitaire du livre, voient dans les journaux le comble de la médiocrité⁴⁷⁵. Pour Marshall McLuhan, cette situation ne représente pas un problème, et reflète simplement l'évolution des journaux et de leur lectorat. Le fait que les journaux dépendent d'annonceurs publicitaires, et qu'ils se plient aux attentes de leur public découle logiquement de leur fonction collective et participative. Cependant, ce que l'on pourrait opposer à cet argument est que les journaux continuent malgré tout de se présenter comme miroir du monde, et occultent la construction de leur discours au profit d'une rhétorique de la vérité et de la conformité aux événements.

Au début du siècle, certains intellectuels soulignent cette transformation du discours journalistique, liée au développement de la publicité et des relations publiques. En d'autres termes, il ne s'agit pas de dénoncer le fait que le medium est le message, mais le fait que le medium continue de se présenter comme détenteur de la vérité. Dès lors, la « mosaïque » que représente le journal selon Luhan, si elle existe visuellement (les articles sont flanqués de publicités et de petites annonces), n'est pas mise en discours ; il n'y a pas de réflexivité au sein du discours journalistique, qui reconnaîtrait la part inévitable de construction qu'il comprend. C'est du moins le point de vue de John Dos Passos, qu'il met en scène dans la

⁴⁷⁵ Marshall McLuhan développe cet argument dans son chapitre consacré à la presse. Il écrit : « The merely private and fragmentary point of view assumed by the book reader and writer finds natural grounds for hostility toward the big communal power of the press. As forms, as media, the book and the newspaper would seem to be as incompatible as any two media could be. The owners of media always endeavor to give the public what it wants, because they sense that their power is in the *medium* and not in the *message* or the program ». *Op. cit.*, 235.

trilogie *U.S.A.* À travers les *Newsreels* et l'infiltration du discours journalistique dans l'ensemble des modes narratifs, il donne à voir la construction de l'information, la « mosaïque » dont parle McLuhan où chaque fragment est soigneusement sélectionné, et la manière dont cette information se grave dans l'esprit des gens, et dicte leur manière de penser. Il est intéressant de voir que Dos Passos n'a guère écrit d'articles sur la pratique journalistique. Il considère les journalistes, au même titre que les écrivains, comme des professionnels du discours, qui peuvent être des « parasites » tout autant que des révélateurs. Lorsqu'il décrit le magazine *New Masses* tel qu'il l'imagine, il dit ainsi : « at this moment it seems to me that the word-slinging classes, radical and fundamentalist, are further away from any reality than they've ever been. (...) What we need is a highly flexible receiving station that will find out what's in the air in the country anyhow »⁴⁷⁶. Lorsqu'il décrit le style idéal, il le fait en des termes qui pourraient s'appliquer aussi bien à la plume du journaliste qu'à celle du romancier (nous soulignons): « I'd like to see a magazine full of introspection and doubt that would be like a piece of *litmus paper* to test things by »⁴⁷⁷, « We must have writing so *fiery and accurate* that it will sear through the pall of numb imbecillity that we are again swaddled in »⁴⁷⁸, « I think that any novelist that is worth his salt is a sort of *truffle dog* digging up raw material »⁴⁷⁹. Dos Passos emploie toute une série de métaphores extrêmement riches pour tenter de rendre sa vision du style. Celui-ci apparaît comme une quête de vérité, mais qui ne se fait pas simplement par la transcription des faits. Le romancier devient enquêteur, mais aussi scientifique, il s'adonne à des expériences avec les mots, dosant savamment, mélangeant avec soin, jusqu'à atteindre la composition parfaite. Il les manipule, les sculpte, les aigüise pour leur rendre leur tranchant, ainsi que leur capacité révélatrice, au sens photographique du processus de révélation-fixation qui permet de rendre visible ce qui auparavant n'était qu'en négatif.

On se trouve alors pris en tenaille entre deux positions : d'un côté la dénonciation d'un journalisme dévoyé, qui participe à l'aliénation des masses par le discours qu'il transmet sous couvert d'objectivité, de l'autre la construction d'un romancier-enquêteur qui a pour mission de pallier les insuffisances du discours journalistique, en refusant toute inféodation et en révélant la construction du discours à travers la fiction. Les spécificités formelles de la trilogie, dont on voit les prémisses dans *Manhattan Transfer* ne sont donc pas dictées par une simple mode, mais par la double volonté de faire un portrait de l'Amérique (ce qui rend compte du style naturaliste/réaliste des passages narratifs, ainsi que de l'importance du

⁴⁷⁶ John Dos Passos, « The New Masses I'd Like ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ John Dos Passos, « Sacco and Vanzetti », *op. cit.*

⁴⁷⁹ John Dos Passos, « Statement of Belief », repris dans *MNP*, 175.

contexte historique dans les trois romans) et de dénoncer l'aliénation des Américains par le discours, qu'il soit journalistique, économique, politique ou même artistique. Le « speech of the people » se trouve noyé par l'industrie du discours ; cependant, là où les journaux, les hommes politiques, les grands financiers, présentent leur discours comme objectif, le romancier, lui, met en scène sa propre artificialité, à travers par exemple la juxtaposition et le montage. Il est erroné de qualifier la trilogie de roman réaliste ou naturaliste, car justement, ce qu'elle veut mettre en avant est l'imposture du pacte d'adéquation entre discours et réalité. Le roman ne peut plus être ce miroir que l'on promène le long d'un chemin ; il doit au contraire donner une image diffractée du monde, refuser la prétention à l'objectivité, s'affirmer comme fiction tout en ne renonçant pas à tenir un discours sur le monde. Selon Walter Gombich, le cubisme impose l'interprétation du tableau comme construction humaine. Marshall McLuhan reprend cet argument et en tire la conclusion suivante :

In other words, cubism, by giving the inside and outside, the top, bottom, back, and front and the rest, in two dimensions, drops the illusion of perspective in favor of instant sensory awareness of the whole. Cubism, by seizing on instant total awareness suddenly announced that *the medium is the message*.⁴⁸⁰

L'art révèle ainsi que la rumeur du monde délivrée par les media n'est pas en adéquation avec le monde lui-même ; en manifestant la dimension construite de tout discours, de toute représentation, il démasque la prétendue objectivité, et permet, peut-être, de rompre la relation aliénante qu'entretiennent les gens avec les producteurs de discours.

La presse, fabrique de l'événement

Dans son article « Dos Passos's Newsreels; the Noise of History », Charles Marz met en avant le fait que les *Newsreels* de la trilogie peuvent être compris à différents niveaux : horizontalement, dans la mesure où ils sont des marqueurs chronologiques qui permettent de situer l'action des passages narratifs dans le temps, mais aussi verticalement, car ils présentent des thèmes que l'on retrouve dans les autres modes. Cependant, au-delà des dimensions chronologique et thématique, se pose la question de la valeur narrative et discursive des *Newsreels*. Ils ne sont pas uniquement là pour nous donner l'heure, ou pour fournir d'utiles échos à ce qui se déroule dans les autres modes narratifs des romans. Ils mettent en scène un certain usage du discours, qui définit ce qui fait ou non événement.

Our sense of scale is annihilated; experience in the public sphere is reduced to formula, cliché, echo – headline; war and politics to the front page, love to the society page, and death to the obituary column. In a world in which private voices give way to the public noise, all private experience soon becomes public knowledge. The army wife slashed by

⁴⁸⁰ Marshall McLuhan, *op. cit.*, 13.

her admirer and the death of three hundred thousand Russian nobles become equivalent public events.⁴⁸¹

La hiérarchisation des faits, telle qu'elle existe dans un journal, disparaît dans les *Newsreels*, qui dans une certaine mesure présentent non pas les journaux tels quels, mais les journaux tels qu'ils existent dans l'esprit du lecteur, superposés, collés, non ordonnés. Le chaos existe au sein du media lui-même, mais il est renforcé par le processus de la lecture. Les *Newsreels* en effet mettent en avant, d'une part le désordre que représente la rumeur journalistique, d'autre part la manipulation qu'opère ce désordre dans l'esprit du lecteur. Certains sont consacrés à un événement historique (le N11 par exemple est largement consacré au naufrage du *Titanic*), d'autres font ressortir un événement par le lien établi avec les autres modes narratifs (on retiendra par exemple les informations sur Sacco et Vanzetti fournies dans le N66), mais la majorité sont des montages ironiques qui ne privilégient aucun événement particulier. Les chansons populaires qui y sont citées apparaissent souvent comme un contrepoint aux titres des journaux, comme si la parole populaire authentique qu'elles représentent savait décoder la prétendue parole publique incarnée par la presse : ainsi dans le N22, on apprend que Debs a été condamné à 30 ans de prison et que l'on refuse la nationalité américaine à des « agitateurs ». La chanson qui rythme les nouvelles donne à voir la difficulté de l'utopie : « There's a long night of waiting/Until my dreams all come true » (445). Le *Newsreel* se termine sur la réaffirmation comique du nationalisme américain avec la chanson « Oh, old Uncle Sam » (446), qui semble clore toute tentative de contestation.

L'actualité apparaît ainsi comme une superposition d'informations non hiérarchisées qui se glissent dans l'esprit des gens et s'y gravent. Il est intéressant de noter que les *Newsreels* ne sont pas le seul lieu où apparaît le discours journalistique, et la presse en général. Les journaux apparaissent souvent dans le discours des personnages, et influencent largement leur manière d'agir. Ainsi, dans *1919*, Joe Williams est en passe de changer d'avis sur la guerre ; d'une attitude de sourde rébellion, il passe à l'expectative. L'armistice pourrait être l'occasion pour lui de sortir enfin de la vie déréglée qu'il a menée jusque-là :

He and Janey wrote each other often. She was overseas with the Red Cross and very patriotic. Joe began to think that maybe she was right. Anyway, if you believed the papers the Heinies were getting licked, and it was a big opportunity for a young guy if you didn't get in wrong by being taken for a pro-German or a Bolshevik or some goddam thing. After all, as Janey kept writing, civilization had to be saved and it was up to us to do it. Joe started a savings account and bought him a Liberty bond. (560)

On voit bien, à travers l'emploi du discours indirect libre (manifesté par « licked », « goddam » et le pronom « us »), que Joe finit par intégrer la propagande américaine, dans un

⁴⁸¹ Charles Marz, « Dos Passos's Newsreels; The Noise of History ». *Studies in the Novel* 11: 2 (1979): 194-200, 196.

but pragmatique, certes (celui de réussir sa vie), mais qui ne va pas sans une dimension idéologique (« after all (...) civilization had to be saved ») ; l'ironie du narrateur est d'ailleurs révélée par l'équivalence établie entre sauver la civilisation et ouvrir un livret d'épargne. Par ailleurs, on a ici une double médiation, puisque le discours dominant est reçu par Joe à travers sa lecture des journaux (une source en théorie objective) et celle des lettres que lui envoie sa sœur, en une sorte de flux manifesté par l'emploi du présent progressif (« as Janey kept writing ») ; ces deux discours, ces deux écritures, forment la toile de fond qui détermine la décision de Joe d'ouvrir un livret d'épargne, décision qui revient à accepter une vision de la guerre qu'il a jusqu'à présent combattue. Juste après ce passage, Joe disparaît de l'action ; on ignore s'il meurt vraiment, mais tout se passe comme s'il avait, par son acceptation du discours politique et journalistique sur la guerre, perdu sa spécificité, ce qui le distinguait des autres personnages ; dès lors, il doit sortir du récit, car s'il y restait il deviendrait un simple doublon de sa sœur. La justice narrative est à l'œuvre ; « He tried to swing around, but he didn't have time. The bottle crashed his skull and he was out » (561).

La presse est également présente de manière thématique tout au long de l'œuvre. Mary French travaille brièvement au *Time Sentinel* de Pittsburgh, et l'image de la presse que renvoie ce journal n'est pas des plus positives. Le rédacteur en chef, Ted Healey, l'envoie faire un reportage sur une grève, tout en sachant déjà très bien ce qu'il veut en dire (il lui demande, à propos des meneurs, « what part of Russia they were born in, how they got into the country in the first place » 878-879). Lorsque Mary French écrit sa propre version des faits, elle est immédiatement licenciée. Aucun des personnages principaux n'est journaliste à plein temps. En revanche, Jerry Burnham, personnage secondaire qui revient à diverses reprises dans la trilogie, exerce cette profession. On le rencontre pour la première fois dans le segment narratif de *FP* consacré à Janey ; il est présenté comme un jeune homme agréable, bien que de moeurs douteuses (« a wrinkledfaced young man with dissipated eyes » 137). Sa légèreté est toute pardonnée cependant à partir du moment où il décide de s'engager comme correspondant de guerre: « he talked about spies and British intrigue and pan-Slavism and the assassination of Jaures and the Socialist revolution » (145). C'est après l'avoir entendu parler ainsi que Janey décide de dire à son amie Alice qu'elle s'est fiancée avec Jerry, afin de profiter de l'aura de gloire qui l'entoure ; il n'en est rien cependant (« She waited for a letter from Jerry, but a letter never came. » 146), et l'on retrouve Jerry Burnham dans *1919*, dans le passage consacré à Eveline Hutchins. Il a beaucoup changé ; comme c'est le cas pour de nombreux personnages de la trilogie, son amour pour la boisson est un signe de sa décadence. Il est devenu blasé, cynique, et ce cynisme a pour cible principale sa profession :

he'd drink a lot of cognac and soda and pour out his feelings, how his work disgusted him, how a correspondent couldn't get to see anything anyway, how he had three or four censorships on his neck all the time and had to send out prepared stuff that was all a pack of dirty lies every word of it (...), how a newspaper man had been little better than a skunk before the war, but that now there wasn't anything low enough you could call him. (544)

L'accumulation des propositions dans ce passage, l'anaphore en « how » et le lexique de la souillure (« disgusted », dirty », « skunk ») donnent à voir les conditions dans lesquelles s'exerce la profession de journaliste, la déchéance d'un métier initialement voué à l'investigation, à la recherche de la vérité. En un sens, les journalistes ont été arrachés à leur fange (celle des *muckrakers*) pour être élevés dans les sphères du pouvoir, dont la propreté masque une plus profonde corruption.

Les répétitions dans la trilogie, qu'elles soient lexicales, thématiques ou structurelles, ne sont jamais dues au hasard. La réapparition de Jerry Burnham dans le contexte du second roman de la trilogie, dont l'un des aspects fondamentaux est la dénonciation de la propagande, fait partie de cette stratégie. Le passage consacré à Eveline Hutchins est encadré par deux *Newsreels* qui montrent bien les fluctuations du discours journalistique. Le N27 est plutôt pessimiste : les soldats ne veulent plus combattre (« *I wanta go home I wanta go home/ (...) I don't want to go to the trenches no more* » 541) et la révolution russe avance (« THREE HUNDRED THOUSAND RUSSIAN NOBLES SLAIN BY BOLSHEVIKI » 541). Au cours du segment consacré à Eveline Hutchins, Burnham est peu à peu évacué (il part en Palestine, puis dans les Balkans, et à son retour Eveline ne cesse de lui poser des lapins) au profit des figures contrastées de Don Stevens, le radical, et du major J.W. Moorehouse, responsable de la publicité de la croix-rouge ; le discours de ce dernier semble prendre le dessus (« in July Major Moorehouse, who had just arrived back from the States, came into the office with a firsthand account of Château Thierry and announced that the war would be over in a year. » 551), à tel point que le N28 est plein d'optimisme sur la victoire finale des Alliés : « Americans swim broad river and scale steep banks of canal in brilliant capture of Dun. » (553), « HUNS ON RUN » (554) .

La presse ne se contente donc pas de rapporter les événements, elle les crée ; « Fairly soon the press began to sense that news was not only to be reported but also gathered, and, indeed, to be made; what went *into* the press was news. The rest was not news »⁴⁸². À travers la trilogie est transmise une double image des journaux : il apparaissent d'une part comme un lieu chaotique de collision entre les différents événements, collés au hasard les uns aux autres ; les *Newsreels* se suivent et, même s'ils ne se ressemblent pas, le lecteur peu à peu les oublie, les amalgame, ne voit en eux qu'une vague rumeur servant de toile de fond à l'action

⁴⁸² Marshall McLuhan, *op. cit.*, 230.

principale, qui se déroule dans les autres modes, et en particuliers dans les passages narratifs⁴⁸³. D'autre part cependant, les journaux sont aussi le lieu de formation de l'opinion publique. Leurs titres, les points de vue qu'ils adoptent, s'infiltrant dans l'esprit des personnages et façonnent leur manière de penser. On retrouve la distinction entre les deux nations, ceux qui produisent du discours (J.W. Moorehouse par exemple) et ceux qui le reçoivent (Joe Williams). Comme l'écrit Donald Pizer : « The Newsreels are (...) only seemingly documentary. More significantly, they communicate through imitative form, throughout their fragmented meaninglessness, the understanding of American life possessed by most Americans »⁴⁸⁴. Les journaux devraient être éphémères, leurs titres passer sans laisser de trace. L'actualité n'est pas l'histoire ; cette dernière s'affirme par-delà les événements ponctuels, par des regroupements, l'établissement d'une causalité, l'identification de forces guidant la société. Or, ce que Dos Passos décrit dans la trilogie c'est justement une société où l'actualité devient histoire, où le discours éphémère se grave, s'imprime dans l'esprit des gens et les empêche de penser à un niveau plus général. Cette perversion crée une société de l'instant, où la révolution russe peut être mise sur le même plan qu'un fait divers quelconque (N27 : « TATTOOED WOMAN SOUGHT BY POLICE IN TRUNK MURDER » (...) « THREE HUNDRED THOUSAND RUSSIAN NOBLES SLAIN BY BOLSHEVIKI » 541)⁴⁸⁵, où les journaux se font le relais d'un discours de pouvoir que leurs lecteurs sont incapables d'identifier. La transformation par Dos Passos du vent en granit, pour reprendre l'expression de Cendrars, ne s'opère pas simplement dans un but de représentation (montrer le monde comme il est, fournir l'atmosphère, l'esprit du temps au lecteur) mais aussi avec une visée critique ; l'auteur lui-même manipule l'information, afin de mettre en œuvre cette critique, qui ne peut être avancée que par la littérature, celle-ci ayant le mérite de pouvoir affirmer son artificialité, sa position hors du monde, pour mieux en parler⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Charles Marz écrit ainsi dans « *USA; Chronicle and Performance* » : The Newsreels are ultimately verbal objects – word and world debris. They are the residue of the natural world, divested of their original functions and contexts, wrenched from private and public occasions. In the trilogy they become ahistorical, non-contextual verbal acts, always possible but never actual verbal utterances. They are in many ways like 'found poetry' (...); they exist at the margins of discourse ». *Modern Fiction Studies* 26: 3 (Fall 1980): 406. La dimension non-historique des Newsreels est relative, dans la mesure où ils donnent tout de même les grandes lignes de la chronologie de l'action, mais il est vrai qu'ils contribuent également à figer le temps de la trilogie dans un éternel présent du discours, où les événements entrent en collision les uns avec les autres sans produire de sens, où la causalité devient accidentelle, sans pour autant être inoffensive.

⁴⁸⁴ Donald Pizer, *John Dos Passos's U.S.A.; A Critical Study*, 83-84.

⁴⁸⁵ Charles Marz, « Dos Passos's Newsreels; the Noise of History » : « Significance is drained from any single event by typographical uniformity, by the mechanical equivalence of the presentation ». *Op. cit.*, 196.

⁴⁸⁶ « The negative view of the media as agents of confusion and disorientation in the USA trilogy is compounded by their function as mass deceivers ». Juan A. Suarez, « John Dos Passos's USA and Left Documentary Film in the 1930s: The Cultural Politics of 'Newsreel' and 'The Camera Eye' », *American Studies in Scandinavia* 3: 1 (1999): 43-66, 58-59.

La littérature ou l'actualité qui demeure

Selon Ezra Pound, « literature is news which stays news »⁴⁸⁷. Le romancier, le poète, le dramaturge, ne se contentent donc pas de reproduire l'actualité, ou de s'en évader ; ils la reconfigurent et l'inscrivent ainsi durablement dans le paysage culturel, la débarrassant de sa dimension répétitive pour en faire une véritable révélation. Comme nous l'avons déjà souligné, la littérature de l'entre-deux-guerres se nourrit des évolutions technologiques et intellectuelles de l'époque. Elle puise aux sources du documentaire, du journalisme et de l'art ; le projet moderniste, souvent vu comme un repli de l'artiste sur lui-même, assumant l'impossibilité de tenir un discours sur le monde, a pourtant une ambition totalisante, celle de dire le monde, même si selon des modalités différentes de celles du naturalisme ou du réalisme. Il n'est que de songer aux sommes que sont les grands romans modernistes pour s'en convaincre : *The Making of Americans*, *La Recherche du Temps perdu*, *Ulysses*, auxquelles on pourrait ajouter *U.S.A.*, se distinguent par leur vocation totalisante, bien que non exhaustive. *Ulysses* se « limite » certes à la description d'une journée dans la vie de Leopold Bloom, mais dans cette journée viennent s'inscrire aussi bien l'épopée d'Ulysse que l'histoire de l'Irlande ou la géographie de la ville de Dublin. Joyce utilise d'ailleurs abondamment les journaux dans l'écriture de son œuvre ; il les cite, les monte et les manipule⁴⁸⁸, usant d'une méthode qui inspirera Dos Passos pour ses romans.

Les extraits d'articles de journaux sont présents de manière sporadique dans *One Man's Initiation – 1917*, *Three Soldiers* et *Streets of Night*. C'est dans *Manhattan Transfer*, cependant que la presse commence à intervenir de manière significative dans la fiction. Les articles de journaux sont intégrés au corps du texte. Ils apparaissent tantôt de manière directe, lorsque les personnages lisent la presse (« 'Jiminy crickets!' cried the young man at the end of the table who was holding a newspaper in one hand and a cup of coffee in the other » 29, « Bud sat by a window in the Seamen's Union reading slowly and carefully through a newspaper » 561), tantôt de manière plus indirecte, lorsqu'ils sont intégrés aux pensées des personnages, comme lorsque Jimmy Herf, lui-même journaliste, se trouve pris dans un tourbillon de voix qu'il ne peut maîtriser :

Commencement of hostilities in a long parade through the empty rainlashed streets.
Extra, extra, extra. Santa Claus shoots daughter he has tried to attack. SLAYS SELF WITH SHOTGUN... put the gun under his chin and pulled the trigger with his big toe. The stars look down on Fredericktown. Workers of the world, unite. Vive le sang, vive le sang.
(688)

⁴⁸⁷ Ezra Pound, *ABC of Reading*. New Y: New Directions, 1960, 29.

⁴⁸⁸ « In the course of writing *Ulysses* Joyce copied passages verbatim from the Newspapers of the day as well as paraphrased and manipulated news articles to his own purposes ». Margaret Lloyd Bollard, « The 'Newspaper Landscape' of Williams' Paterson ». *Contemporary Literature* 16: 3 (Summer 1975): 317-327, 320.

Ce passage constitue en quelque sorte un *Newsreel* avant la lettre, et a pour but de mettre en avant la désorientation du personnage principal, causée par sa situation personnelle (son amour naissant pour Ellen Oglethorpe) et par l'actualité (la guerre vient d'être déclarée). On retrouve l'association récurrente chez Dos Passos entre la guerre et la parade. Comme dans les *Newsreels*, des événements disparates (la déclaration de guerre, plusieurs faits divers, l'*Internationale*) sont mis sur le même plan. La voix du vendeur de journaux s'insinue dans les pensées de Jimmy, et le cri « extra » semble renvoyer à l'inévitable superfluité des nouvelles qu'il apporte. Le journal apparaît comme le lieu de la violence gratuite, celle de la guerre comme celle des individus. Le « vive le son » de la Carmagnole devient alors « vive le sang », et le combat politique se mue en massacre. Cependant, les extraits d'articles sont ici intégrés au récit, font partie des pensées du personnage, contrairement à *U.S.A.* où l'influence de la presse sur les personnages doit être reconstruite par le lecteur à travers les échos entre les différents modes.

Dans la trilogie, comme nous l'avons vu, la presse intervient à différents niveaux, de manière directe ou indirecte, et sa présence est systématisée dans les *Newsreels*. Cela permet d'une part d'alléger les passages narratifs, de les resserrer en quelque sorte autour d'un style naturaliste ou réaliste, ainsi que de focaliser l'attention sur la presse et sa manière de fonctionner. Le genre collectif du *Newsreel* est le contrepoint au monologue intérieur du *Camera Eye*, tout comme les biographies d'Américains célèbres sont celui des passages narratifs consacrés aux inconnus créés par la fiction. À travers le collage et le montage, Dos Passos parvient également à créer un nouveau genre littéraire ; alors que les metteurs en scène adaptent des romans à l'écran, l'écrivain transcrit les actualités cinématographiques. Le fait de s'approprier un discours autre, qu'il soit journalistique, cinématographique, artistique ou scientifique, n'est guère original en soi. L'originalité de Dos Passos réside dans l'intégration du discours journalistique à un projet romanesque plus vaste, intégration qui cependant conserve les caractéristiques propres à la coupure de presse au sein d'un sous-genre, le *Newsreel*.

Le roman permet ainsi aux titres de durer, de s'inscrire dans l'esprit du lecteur et des personnages, tout en les re-configurant par la fiction. Comme nous l'avons noté plus haut, les *Newsreels* sont savamment composés, malgré leur apparence souvent chaotique. Leur fonction est de présenter la toile de fond historique, d'établir la chronologie de la trilogie (chronologie délibérément imparfaite). Leur valeur cependant est à la fois politique au sens large (ils manifestent la nature propagandiste de la presse, sa capacité à encombrer les esprits de nouvelles insignifiantes, et à présenter de manière biaisée celles qui sont importantes) et artistique : ils s'apparentent à de la poésie trouvée, comme en témoigne ce titre du N53 :

« SKYSCRAPERS BLINK ON EMPTY STREETS » (903). La fiction ne se contente pas de re-dire le monde, ou de le montrer ; la forme moderniste rompt le contrat naturaliste d'adéquation entre le roman et le monde, et le projet est de dire plus, et de dire autrement. Les journaux, caractérisés par leur pseudo-objectivité, ne peuvent ou ne veulent pas mettre en scène leurs propres préjugés ; c'est alors l'écrivain qui s'en charge, non pas simplement en répétant leurs propos, mais en créant à partir d'eux une langue nouvelle⁴⁸⁹.

Dans son article « The 'Newspaper Landscape' of William Carlos Williams' 'Paterson' », Margaret Lloyd Bollard analyse le poème de Williams précisément sous cet angle. De la même manière que certains voient de la poésie dans le journalisme, Williams conçoit le poème comme ce qui fait événement. Comme Dos Passos, il s'inspire pour écrire de ce qui est réellement advenu et se rend sur le terrain : « Not only did Williams go to where the news was happening in the present, he also read about what had been news in the past as recorded in historical documents as well as in actual newspapers »⁴⁹⁰. Néanmoins, lorsque la nouvelle arrive dans la poésie, elle est transformée : « The poet has a duty to raise the material of the newspaper, the 'dregs' from which he must start, to a new level of distinction »⁴⁹¹. Selon Williams en effet, les journaux ne révèlent rien, ils ne transmettent que du connu. La lecture du journal est ainsi davantage une reconnaissance qu'une découverte. Le poète, dès lors, rend leur fraîcheur à ces événements en les traduisant dans un autre langage. C'est ce que fait aussi Dos Passos dans ses romans, en obligeant le lecteur, à travers la superposition d'événements disparates, à être surpris par ces voisinages insolites. La structure joue un rôle prépondérant chez les deux auteurs ; chez Williams, « the layout of items in a newspaper can be seen as an analogical technique for the structure of the poem »⁴⁹². On rejoint ici l'idée de Marshall McLuhan selon laquelle le journal a une structure participative qui s'apparente à celle de la mosaïque, et la trilogie de Dos Passos se présente à bien des égards comme une mosaïque de genres et de discours, sur le plan typographique aussi bien que stylistique et thématique.

« Look at what passes for the new./ You will not find it here but in/ despised poems » écrit Williams dans « Asphodel, That Greeny Flower »⁴⁹³. Les nouvelles ne sont pas à chercher dans les journaux, mais dans la poésie. Seule la littérature permet de « forer dans

⁴⁸⁹ Jean-Paul Sartre souligne, dans « À propos de John Dos Passos et de *1919* », le refus de la causalité qui se double néanmoins d'une vision critique. Il écrit : « Les faits sont cernés par des contours nets, ils sont juste à point pour être *pensés*. Mais Dos Passos ne les pense jamais : pas un instant l'ordre des causes ne se laisse surprendre sous l'ordre des dates. (...) Le relief ne manque pas, mais il est distribué savamment au hasard ». *Op. cit.*, 21. C'est ce savant hasard qui fait la dimension indirecte et féconde de la critique sociale et politique dans ses œuvres.

⁴⁹⁰ Margaret Lloyd Bollard, *op. cit.*, 319.

⁴⁹¹ *Ibid.*, 321.

⁴⁹² *Ibid.*, 322.

⁴⁹³ *Ibid.*, 316.

l'actualité ». L'innovation formelle s'associe donc à la visée documentaire pour créer un sens nouveau, à partir de textes déjà existants. Chez Williams, ce sens nouveau est l'aboutissement, il se suffit à lui-même, il permet de fixer le réel, de trouver sa signification exacte, de le mettre en ordre. Pour Dos Passos en revanche, la quête du sens nouveau est la chose la plus importante. Et cette quête est partagée par le lecteur, car il lui appartient, à lui aussi, de lire la trilogie non seulement de gauche à droite mais, si l'on peut dire, de haut en bas, pour établir des liens entre les différents modes, et entre les différentes instances d'un même mode. Le discours des journaux est re-configuré, transformé par la fiction, mais il est également critiqué, de manière indirecte, non-didactique. Si volonté didactique il y a, elle est habilement masquée par la fragmentation moderniste et le savant montage qui caractérise les différents types de narration.

Dans *U.S.A.*, la société américaine semble avoir laissé l'actualité remplacer l'histoire ; c'est une société dans laquelle un événement chasse l'autre, au rythme inéluctable des journaux du matin. Cependant, cet incessant défilé de violence et de ridicule n'est pas anodin, et ne crée pas simplement le vide dans l'esprit du lecteur et des personnages. Il y implante également un certain nombre de valeurs, de discours, qui contribuent à façonner la manière dont ils voient le monde. L'avant-dernière biographie de la trilogie est consacrée, et ce n'est pas un hasard, à William Randolph Hearst, qui représente justement le pouvoir de la presse, sa capacité à réduire le public au plus petit dénominateur commun (« the lowest common denominator (...) the rot of democracy » 1164) ; il ne rapporte pas l'information, il la crée (« When there's no news make news » 1164), en provoquant une guerre s'il le faut⁴⁹⁴. Au-delà de Hearst lui-même, c'est la conception du journalisme qu'il a contribué à créer que critique le narrateur : « the empire of the printed word continues powerful by the inertia of bigness; but this power over the dreams of the adolescents of the world grows and poisons like a cancer » (1169). La professionnalisation de l'usage de la presse, et du discours de manière générale, pour orienter l'opinion publique, a un nom : propagande.

⁴⁹⁴ La guerre hispano-américaine est souvent appelée « Mr Hearst's War » ou « The Newspapers' War ». Bien que cette interprétation soit largement exagérée sur le plan historique, il n'en reste pas moins que Hearst profita largement du conflit pour augmenter le tirage de ses journaux. Ayant envoyé Frederic Remington sur place pour prendre des photos, et ce dernier lui ayant rapporté que la situation était des plus calmes, Hearst lui aurait répondu : « You furnish the pictures and I'll furnish the war. » Hearst a toujours nié que cette conversation ait eu lieu.

2.4.2. *Publicité, propagande*

Publicité et littérature

Pour saisir l'importance du développement de la propagande au début du 20^e siècle, et en particulier après la Première Guerre mondiale aux États-Unis, il convient de s'intéresser à un autre domaine, qui en est proche, celui de la publicité. La propagande peut être définie comme une stratégie de communication menée par un pouvoir politique pour influencer la manière dont l'opinion publique perçoit ses actions. La publicité, elle, a pour but, à travers des techniques qui peuvent être similaires (fondées sur la psychologie et la communication), de provoquer un désir d'achat. En d'autres termes, de manière schématique, la première s'adresse au citoyen, la seconde au consommateur.

La publicité s'est développée, au cours du 19^e siècle, à la faveur de l'évolution de la presse. Avec la généralisation de l'accès aux journaux, la publicité standardisée, visant à toucher un large public, a progressivement remplacé la promotion directe du produit, faite par les commis de magasin ou les représentants de commerce. William M. O'Barr parle du remplacement de l'art de la vente (*salesmanship*) par la publicité (*advertising*). La fin du 19^e siècle aux États-Unis marque l'avènement du slogan comme technique publicitaire⁴⁹⁵. Parallèlement aux slogans émergent également les marques. Le riz, la farine, ne s'achètent plus en vrac mais en paquets, et l'entreprise emblématique de cette évolution est la firme Proctor & Gamble, qui lance le Ivory Soap en 1879. On observe ainsi deux phénomènes concomitants dans l'évolution de la publicité au tournant du siècle : la standardisation (vers une simplification des messages) et la massification (vers un public toujours plus vaste). Le développement de la radio au début du siècle renforce ces aspects, puisque les messages publicitaires ne sont plus limités par l'illettrisme, et s'invitent dans le salon de chaque famille américaine. Le passage par la voix, plutôt que par l'écriture, instaure également un rapport plus intime avec une publicité qui, paradoxalement, devient toujours plus désincarnée, car elle s'adresse à un nombre de personnes toujours plus grand. Les agences de publicité se développent, et la publicité devient non seulement un outil, mais un but pour bien des jeunes gens en quête de carrières prometteuses. Les livres sur la publicité se vendent bien ; l'exemple le plus frappant est sans doute l'ouvrage de Bruce Barton, *The Man Nobody Knows*, publié en 1925, qui présente Jésus comme un parfait publicitaire : « He picked up twelve humble men

⁴⁹⁵ « The use of slogans as the focus of poster and newspaper advertising represented a break with the earlier technique of using long, wordy copy to explain the product and why the consumer should purchase it. Slogans focused instead on a single big idea expressed in the form of a memorable phrase, and ads using them often did not give « reasons why » to consumers ». William O'Barr, « A Brief History of Advertising in America ». *Advertising and Society Review* 6: 23 (2005).

and created an organization that won the world »⁴⁹⁶. Ce portrait du Christ en homme d'affaires modèle est un véritable best-seller, et reflète bien l'esprit du temps, qui voit dans la publicité et la société de consommation l'avenir des États-Unis. Frederick Lewis Allen va jusqu'à écrire, dans *Only Yesterday*:

A wise man of the nineteen-twenties might have said that he cared not who made the laws of the country if he only might write its national advertising. For here were the sagas of the age, romances and tragedies depicting characters who became more familiar to the populace than those in any novel.⁴⁹⁷

Les artistes et les écrivains ne sont naturellement pas insensibles à ces évolutions, et l'une des caractéristiques des mouvements modernistes est justement l'appropriation de ces nouveaux media, de ces nouveaux modes de communication ; on peut songer encore une fois à Blaise Cendrars, mais aussi à E.E. Cummings (« Poem, Or Beauty Hurts Mr Vinal ») ou à William Carlos Williams (« Riposte », « Rapid Transit »⁴⁹⁸). Cependant, là où Cendrars accueille la publicité comme « la fleur de la vie contemporaine »⁴⁹⁹, un nouvel art, fait pour libérer les mots de leur gangue grammaticale, participant de l'« écriture démotique » qui est selon lui la marque de l'Amérique et de la modernité, Cummings et Williams la conçoivent au contraire comme le lieu de la marchandisation du langage, et s'ils l'emploient dans leur poésie, c'est pour mieux critiquer à travers elle les dérives de la société américaine de consommation. Dans le poème de Cummings, la publicité apparaît comme un nouveau discours patriotique, un nouveau lieu de célébration de la nation, qui remplace les chants traditionnels et les figures symboliques de l'histoire américaine : « my country 'tis of thee, sweet land of liberty » devient ainsi « my country, 'tis of/ you, land of the Cluett/Shirt Boston Garter and Spearmint »⁵⁰⁰, et Abraham Lincoln se trouve associé à Lydia E. Pinkham, inventrice au 19^e siècle d'un remède miracle contre les douleurs de règles et de ménopause. Tous deux pansent les plaies de l'Amérique, empêchent le sang de couler, réunifient la nation divisée. Les mots de la publicité induisent des attitudes, des modes de pensée, qui rapprochent l'irréprochable de l'escroc, galvaudent la langue et l'usent à force de l'utiliser :

(...) i would
suggest that certain ideas gestures
rhymes like Gillette Razor Blades

⁴⁹⁶ Bruce Barton. *The Man Nobody Knows*. New York: Macmillan, 1925, vii.

⁴⁹⁷ Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday*, 143.

⁴⁹⁸ Dans « Riposte », Williams adopte le ton du publicitaire pour vendre l'amour comme un produit ; dans « Rapid Transit », le poète s'efface (« To hell with you and your poetry ») derrière le pragmatisme du publicitaire, qui, à travers une succession de slogans (« Outings in New York City », « Ho for the open country ») vantant les mérites des excursions campagnardes, amène progressivement le lecteur vers le dernier vers, qui révèle le but de toute la mise en scène, la promotion de la compagnie de transports « Interborough Rapid Transit Co. ». William Carlos Williams, « Riposte », « Rapid Transit » in *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol.1, 1909-1939*. New York: New Directions, 1986, 95-96, 231-232.

⁴⁹⁹ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, 117.

⁵⁰⁰ E.E. Cummings, *100 Selected Poems by E.E. Cummings*. New York: Grove Press, 1994, 19.

having been used and reused
to the mystical moment of dullness emphatically are
Not To Be Resharpened⁵⁰¹

Les mots, gestes, idées galvaudés, transmis par la publicité ne sauraient être à nouveau affûtés. « Gillette Razor Blades » apparaît ici comme un concentré de lieux communs, à la fois associé à une idée (le fait d'être parfaitement rasé, donc parfaitement présentable), un geste (celui de se raser tous les matins), une rime (le slogan « The best a man can get ») ; la publicité elle-même est renversée, puisque ce qui est un point positif pour le produit (les lames n'ont pas besoin d'être aiguisées) devient le symbole de l'usure du langage à laquelle il participe. Le fait que le mot « rhymes » apparaisse ici, qui plus est en début de vers, montre également que la contamination publicitaire ne se limite pas au domaine politique ; le slogan devient le modèle absolu de la transmission du sens, et s'étend également à l'art, ce que le poème refuse. La publicité fonctionne comme imposition du discours, comme on parlait naguère d'imposition des mains ; la parole se fait thaumaturge, et promet de résoudre les maux par les mots. Le slogan publicitaire devient non seulement un moyen de vendre un produit, mais également un outil pour forger une image de l'individu et de la nation, un rabot qui, réduisant les mots à leur plus simple expression (la tautologie par exemple) permet d'escamoter la polysémie (de la même manière que Eastman = Kodak, Lincoln = Pinkham).

Chez Cummings, la poésie intègre la publicité pour en dénoncer la fonction simplificatrice, la dimension conventionnelle, alors que le poème lui-même tente de se faire autre, de se défaire des règles de grammaire et de ponctuation afin de prendre le sens par surprise, et de sortir des formules. La publicité n'est pas seulement une technique, elle participe d'une idéologie d'assimilation, de transformation de l'Amérique en « land of the Cluett shirt », en marque de fabrique garantissant un certain nombre de qualités, dont celle de prendre la langue pour argent comptant.

On retrouve la contamination du publicitaire dans les œuvres de Dos Passos, en particulier dans *Manhattan Transfer*, où les marques et les slogans s'invitent sans cesse dans les pensées et les conversations des personnages. King Gillette, notamment, apparaît dans un court segment du premier chapitre de l'œuvre, « Ferryslip ». Un des nombreux personnages anonymes du roman, un homme Juif portant barbe et chapeau melon, voit une affiche publicitaire pour les rasoirs Gillette, assortie du slogan « NO STROPPING NO HONING ». Après avoir mûrement réfléchi (« The little bearded man (...) looked for a long time into the dollarpound eyes of King C. Gillette » 488), il entre dans le magasin, puis, une fois chez lui, se rase. Lorsque sa femme et ses filles rentrent à la maison, elles peinent à le reconnaître : « He turned towards them a face smooth as the face of King C. Gillette, a face with a

⁵⁰¹ *Ibid.*

dollarbland smile » (488). Face à une américanité si arrogante, la femme se replie sur sa propre identité : « 'Oyoy! Oyoy!' she moaned rocking back and forth. » (488). Lui-même est à la fois fasciné et effrayé par le masque qu'il a posé sur son visage en retirant sa barbe : « He walked back and forth with the safety razor shining in his hand now and then gently fingering his smooth chin » (22). Le rasoir, apparemment rendu inoffensif par le slogan publicitaire, n'en demeure pas moins un objet dangereux, (« shining in his hand »). La publicité ne concerne pas simplement le consommateur, elle influe également sur le citoyen ; la contamination du discours, de l'image et de la pensée par le publicitaire participe d'un processus idéologique plus vaste, qui consiste à promouvoir un certain nombre de valeurs à travers des techniques issues de la publicité, parfois aussi violentes que celles adoptées par la presse. Les événements dans la vie des personnages sont encadrés par la publicité. Lorsque Jimmy Herf songe à la mort de sa mère, il ne peut s'empêcher d'enregistrer les messages qu'il lit sur les murs d'une grange: « LYDIA PINKHAM'S VEGETABLE COMPOUND, BUDWEISER, RED HEN, BARKING DOG... And muddy had had a strike and now she was buried » (580). Le parcours du héros est jonché de telles inscriptions, mais il ne s'agit pas pour lui de les déchiffrer ou de s'en inspirer, à la manière de Christian dans *The Pilgrim's Progress* ; elles forment la ville, elles sont la ville, les yeux des personnages les rencontrent sans jamais s'y arrêter, elles viennent interrompre leurs pensées sans même qu'ils s'en rendent compte. L'association d'idées, la fragmentation, tous ces procédés narratifs matérialisent la dimension subliminale du discours publicitaire⁵⁰², qui est déjà dans *MT* et le deviendra encore davantage dans la trilogie, un discours de propagande.

Le « gouvernement invisible »

La propagande, dans son sens moderne d'action de communication concertée visant à faire accepter certaines idées à un public, est née au début du 20^e siècle et s'est développée pendant la Première Guerre mondiale. Comme nous l'avons vu plus haut, le gouvernement américain a développé de manière scientifique les outils de propagande afin de convaincre la population américaine du bien-fondé de l'intervention militaire⁵⁰³. Ce qu'il est intéressant d'observer, c'est d'une part comment ce développement de la propagande s'est amplifié dans les années 1914-1918, d'autre part comment les techniques mises en place en temps de guerre

⁵⁰² Marshall McLuhan insiste lui aussi sur cet aspect de la publicité, ainsi que sur sa vocation collective, à l'opposé des méthodes de vente interpersonnelles qui la précèdent : « Ads are not meant for conscious consumption. They are intended as subliminal pills for the subconscious in order to exercise a hypnotic spell (...) » (*Understanding Media* 248). Un peu plus loin, il ajoute : « Instead of presenting a private argument or vista, it [advertising] offers a way of life that is for everybody or nobody ». *Ibid.*, 251.

⁵⁰³ Voir Première Partie, Chapitre I, « La guerre de dépendance ».

ont ensuite été maintenues et adaptées au cours des années 1920, en même temps qu'elles ont donné lieu à critiques et analyses de la part de ceux qui voyaient dans ce nouvel outil de communication un danger pour la démocratie. Comme le décrit J. Michael Sproule dans *Propaganda and Democracy*, dès le début du conflit, la vision de la guerre aux États-Unis était simpliste, et orchestrée par la propagande, anglaise dans un premier temps, puis américaine :

A simplistic mindset on the Great War began to work its way into American public opinion within days of the first cannon shots on the Western front. (...) The tendency for war news to be filtered through London and Paris was most pronounced during the first weeks of belligerency and also during the *Lusitania* crisis of May 1915, the two periods when European hostilities commanded maximum front-page treatment in American newspapers.⁵⁰⁴

Le rapport Bryce (du nom de Lord James Bryce, qui le dirigeait), sorti en 1915, fit beaucoup de bruit aux États-Unis. Fondé sur des témoignages dont la véracité a été mise en doute dès les années 1930, il dressait un portrait des atrocités commises par les Allemands en Belgique. C'est dans ce rapport que l'on trouve notamment l'image des enfants aux mains coupées, plusieurs fois mentionnée dans les œuvres de Dos Passos. Aux États-Unis, le principal organe de propagande du gouvernement était le Committee on Public Information (CPI) fondé en 1917 par le président Wilson et dirigé par le journaliste George Creel. L'effort de propagande était présent dans tous les domaines : des universitaires (un cours à Stanford était intitulé « L'idéal allemand de domination mondiale ») aux journalistes (les correspondants de guerre étaient soumis à une lourde censure⁵⁰⁵), en passant par les écrivains, les musiciens, les pasteurs ou les publicitaires, tous apportaient leur pierre au formidable édifice de discours construit par le gouvernement⁵⁰⁶. Les opposants étaient marginalisés (le sénateur Robert La Follette se vit interdire l'entrée de plusieurs clubs dont il était membre), discrédités ou, comme ce fut le cas pour le dirigeant socialiste Eugene Debs, emprisonnés. Cependant, si la manière de faire taire les gêneurs n'était pas particulièrement originale, les techniques visant à « fabriquer du consentement »⁵⁰⁷ l'étaient davantage. Celles-ci peuvent être regroupés dans deux catégories différentes : il y a tout d'abord ce que l'on pourrait appeler le discours direct de la propagande, représenté par les discours du président Wilson et des membres du gouvernement, ou les affiches, dont la célèbre « I Want You for the American Army ». Mais le discours indirect est également largement utilisé. Le gouvernement et le CPI s'appuient, comme on l'a vu, sur des figures d'autorité, des faiseurs d'opinion, pour relayer ses idées

⁵⁰⁴ J. Michael Sproule, *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 6.

⁵⁰⁵ On songe à ce que dit Jerry Burnham de son métier dans *1919* (voir « La presse, fabrique de l'événement »).

⁵⁰⁶ J. Michael Sproule, *op. cit.*, 9-16.

⁵⁰⁷ L'expression *engineering of consent* est d'Edward Bernays. Il en fait le titre d'un essai qu'il publie en 1947.

auprès du public, et utilise tous les moyens technologiques à sa disposition (radio, cinéma, publicité) pour faire passer son message. Ce sont ces techniques qui forment le socle de la propagande telle qu'elle se développe dans l'immédiat après-guerre.

En effet, la fin de la guerre ne marque pas la fin de la propagande, loin s'en faut. Celle-ci continue de se développer, aussi bien dans le domaine public que dans le domaine privé, pour rallier les Américains à des causes et à des idées aussi bien que pour les amener à en condamner d'autres. Au cours des années 1920, la propagande devient un outil permettant aussi bien de lutter contre la « menace rouge » que de vendre des pianos ou d'amener les femmes à fumer. La figure emblématique de cette évolution est Edward Bernays, auteur en 1928 de *Propaganda*, et chantre des relations publiques. Pour lui, la manipulation des masses n'est pas quelque chose de condamnable, mais la seule condition à laquelle la démocratie peut survivre :

The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country.⁵⁰⁸

Dans l'esprit de Bernays, la médiation entre les dirigeants et le peuple est indispensable, et il ne fait aucune différence entre propagande institutionnelle et propagande industrielle.

Ayant fait ses débuts comme journaliste, il commence à s'investir dans le domaine des relations publiques au début des années 1910. La guerre marque un tournant dans sa carrière ; membre du CPI, il y fait l'expérience du façonnement de l'opinion publique à très grande échelle, expérience qu'il met ensuite à profit lors des différentes campagnes qu'il mène au cours des années 1920. Ce qui est intéressant par ailleurs, c'est que Bernays n'est pas un simple technicien des relations publiques ; il appuie sa pratique sur des théories psychologiques et psychanalytiques en vogue à l'époque, et s'intéresse aussi bien au comportement de l'individu qu'à celui des masses, dont Gustave Le Bon a démontré en 1895 dans *Psychologie des foules*, qu'ils sont radicalement différents les uns des autres⁵⁰⁹. Bernays a à cœur de distinguer ce qu'il appelle la « nouvelle propagande » de l'ancienne. Selon lui, l'ancienne propagande correspond à ce que nous avons nommé plus haut le « discours direct », à savoir un message clair, appelant, par exemple, des consommateurs à acheter un produit. La nouvelle propagande en revanche, s'appuyant sur la psychologie moderne, crée le besoin, modifie les « images mentales » du public pour l'amener là où elle le veut. Bernays explique que cette méthode, fondée sur les relais de parole que sont les journalistes, les

⁵⁰⁸ Edward Bernays, *Propaganda*, Chap.1. <<http://www.historyisaweapon.org/defcon1/bernprop.html>> Vu le 5 avril 2009.

⁵⁰⁹ Bernays est le « double neveu » de Sigmund Freud. Son père est le frère de la femme de Freud, et sa mère est la sœur du fondateur de la psychanalyse. Bernays est né à Vienne, mais sa famille quitte l'Autriche pour les États-Unis alors qu'il a à peine un an.

universitaires, les célébrités en tous genres, et sur les clichés intellectuels et émotionnels, a été élaborée pendant la guerre. Elle considère l'individu comme une simple cellule appartenant à un dispositif social⁵¹⁰. Bernays est ici clairement influencé par le behaviorisme, et l'applique non pas à un individu mais à la société toute entière, la comparant à un grand corps dont l'expert en relations publiques, s'il en connaît la psychologie, peut contrôler les réactions. La manière dont Bernays présente la propagande est tout à fait radicale. À aucun moment il ne conçoit qu'elle puisse mener à des dérives anti-démocratiques (il fut d'ailleurs scandalisé en apprenant que Goebbels se servait de son livre pour élaborer sa campagne contre les Juifs d'Allemagne). À ces yeux, une telle manipulation est nécessaire, et a pour but de faciliter les relations entre les institutions, les entreprises et le public.

Tout le monde n'avait pas néanmoins cette vision idyllique de la propagande. Dès les années 1920, un certain nombre d'intellectuels qui avaient pourtant soutenu l'intervention américaine commencent à dénoncer les excès de la propagande en temps de paix. *Nation* par exemple, admet après l'armistice qu'il est erroné d'affirmer que les Allemands portent seuls la responsabilité du conflit. Walter Lippmann et Charles Merz, qui avaient pourtant largement participé à l'effort propagandiste de Wilson, se lancent dans l'étude d'un millier d'articles sur la Russie parus dans le *New York Times* entre 1917 et 1920, et en concluent que l'information est lourdement biaisée⁵¹¹. Parallèlement à cette critique se développe également la volonté d'analyser la propagande, de mettre à jour ses mécanismes, afin d'inciter les citoyens à penser par eux-mêmes. Le rapprochement de la publicité avec la radio et le cinéma, le développement des études de marché et des études d'impact leur faisait craindre que le peuple américain devienne trop facilement manipulable, et que le « gouvernement invisible » de Bernays ne se transforme en dictature. C'est dans ce but que fut créé en 1937 l'Institute for Propaganda Analysis, qui se concentrait sur la propagande intérieure, et publiait des ouvrages et un bulletin régulier pour démasquer ses mécanismes. L'IPA cessa néanmoins ses opérations en 1942, sans doute parce que sa critique de la propagande était malvenue, à un moment où le gouvernement devait à nouveau en faire largement usage.

Ces évolutions sont manifestes également dans la manière dont le mot « propagande » est compris tout au long de la période. Comme le souligne Bernays lui-même, avant la guerre, ce mot ne comportait pas de connotations négatives, il désignait simplement tout procédé destiné à propager une doctrine ou un système. Avec la guerre cependant, le terme de « propagande » devient plus problématique, étant notamment associé à la propagande

⁵¹⁰ « It sees the individual not only as a cell in the social organism but as a cell organized into the social unit. Touch a nerve at a sensitive spot and you get an automatic response from certain specific members of the organism ». *Ibid.*, Chap. 2.

⁵¹¹ Voir J. Michael Sproule, *op. cit.*, 20.

allemande⁵¹². Enfin, après la fin du conflit, le terme est souvent appliqué dans le contexte américain, et garde sa connotation négative. Bien que Bernays tente de l'en débarrasser, en intitulant volontairement son livre *Propaganda*, elle demeure, et dans les années 1930 la « propagande » est devenue un terme courant pour désigner tout ce que l'on veut faire croire au public américain, que cela vienne du privé ou du public, de la gauche ou de la droite : « It's all propaganda, anyway »⁵¹³.

Né un quatre juillet : le rêve américain, un objet de propagande ?

John Dos Passos s'intéressait au développement de la propagande et de la publicité, et y voyait à la fois un formidable outil discursif et une menace pour la démocratie américaine. Sa prise de conscience de l'existence et de la nocivité de la propagande remonte à son expérience au cours de la Première Guerre mondiale. Avant de s'engager, pourtant, il semblait croire à l'utilité de l'intervention américaine. Il écrit à Rumsey Marvin le 10 avril 1917 : « I merely want to see a little of the war personally – and then too, I rather believe that the deeper we Americans go in, the harder we put our shoulders to the muskets and our breasts to the bayonets, the sooner the butchery will stop »⁵¹⁴. Lorsqu'il est au front cependant, ce qui le frappe le plus, c'est le contraste entre la violence de la guerre, qu'il considère comme une boucherie, et le discours que l'on tient aux soldats, incarné notamment par les hommes de la YMCA. Ses deux premiers romans foisonnent de descriptions du fossé qui sépare le discours patriotique de la réalité du conflit⁵¹⁵. Les titres des parties qui composent *TS* font directement référence à la propagande qui a pour but de formater les soldats, afin de les rendre plus efficaces dans leur combat contre l'ennemi. C'est cette propagande, élevée au rang de science, et qui permet au pouvoir de manipuler le peuple, qui amène Dos Passos à s'engager politiquement ; son projet politique se conjugue à son ambition littéraire, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de débarrasser les mots des significations imposées par le pouvoir, qu'il soit politique, économique ou militaire. Il écrit ainsi dans « The Writer as Technician », sa contribution au premier congrès des écrivains américains en 1935 : « The words are old and dusty and hung with the dirty bunting of a

⁵¹² *Ibid.*, 9.

⁵¹³ *Ibid.*, 16.

⁵¹⁴ John Dos Passos à Rumsey Marvin, 10 avril 1917, in Townsend Ludington (ed), *The Fourteenth Chronicle*, 71.

⁵¹⁵ Voir, dans *OMI*, la discussion de Martin avec une femme sur le bateau qui l'emène en France (5-7) et la comparaison entre la guerre et *Alice au pays des merveilles* (12-13). Dans *TS*, le « Y man » est mentionné à plusieurs reprises (112, 226), on retrouve la comparaison avec *Alice au pays des merveilles* (280), et la propagande wilsonienne est directement mentionnée dans un passage consacré à Chrisfield : « Without thinking what they meant, the words *Make the world safe for Democracy* formed themselves in his head. They were very comforting. They occupied his thoughts. He said them to himself again and again. » (229) Il est révélateur que ces mots lui viennent à l'esprit au moment même où il songe à tuer le sergent Anderson.

thousand crooked orations, but underneath they are still sound. What men once meant by these words needs defenders to-day »⁵¹⁶. L'emploi du mot « bunting » montre bien tout ce que l'engagement de Dos Passos doit au discours patriotique tenu pendant la Première Guerre mondiale. La progression de sa conception de la propagande est marquée par ses œuvres. Dans les deux premières, comme nous l'avons dit, la propagande est principalement liée à l'événement historique qu'est la Première Guerre mondiale. Dans *MT*, elle se manifeste de manière géographique, elle est inscrite dans les multiples panneaux qui engagent les passants à acheter, manger, boire, fumer et transforme la ville de New York en une Babel de messages imposés (« the city of scrambled alphabets, (...) the city of gilt letter signs » 790), à tel point que les personnages recherchent désespérément des espaces silencieux, vides de mots : « Space space cleanness quiet; the words were gesticulating in his mind as if he were addressing a vast auditorium » (770)⁵¹⁷.

Dos Passos connaissait les techniques et les théoriciens de la propagande ; cette connaissance est attestée d'une part, et nous y reviendrons, par la précision avec laquelle il trace le parcours de John Ward Moorehouse dans la trilogie, d'autre part par quelques articles qu'il a publiés sur le sujet, notamment un texte de 1930, publié dans *New Republic* et intitulé : « Wanted : An Ivy Lee for Liberals ». Ivy Lee était, avec Edward Bernays, l'un des fondateurs des relations publiques, et il travailla notamment pour la Standard Oil des Rockefeller. Le personnage de Moorehouse est largement inspiré de la vie de Lee. L'article est une réaction à la mise en place, en 1930, du comité Fish, du nom de Hamilton Fish III, qui le dirigeait, qui visait à enquêter sur les activités communistes aux États-Unis, et ciblait en particulier le candidat communiste à la présidence (soutenu par Dos Passos) William Z. Foster. Dos Passos se demande dans ce texte comment convaincre ceux qu'il nomme le « prolétariat intellectuel » ou encore les « libéraux de la classe moyenne » (ingénieurs, scientifiques, artistes, acteurs, écrivains, experts,...) que le communisme ne représente pas une menace, et que l'acharnement du pouvoir contre les communistes n'est qu'une manière de masquer ses propres déficiences. Il faudrait, pour faire passer ce message, engager un expert en relations publiques :

The thought of what Eddie Bernays or Ivy Lee would do in the inconceivable possibility that enough money could be collected to hire one of these super-public-relations counsels and put him on the job is not entirely futile. After all, if by propaganda you can make women wear corsets and everybody believe cigarettes good for the voice, it's

⁵¹⁶ John Dos Passos, « The Writer As Technician », in *American Writers' Congress* ed. Henry Hart. New York: International Publishers, 1935, 81.

⁵¹⁷ C'est également dans *MT* que l'on trouve pour la première fois un personnage expert en relations publiques, Phineas P. Blackhead.

conceivable that by propaganda you can make them hate cruelty or tolerate the idea of change⁵¹⁸.

L'ironie est cinglante, mais elle ne vise pas tant à disqualifier la propagande elle-même que l'usage qui en est fait par le pouvoir. Dos Passos lui-même n'a jamais hésité à s'engager pour des causes qu'il estimait justes, et *FC* par exemple, peut être considéré comme une œuvre de propagande, visant à alerter le public sur l'injustice qui est en train d'être commise en son nom. De manière plus générale (et une fois encore on voit à quel point politique et littérature ont chez lui partie liée), pour Dos Passos, le rôle de l'écrivain est de forger l'esprit des citoyens de demain, en décryptant le discours d'aujourd'hui :

The professional writer discovers some aspect of the world and invents out of the speech of his time some particularly apt and original way of putting it down on paper. If the product is compelling, and important enough, it molds and influences ways of thinking to the point of changing and rebuilding the language, which is the mind of the group⁵¹⁹.

Comme Bernays, Dos Passos parle en termes collectifs (« the mind of tomorrow's generation », « the mind of the group ») et non individuels. Lui aussi tente, à sa manière, d'influencer la manière de penser des masses. Les « étrangers » qu'il dénonce dans les CE 50 et 51 correspondent aux « chefs invisibles » de Bernays, qui contrôlent l'opinion publique⁵²⁰. Pour Bernays, ils représentent l'évolution nécessaire de la démocratie, et permettent une meilleure relation entre le peuple et les élites politiques, économiques et intellectuelles. Pour Dos Passos au contraire, cette évolution de la démocratie est néfaste, car elle dépossède le peuple de son propre discours, lui fournissant un sens prêt à l'emploi élaboré par d'autres que lui : « they have built the electric chair and hired the executioner to throw the switch / all right we are two nations » (1105). Chez Bernays comme chez Dos Passos, ce groupe de personnes, le « they », est mal identifié, ce qui fait sa force pour le propagandiste, son danger pour l'écrivain. Dans un cas, ces chefs invisibles sont garants de l'unité de la nation, ils « sont indispensables à la marche bien réglée de la vie collective »⁵²¹ ; dans l'autre, ils sont au contraire un facteur de division, ils font naître les « deux nations » dont est à présent composée l'Amérique. Pour Bernays, le nouveau langage mis en place par la propagande est fondé sur une compréhension profonde, issue de recherches dans les domaines de la psychologie et de la psychanalyse, du fonctionnement du groupe, il s'adresse directement à ses désirs et suscite « des courants émotionnels et psychologiques qui travailleront pour

⁵¹⁸ John Dos Passos, « Wanted: An Ivy Lee for Liberals ». *New Republic* (Aug 13, 1930): 372.

⁵¹⁹ John Dos Passos, « The Writer As Technician » in *American Writers' Congress*, *op. cit.*, 81.

⁵²⁰ « It is they who pull the wires which control the public mind, who harness old social forces and contrive new ways to bind and guide the world ». Edward Bernays, *op. cit.*, Chap.1.

⁵²¹ « It is not usually realized how necessary these invisible governors are to the orderly functioning of our group life ». *Ibid.*, Chap. 1.

[lui] »⁵²². Pour Dos Passos, ce langage représente une perversion des idéaux originels de la nation américaine, et la tâche de l'écrivain est d'une part d'en dénoncer les travers et la fausse transparence, d'autre part de chercher un nouveau langage, apte à retrouver ce sens originel, intégrant les voix et les media caractéristiques de l'époque moderne.

Dos Passos illustre ainsi les méfaits de la propagande à travers sa fiction, non de manière dogmatique, mais en opposant deux modèles de circulation du langage : celui du pouvoir et celui de l'écriture. Le premier est incarné, dans la trilogie, par le personnage de J. Ward Moorehouse. Comme l'écrit Donald Pizer : « Moorehouse's career as a public-relations counselor epitomizes the manipulation and corruption of language and therefore of belief in American life »⁵²³. Dos Passos, ainsi que nous l'avons vu plus haut, s'est inspiré pour créer son personnage de la vie d'Ivy Lee, qu'il avait rencontré en URSS en 1928. Tout comme Bernays, Lee était convaincu que le langage était un outil primordial dans la manipulation des croyances collectives : « What we say to the public must be with reference to its effect, and not primarily with reference to its logical sequence »⁵²⁴. C'est justement cette recherche de l'effet, au détriment de la logique et du sens des mots, que dénonce Dos Passos, et que John Ward Moorehouse suit à la lettre. Le fait que l'écrivain ait choisi comme personnage-pivot⁵²⁵ de sa trilogie, non pas un grand homme d'affaires ou un homme politique, mais un expert en relations publiques, montre bien que la cible de sa critique n'est pas tant la *structure* de la société que son *fonctionnement*, autrement dit, la manière dont certaines franges de la société en manipulent d'autres à l'aide du discours. On entre véritablement dans une dénonciation du pouvoir symbolique, de la marchandisation du discours telle que l'entend Bourdieu ; pour reprendre ses termes, « il n'y a pas de mots neutres », et ceux qui maîtrisent la « langue légitime » sont les plus à même d'exercer leur pouvoir sur les autres, en maintenant la fiction d'une langue commune et désintéressée⁵²⁶.

Dos Passos ajoute une dimension à sa critique en identifiant, à travers le personnage de Moorehouse, le rêve américain à la trahison des idéaux, en le transformant en incarnation de cette langue légitime. Cette manière d'associer très étroitement la *success story* à la perversion du langage donne à voir le ver qui s'est niché au plus profond du fruit américain. L'écrivain remet ainsi en question le rêve américain lui-même, le modèle à la Horatio Alger, dont il montre, à travers la carrière de Moorehouse, qu'il se fait nécessairement au détriment

⁵²² « The new salesmanship has found it possible, by dealing with men in the mass through their group formations, to set up psychological and emotional currents which will work for him ». *Ibid.*, Chap. 4.

⁵²³ Donald Pizer, *Critical Study*, 125.

⁵²⁴ Ivy Lee, *Human Nature and Railroads* (Philadelphia: Nash, 1915) 17-18, cité dans Donald Pizer, *Critical Study*, 126.

⁵²⁵ Voir note 370.

⁵²⁶ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001, 63.

des autres, au prix de compromis et d'acceptations sans cesse renouvelés, et jamais admis en tant que tels. Cette dénonciation du rêve américain était déjà largement présente dans *MT*. La plupart des personnages du roman (Ellen Thatcher, George Baldwin, Congo Jake...) veulent réussir. Ceux qui montent dans l'échelle sociale (Gus McNiell, qui, de livreur de lait, devient homme politique) croisent ceux qui descendent (Joe Harland, ex-financier devenu *Bowery bum*) dans le tourbillon de la métropole. Jimmy Herf, qui est ce qui se rapproche le plus d'un protagoniste dans l'œuvre, refuse le rêve américain au profit de la figure du voyageur errant, et quitte la ville à la fin du roman, pour une destination inconnue, une solution qui montrera ses limites dans *U.S.A.* à travers la figure du vagabond (« Vag ») à la fin de la trilogie. Les thèmes du succès et de l'échec sont omniprésents dans le texte. Lors d'une conversation avec Jimmy Herf, Stan Emery, fils prodigue qui finira brûlé dans un incendie, lui dit: « 'Why the hell does everybody want to succeed? I'd like to meet somebody who wanted to fail. That's the only sublime thing' » (633). À la fin du roman, lorsque Jimmy voit son métier et son mariage se déliter autour de lui, un refrain lui trotte dans la tête : « His drunkenness ebbed away leaving him icily sober. In the empty chamber of his brain a doublefaced word clinked like a coin: Success Failure, Success Failure » (746). Succès et échec sont les deux faces d'une même pièce, et la ville de New York s'amuse à jouer sans cesse à pile ou face avec elle. Cependant, comme le souligne Jean-Pierre Morel, l'interprétation courante du roman, qui consiste à voir dans la ville de New York le personnage principal qui manipule tous les autres, a ses limites. En effet, chacun d'entre eux croit au mythe du rêve américain, et c'est consciemment qu'ils font la plupart de leurs choix :

Bud choisit de se tuer après avoir décidé que la ville était invivable pour lui. (...) A l'autre bout de l'échelle sociale, Stan se détruit aussi volontairement, mais d'une autre manière, à travers fugues et beuveries. Après sa mort, Ellen choisit de faire carrière, sans s'intéresser à rien d'autre qu'à elle, même si elle se joue de temps à autre la scène d'une émotion sincère (...). Et Jimmy, malgré ses grands élans, est comme un héros de roman d'apprentissage qui se tiendrait perpétuellement à la croisée des chemins, sans prendre de décision (...).⁵²⁷

Dans la trilogie, Dos Passos systématisé certains des éléments mis en place dans *MT*. Il abandonne dans une certaine mesure la perspective de l'individu face au monde, qui était celle des premiers romans et celle de Herf dans *MT*, au profit d'une vision plus intégrée de la société américaine, régie par le discours, et décrit le rêve américain comme un produit. En choisissant de faire de Moorehouse le personnage-pivot des trois romans, et non par exemple Dick Savage (plus proche des « sad young men » des romans précédents), il affûte sa critique, tout en rapprochant jusqu'à les fondre mythologie historique et manipulation politique.

⁵²⁷ Jean-Pierre Morel, *Manhattan Transfer*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, 106-107.

Une étude des notes précédant l'écriture du premier tome de la trilogie permet de mieux comprendre l'importance des relations publiques dans l'œuvre. Il apparaît en effet que le personnage de Moorehouse a fourni à Dos Passos la base de sa construction fictionnelle. Dans un des cahiers dans lesquels il prenait des notes, on trouve cette liste :

Ward Morrison on the Street
Ward Morrison in Big Business
Ward Morrison in the Great War
Ward Morrison in Reconstruction
Ward Morrison and the Soviets
Ward Morrison and the miners' strike
War Morrison and the great expansion
Ward Morrison's death and transfiguration⁵²⁸

Celui qu'il nomme ici Ward Morrison, et qui deviendra finalement John Ward Moorehouse, apparaît comme le pivot de la narration (aucune liste équivalente n'existe pour les autres personnages de la trilogie). Par ailleurs, un peu plus loin dans le cahier, on trouve cette annotation:

Triumvirate of the Public Relations Counsel
J.H. Barrow
Judge Moon [*qui deviendra dans la version finale Judge Planet*]
Ward Morrison⁵²⁹

Les relations publiques représentent l'industrie à ses yeux la plus représentative de l'époque historique qu'il s'attache à décrire, et John Ward Moorehouse (décrit dans une version préparatoire du premier segment lui étant consacré comme « the man with the iron mask ») en est l'orchestrateur. Cette industrie a pour vocation la manipulation de l'opinion publique, mais elle est elle-même née de la perversion des idéaux fondateurs de la nation américaine, vision biaisée qui est devenue *l'American Dream*.

Ce qui caractérise Moorehouse en effet, c'est une croyance aveugle dans ce rêve américain. Né un quatre juillet, il s'emploie toute sa vie à réaliser ce qu'il voit comme son destin : avoir du succès. Il est sans cesse décrit comme « blue-eyed and boyish » (158, 159, 161, 163, 217, 239, 611...), et ce regard innocent contribue à forger son personnage, et à lui ouvrir les portes du cœur des femmes comme des grandes entreprises. À aucun moment il ne remet en cause ses ambitions, tant il est convaincu de faire exactement ce que son pays exige de lui. Bien qu'il soit le principal manipulateur de la trilogie, il est, paradoxalement, sincère, et ne souffre pas des doutes qui taraudent Dick Savage, qui sait, lui, qu'il porte un masque. Comme l'écrit Pizer :

⁵²⁸ Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁵²⁹ *Ibid.*

He fails to understand, not because he is lying to himself, but because his belief is so full and strong that he cannot see the truth. He becomes, in short, a living paragon of the American myth of success, in that he embodies not only its essential beliefs but also its power to control and to blind.⁵³⁰

Les passages consacrés à la jeunesse de Moorehouse et au début de sa carrière sont jalonnés d'images stéréotypées, de formules toutes faites et de références à l'histoire américaine. L'enfant naît un quatre juillet, et sa mère craint que le bruit des pétards ne nuise à son développement, ce à quoi l'infirmière répond : « the little boy ought to grow up to be very patriotic and probably President, being born on the Glorious Fourth⁵³¹ » (155), puis elle raconte l'histoire d'une femme qui, ayant eu un choc juste avant l'accouchement, avait donné naissance à un enfant à six doigts. Le symbole demeure donc ambigu. Par la suite, le jeune John Ward joue à la guerre hispano-américaine avec ses amis (« all the boys bothered their parents to buy them Rough Rider suits » 156), et c'est finalement la Première Guerre mondiale qui va lui permettre d'atteindre le faite de sa carrière. Moorehouse pense en termes de stéréotypes (« He (...) was keeping himself clean for the lovely girl he was going to marry, a girl in pink organdy with golden curls and a sunshade » 158), mais il sait également les utiliser (« It was on this job that he found out that he had a pair of bright blue eyes and that he could put on an engaging boyish look that people liked » 158). En réalité, John Ward Moorehouse se construit, tout au long du premier tome de la trilogie, afin de correspondre aux stéréotypes que la société valorise. Même si, comme le dit Donald Pizer, il demeure un personnage relativement statique, on décèle, surtout dans les premiers passages, une certaine évolution. Comme de nombreux autres personnages de la trilogie, il a dans sa jeunesse des ambitions artistiques (il veut devenir chanteur) qu'il abandonne par la suite au profit de sa carrière. L'usage esthétique du langage fait place à un usage utilitaire, comme chez Dick Savage, qui a initialement l'ambition d'être poète, ou chez Eleanor Stoddard et Eveline Hutchins, qui étudient l'art pour finir par aménager l'intérieur de maisons bourgeoises. S'il est vrai qu'il croit fermement dans la version individualiste des idéaux américains, il fait néanmoins preuve de distance vis-à-vis de sa propre progression professionnelle, et est tout à fait conscient des gestes qu'il doit accomplir pour arriver au sommet. Lorsqu'il se retrouve à devoir travailler comme journaliste à Pittsburgh, il ne peut s'empêcher de penser que cela ne correspond pas à l'image qu'il s'est faite de lui-même : « He must have made a mistake somewhere but he couldn't see where » (216). Il refuse d'appartenir à la moitié inférieure de la société : « And not to know any really nice people, never to get an assignment that wasn't connected with working people or foreigners or criminals; he hated it » (217). Cette vision du

⁵³⁰ Donald Pizer, *Critical Study*, 127-128.

⁵³¹ Déjà dans *MT*, Jimmy Herf et sa mère arrivaient à New York le quatre juillet. Cette date symbolique est assez systématiquement présente dans les oeuvres de Dos Passos.

monde, mise en avant dans ses années de formation, va ensuite disparaître derrière le vernis du discours ; pourtant, c'est ici que déjà se dessinent les « deux nations » dont le personnage du *Camera Eye* parlera à la fin de *BM*. L'évolution de Moorehouse est présentée par le narrateur comme un véritable travail sur soi, tout à fait conscient, analogue à celui qu'accomplit un acteur pour se couler dans un rôle. Les gestes quotidiens (se raser, nouer sa cravate), la maîtrise progressive du discours, le choix conscient de sa compagne (après un mariage raté avec Annabelle Strang, il jette son dévolu sur Gertrude Staple, une héritière qui garantira son avenir financier), tout appartient à une même stratégie : « He read *Crowds Junior* and various books on psychology, tried to imagine himself a hardware merchant or the executive of Hammacher Schlemmer (...). Why should our cotterpins appeal more than any other cotterpins, he'd ask himself as he stepped on the streetcar » (219). S'étant rendu compte par exemple qu'il ne peut ramener Gertrude chez elle en voiture car il n'en a pas, il apprend à conduire ; il apprend à discerner chez elle les symptômes de l'amour (« She had a way of going limp suddenly in his arms under his kisses that made him sure she loved him » 221), de même qu'il décide arbitrairement de les éprouver lui-même : « Ward was very happy and decided he loved her very much » (226). Cette évolution vers la maîtrise des sentiments, des actes, et surtout du discours, est également présentée dans le *Camera Eye*, mais de manière critique. Dans le CE46, le narrateur se laisse prendre par la facilité du discours, succombe au frisson qui découle de la domination des autres par la parole. Ce segment est capital, car il manifeste une transition entre la perspective individuelle, de témoignage, perceptible en particulier dans les deux premiers volumes de la trilogie, et la découverte d'une voix collective qui se fait à travers l'affaire Sacco et Vanzetti. Le passage est narré à la deuxième personne du singulier, sorte d'entre-deux entre le « je » et le « nous » des CE 49 et 50.

a speech urging action in the crowded hall after handclapping the pats and smiles of others on the platform the scrape of chairs the expectant hush the few coughs during the first stuttering attempt to talk straight tough going the snatch for a slogan they are listening and then the easy climb slogan by slogan to applause (892)

L'écriture se fait fluide comme la parole de l'orateur, le balbutiement du flux de conscience s'efface pour laisser place à une écriture continue, la rhétorique remplace l'association d'idées, et le geste littéraire se moule sur les formules pré-établies de l'art oratoire. Le discours se mélange à ses circonstances matérielles, les chaises qui grincent, les quintes de toux qui agitent le public, mais la teneur disparaît, au profit de l'effet. L'« écriture droite » à laquelle Dos Passos aspire devient parole directe (« talk straight »), mais cette parole est en réalité toujours déjà dite, elle se coule dans la forme confortable du slogan, offre un sens tout fait, que l'on attrape d'une main (« the snatch for a slogan »), la pente n'est pas raide (« the easy climb »), et le résultat, finalement, n'est pas l'adhésion à des idées mais simplement une

salve d'applaudissements. La griserie du discours est manifeste dans l'écriture, qui semble s'accélérer, l'absence de ponctuation caractéristique des *Camera Eye* n'est plus ici la marque d'une subjectivité débordante mais au contraire d'une standardisation absolue ; nul besoin de points, de virgules, de nuances d'expression, lorsque l'unique but recherché est l'applaudissement, geste tautologique par excellence, qui ne revendique rien mais voit simplement se rencontrer deux éléments qui font déjà partie d'un même corps. Le personnage, qui est également le lecteur, à travers l'emploi du « you » devient « the internal agitator crazy to succeed », et se rend compte de son imposture (« you suddenly falter ashamed flush read break out in sweat »), et en revient finalement au doute, toujours le doute, qui ne cesse de dévoiler ses couches infinies (« peeling the speculative onion of doubt » 893), et ne peut se résoudre dans la rhétorique, dans la construction individuelle, mais uniquement dans l'élaboration d'une voix collective.

Le *Camera Eye* offre donc un véritable contrepoint à l'évolution de Moorehouse dans la trilogie, car le gourou des relations publiques reste par définition dans une démarche hiérarchique de transmission du discours, du haut vers le bas. Il convient cependant de moduler l'affirmation de Pizer selon laquelle Moorehouse serait totalement aveugle à la vérité des choses qui l'entourent. Cet aveuglement devient certes plus grand à mesure que sa carrière avance, mais à ses débuts il est tout à fait conscient de devoir se conformer à un certain modèle, se modeler en fonction d'une certaine image. Chez lui la spontanéité n'a aucune place, chaque action est réalisée en vue d'une conséquence précise, d'un but bien défini. Le personnage de Moorehouse est fondamentalement ambigu, double ; il est calculateur, et dans ce sens il semble qu'il utilise le langage exclusivement pour parvenir à ses fins, atteindre un certain statut social, puis au service de ses clients. Sa première grande opportunité a lieu lors d'une rencontre avec G.H. Barrow, dirigeant syndical, et le juge Planet. Moorehouse parvient à imposer son discours sur la guerre, en complétant les phrases des autres (« 'This war in Europe...' began G.H. Barrow. 'Is America's great opportunity...' » 237) et en y intégrant une dimension idéaliste qui séduit Barrow (« 'I've rarely heard a businessman speak with such sympathy and understanding of the labor situation.' » 238) et une modestie qui, alliée à son regard bleu, lui assure la clémence de ses aînés (« There was a great deal of clapping. He sat down and sought out Judge Planet's face with his blue-eyed smile. Judge Planet looked impressed. » 239). Le contenu de ses discours n'est rendu que par bribes, car ce qui importe ce n'est pas tant ce qu'il dit que la manière dont il le dit et les effets qu'ont ses idées sur son auditoire (« he hardly knew what he was saying but he had raised a laugh out of them. » 238).

Moorehouse apparaît donc comme le pendant fictionnel des Ivy Lee ou des Edward Bernays qui peuplent l'Amérique du début du siècle. Il obtient sa première promotion grâce à une grève⁵³², et augmente considérablement son pouvoir à l'occasion de la Première Guerre mondiale, en réussissant à imposer sa manière de voir les choses, qui est celle de ses clients, les grands industriels américains (« 'I only voice the sentiments of my clients' » 231). Cependant, Moorehouse est aussi, en un sens, sincère ; il est conscient de la dimension artificielle de son travail du langage, mais croit aux principes qu'il sous-tend : « It was as if he was rehearsing a speech; when he got to the end of it he looked at Eveline with a funny deprecatory smile and said, 'And the joke of it is, it's true,' and Eveline laughed and suddenly found that she liked J.W. very much indeed » (551).

J.W. Moorehouse, personnage fascinant qui attire à lui tous les autres personnages de la trilogie (situation qui culmine dans *1919* lorsque tous, sauf Joe Williams, se trouvent réunis au Crillon autour de lui), est à bien des égards le coeur de la trilogie, à la fois figure centrale et objet de la critique. Il incarne la manipulation du langage, la transformation de la parole en discours, mais aussi la dimension naïve et sincère du rêve américain pervers, auquel tant de gens croient encore. Il représente le discours fait homme, la perte de l'intimité, de l'intériorité, qui pour Dos Passos caractérise la période historique décrite dans la trilogie. Le témoignage est loin, il est remplacé par le discours préfabriqué de la publicité, de la propagande et du journalisme, qui s'imprime dans l'esprit des gens et y demeure, alors qu'il a au départ pour vocation d'être éphémère. C'est un changement de temporalité auquel on assiste, du temps vécu au temps détaché, comme l'on parle de pièces détachées dans l'industrie. Les fragments se superposent sans vraiment s'amalgamer ; ou, s'il le font, ce n'est qu'à travers l'architecture fictionnelle, qui seule permet de les relier entre eux, et de recréer ainsi une profondeur du temps, qui se rattache à l'Histoire.

2.4.3. Temps détaché, parole externalisée

Le prisme de la propagande et de la publicité, comme contenus de discours mais également comme modes de production de ce discours, permet de transformer le regard que l'on porte sur l'œuvre de Dos Passos et sur son rapport à l'histoire. De roman en roman, une évolution se dessine clairement, d'une temporalité subjective, celle du témoin, à une

⁵³² « a strike came on at Homestead (...) and Ward said that what was necessary was an entirely new line in the publicity of the industry » (217). Ivy Lee avait commencé à travailler pour les Rockefeller juste après le massacre de Ludlow. Par ailleurs, on décèle ici l'une des incohérences chronologiques de la trilogie. En effet, l'action se situe autour de 1912 (on trouve dans le *Camera Eye* précédant une référence à la grève du textile de Lawrence, Massachusetts), or la grande grève de Homestead eut lieu en 1892.

temporalité non pas objective mais extérieure. La fragmentation, qui existe déjà dans *OMI*, s'affirme comme procédé central au fur et à mesure que Dos Passos avance dans sa carrière et dans son écriture, pour culminer dans les quatre modes de narration distincts de *U.S.A.* Cette fragmentation a pour résultat un certain détachement, que de nombreux critiques reprochent à l'auteur, au motif qu'il empêcherait une identification du lecteur avec les personnages, et donnerait l'impression que ceux-ci sont ballottés de segment en segment par des forces qu'ils ne peuvent maîtriser.

Cependant, ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de Dos Passos, et en particulier de la trilogie, c'est que cette transformation de la temporalité – l'avènement d'un temps détaché – est intimement liée à la question de la voix. Les personnages sont sans cesse bombardés de messages, à tous les coins de rue, à chaque page de journal ; l'information et la propagande sont étroitement mêlées, jusque dans les dialogues. La délivrance d'un message à valeur universelle, comme le slogan, participe du détachement de la temporalité, elle fait surgir l'événement dans la vie des personnages en même temps qu'elle les dépossède de leur capacité à l'articuler. Le « speech of the people » de la préface est submergé, dans la trilogie, par le discours préfabriqué, qui se déroule dans un temps suspendu, détaché, comme celui de la chaîne de montage, où les minutes peuvent sembler des heures, rythmées uniquement par la répétition à l'infini du même geste.

Un temps à la découpe

L'articulation du temps historique et du temps du récit dans la trilogie est complexe. Comme nous l'avons vu, Dos Passos considère le romancier comme un « architecte de l'histoire », et il est vrai que la structure de la trilogie repose largement sur la trame historique qu'elle tisse de roman en roman. Ce sont bien les événements historiques qui fournissent le socle de l'action, et guident, à bien des égards, la vie des personnages. La révolution mexicaine, par exemple, sous-tend toute la seconde partie de la vie de Mac dans *FP*. Elle l'amène à abandonner sa femme et ses enfants, pour ensuite se reconstruire une vie au Mexique. La conjonction entre événements publics et événements privés est une figure récurrente dans la trilogie, par exemple dans cette phrase de *FP* : « The same day that the papers carried the murder of Madero in Mexico City, Mac got a wire from Milly that Uncle Tim was dead and please to wire money for the funeral » (111). C'est cette demande d'argent qui va précipiter la rupture de Mac avec Maisie, et son départ pour le Mexique (« Everybody talked Mexico » 110). De même, comme nous l'avons analysé, c'est la Première Guerre mondiale et la conférence de Versailles qui amènent tous les personnages de *1919* à se

retrouver en France. Dans *BM*, roman de facture plus traditionnelle, dans la mesure où les destins de Charley Anderson et de Margo Dowling prennent largement le pas sur ceux des autres personnages ou sur les autres modes de narration (cela est par ailleurs lié au fait que les vies de Margo et de Charley s'entrecroisent)⁵³³, les trajectoires des personnages sont néanmoins liées à l'évolution historique des États-Unis ; Charley, originaire du Dakota du Nord, commence sa carrière à New York puis déménage à Detroit, nouveau centre de l'Amérique industrielle (son arrivée dans la ville est d'ailleurs précédée d'un *Newsreel* qui la dépeint comme un nouvel Eldorado, « Detroit, the city where life is worth living » 1008) ; Margo, grandie dans le Queens à New York dans une famille d'acteurs de music hall, suit l'évolution de l'industrie du divertissement, et se déplace vers l'Ouest, jusqu'à faire carrière à Hollywood. La fin de *BM* dessine d'ailleurs une ultime évolution, lorsque, à une soirée organisée par Eveline Hutchins, George Barrow dit à Mary French que la carrière de Margo pourrait être détruite par l'avènement du cinéma parlant (« 'It seems she's through; it seems that she's no good for talking pictures...voice sounds the croaking of an old crow over the loudspeaker,' » 1233-1234).

La temporalité historique est ainsi primordiale dans le déroulement de la trilogie, en ce qui concerne les modes de narration plus spécifiquement historiques, tels les *Newsreels*, aussi bien que le destin des personnages. Cependant, si l'axe diachronique est d'une manière générale maintenu, la chronologie se déroulant approximativement de la guerre américano-espagnole au krach boursier de 1929, il est perturbé par la fragmentation liée à la forme de la trilogie, ainsi que par un traitement du temps caractérisé par l'instabilité et la discontinuité (ellipses, débordements, superpositions). Le temps de la lecture, nécessairement fragmentaire, reflète ainsi celui du récit, oscillant sans cesse entre la concentration de modes comme les *Newsreels*, et la dimension plus discontinue des biographies. À cet égard, le *Camera Eye* apparaît comme étant temporellement plus proche des *Newsreels*, du côté de l'instantané, de la vignette, et les segments narratifs plus proches des biographies par leur extension textuelle et temporelle. La réflexion sur la temporalité dans la trilogie est ainsi compliquée par le fait que l'on peut distinguer la temporalité du récit telle qu'elle est organisée par l'instance auctoriale (au niveau de la narration, pour employer la catégorisation de Gérard Genette) d'une part, et d'autre part la réflexion sur le temps telle qu'elle se dégage de la diégèse elle-même (du récit), à travers notamment le rapport des personnages au temps historique et à leurs propres expériences, le lien entre temps individuel et temps collectif. Comme le dit Ellen dans *MT*: « 'A war must be an extraordinary thing to see (...). I always

⁵³³ Sur un plan purement statistique, on note que 7 segments narratifs de *BM* sont consacrés à Charley, alors que 8 avaient été consacrés à Mac dans *FP*. Mais l'action de *BM* est bien plus concentrée que celle du premier tome, notamment autour de la relation entre Charley et Margo.

think of history as lithographs in a schoolbook, generals making proclamations, little tiny figures running across fields with their arms spread out, facsimiles of signatures' » (671). L'histoire livresque devient histoire vécue pour les personnages, voire histoire subie, lorsqu'il semble que ce sont les événements historiques qui déterminent les péripéties de la fiction.

Il convient donc d'analyser les rapports entre l'axe diachronique du temps historique et la discontinuité du temps de la fiction, de voir quel est le rôle de la structure romanesque dans l'appréhension de la temporalité, pour déterminer quel est le degré d'autonomie de la fiction par rapport à l'histoire. Le temps à la découpe qui caractérise la trilogie, comme si Dos Passos avait construit un grand édifice pour ensuite le diviser en lots, communiquant par des couloirs et des paliers, mais pouvant fonctionner et être lus de manière indépendante (comme le montrent les nombreuses anthologisations des biographies ou de certains passages du *Camera Eye*) est en effet lié, de manière évidente, à la structure formelle des trois romans, mais également à cette interaction permanente entre fiction et histoire, qui fait l'originalité de l'œuvre, et crée peut-être également certains de ses défauts. Alfred Kazin, dans le chapitre qu'il consacre à Dos Passos dans *On Native Grounds*, évacue ainsi (de manière d'ailleurs un peu trop rapide) la question de la structure, pour se concentrer sur le style de la trilogie, qu'il compare à une chaîne de montage : « The book lives by its narrative style, the wonderfully concrete yet elliptical prose which bears along and winds around the life stories in the book like a conveyor belt carrying Americans through some vast Ford plant of the human spirit »⁵³⁴. En disant cela, Kazin met à la fois en avant l'écriture de Dos Passos, que peu de critiques s'attachent en général à analyser, et la dimension déterministe de son œuvre, cette sensation que l'auteur, malgré la fragmentation des romans, sait où il veut aller, et que les personnages eux-mêmes y sont inexorablement entraînés.

La question de l'autonomie des personnages, et de leur agentivité, sera traitée ultérieurement. En ce qui concerne la temporalité, il importe de noter que, si la progression générale de l'œuvre se fait selon les critères du temps historique, c'est-à-dire sur un mode diachronique, les distorsions y sont légion, et ces distorsions sont insérées pour faire le jeu de la fiction, au mépris parfois d'une chronologie rigoureuse. La structure d'ensemble de la trilogie, avec ses alternances systématiques de modes, est rigoureuse, mais laisse la place à une certaine diversité : *1919* est probablement le plus équilibré des trois romans si l'on prend en compte la répartition par modes et celle des segments narratifs entre les personnages, alors que *BM* est davantage centré sur les passages narratifs. Il en va de même sur le plan de la temporalité. Les lignes de l'histoire et de la fiction se croisent sans cesse, mais le romancier ne se soumet pas à la stricte chronologie de l'historien. Les ellipses, résumés, superpositions

⁵³⁴ Alfred Kazin, *On Native Grounds*, 353.

sont légion dans les différents modes et donnent de la souplesse à ce qui ne serait sinon qu'une succession systématique d'événements historiques simplement « adaptés » à un contexte de fiction. Si Dos Passos ne va pas, comme le fera plus tard E.L. Doctorow dans *Ragtime*, jusqu'à transformer des personnages historiques en personnages de fiction, il refuse néanmoins une séparation radicale entre les deux types d'écriture et les deux temporalités. Il appartient au lecteur de se situer dans la chronologie complexe de la trilogie, les dates étant très rarement mentionnées, et les incohérences apparaissent dès lors non pas tant comme des erreurs ou des maladroites que comme une manière d'autonomiser la fiction par rapport au temps de l'histoire, de lui donner une certaine profondeur, augmentée par la superposition des temporalités différentes des quatre modes de narration, qui créent une autre temporalité, synchronique celle-ci, qui traverse verticalement toute l'œuvre⁵³⁵.

Dos Passos fait usage des procédés traditionnels de la narration, tels l'ellipse (à la fin de *FP*, Charley Anderson embarque sur le *Chicago* pour aller combattre en France, il disparaît pendant toute la durée de *1919*, et on le retrouve dans l'incipit de *BM*, à nouveau sur un bateau, qui le ramène cette fois aux États-Unis), le résumé (on apprend ainsi dans *FP* au détour d'une phrase que Mac a habité dix ans à Chicago, « Fainy lived ten years in Chicago » 30) ou encore le jeu sur l'ordre et la fréquence⁵³⁶. Certains événements sont ainsi répétés, car vus à travers différents personnages ou modes ; nous avons analysé plus haut le plus important d'entre eux, l'armistice de 1918. Cette répétitivité s'applique également aux événements de la fiction. Ainsi, la rencontre entre Richard Savage et Daughter, et la relation qui s'ensuit, est présentée dans un premier temps du point de vue de Richard (*1919* 667-696), puis de celui de Daughter (*1919* 702-713). Ce type de superposition est également présent dans *BM*, à travers les différents recoupements entre les lignes narratives de Charley Anderson et de Margo Dowling (Margo s'assoit au comptoir d'un bar page 1000, et Charley lui adresse la parole page 1036).

Si le temps de la fiction peut ainsi s'étendre ou se resserrer en fonction des différentes lignes narratives et de la ligne historique des romans, les *Newsreels* eux-mêmes dérogent à la stricte chronologie. Ainsi, *FP* se termine par la déclaration de guerre des États-Unis, en avril 1917, et *1919* s'ouvre sur un *Newsreel* mentionnant Verdun et citant un discours de Wilson qui date de 1915. Le tout dernier *Newsreel* de la trilogie (1206-1207) cite les chansons de Ella Mae Wiggins, assassinée pendant la grève de Gastonia en 1929, alors que le *Camera Eye*

⁵³⁵ Comme l'écrit Charles Marz dans « *U.S.A.: Chronicle as Performance* » : « The trilogy must be understood dynamically. Its power and meanings come ultimately from vertical, atemporal, simultaneous events, and not from horizontal, biographical, successive actions. They are not generated by the historical exactness but by the random collision of voices ». *Op. cit.*, 403. La technique du montage a cependant pour conséquence que ces collisions sont loin d'être le fruit du hasard.

⁵³⁶ Nous empruntons ces termes à Gérard Genette, dans *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

qui suit (51) fait le récit de l'expérience de Dos Passos lorsqu'il rendit visite aux mineurs en grève du Kentucky, en 1931⁵³⁷.

L'emploi des événements historiques, et de la temporalité historique dans la fiction a ainsi une valeur symbolique, au-delà de l'exactitude chronologique, et le lecteur, en parcourant la trilogie, a davantage une impression de fragmentation, de superposition, que de déroulement uniforme du temps. Si l'on reprend les trois interprétations principales du rôle de l'histoire dans la trilogie, celles de J.P. Diggins (l'histoire comme chaos impossible à contrôler), de Barbara Foley (la foi dans l'objectivité des faits qui permet leur mise en perspective militante⁵³⁸) et de Barry Maine (l'art du montage visant à former le citoyen américain modèle), on remarque qu'une analyse attentive du rapport entre temporalité historique et temporalité fictionnelle tend à minimiser la vision déterministe de la trilogie. La fiction modèle l'histoire comme l'histoire modèle la fiction ; de même, si la primauté de la trame historique est indéniable, la manière dont cette trame est traitée, fragmentée, recomposée, fait de *U.S.A.* une œuvre de fiction à part entière, qui reconfigure l'expérience vécue, et non une simple chronique. Enfin, l'importance de la structure introduit la présence de l'instance auctoriale dans le récit, instance organisatrice, à défaut d'être hiérarchisante, qui agence les éléments sans pour autant leur donner un sens unique.

La politique de l'à-présent

La trilogie se caractérise par un temps multiple, voire démultiplié, stratifié, selon les différents modes de narration. Les *Camera Eye* sont des vignettes, décrivant une scène particulière dans la vie du narrateur, les *Newsreels* présentent des instantanés, des synthèses de l'actualité à un moment donné, les biographies sont elles aussi synthétiques mais se déroulent sur de plus longues périodes, correspondant à la vie des personnages dont elles font le portrait. Enfin, les passages narratifs sont ceux dont la temporalité est la plus extensible, quelques pages pouvant résumer plusieurs années, alors qu'au contraire des segments entiers sont parfois consacrés à quelques jours dans la vie des personnages, en particulier dans le roman central, *1919*. Le temps de la fiction et le temps de l'histoire s'entrecroisent, s'adaptent l'un à l'autre. Cependant, si la stratification du temps est apparente, celle de l'histoire l'est

⁵³⁷ Voir Martin Kallich, « John Dos Passos Fellow Traveler; A Dossier with Commentary ». *Twentieth Century Literature* 1: 4 (Jan 1956): 173-190 et Townsend Ludington, *John Dos Passos ; A Twentieth Century Odyssey*.

⁵³⁸ Barbara Foley reprend cet argument dans « The Treatment of Time in *The Big Money*; an Examination of Ideology and Literary Form » publié deux ans après « From *U.S.A.* to *Ragtime* »; elle montre que la structure du roman est fondée sur l'histoire, et analyse les distorsions temporelles dont nous avons parlé, en montrant par exemple que selon le personnage de référence que l'on considère, la mort de Charley Anderson a lieu entre 1922 et 1929 (455-458). Elle en conclut que c'est le temps de la fiction qui s'adapte à celui de l'histoire, ce qui, comme nous l'avons démontré, mérite d'être nuancé.

moins. La trilogie, malgré ses quelques 1500 pages, ne couvre qu'une trentaine d'années de l'histoire des États-Unis, et ne fait que très peu référence, de manière directe, à un ailleurs temporel de cette chronologie circonscrite. La guerre d'indépendance et l'arrivée des pèlerins, nous y reviendrons, sont présentes en filigrane, en particulier dans les derniers segments du *Camera Eye*, mais les références explicites sont rares. La guerre civile, par exemple, est tout à fait absente de l'œuvre (de manière générale, la communauté noire n'y apparaît que de manière anecdotique), tout comme la Grande Dépression. Dos Passos, dans le choix de la période dont il fait le portrait, se situe donc dans un entre-deux, refusant à la fois le roman historique à la Walter Scott, qui fait revivre avec force détails une époque oubliée, et le roman-reportage, cher aux auteurs prolétariens des années 1930, qui se situe dans un rapport direct à l'événement contemporain⁵³⁹.

La trilogie, bien que dotée d'une structure historique claire, donne ainsi l'impression, par son extension relativement restreinte dans le temps et sa concentration sur certains événements-clé, d'une sorte d'éternel présent, peuplé de figures qui le traversent, mais qui ne valent que par leur dimension représentative par rapport à lui. Les biographies par exemple, qui débordent largement l'extension chronologique de chacun des romans (l'action de *FP* se déroule ainsi approximativement de 1900 à 1917, or la grande majorité des figures présentées dans les biographies meurent dans les années 1920), sont davantage appréhendées par le lecteur de manière synchronique plutôt que diachronique, et sont symboliquement liées aux modes qui les entourent. Le premier segment consacré à J. Ward Moorehouse est précédé d'une biographie de William Jennings Bryan, homme politique progressiste, grand orateur (« the silver tongue of the plain people » 152) et, d'après l'image qui ressort du récit de sa vie, habile manipulateur des mots et des gens. Moorehouse est immédiatement associé à la perversion des idéaux politiques américains et à la soif de pouvoir qui caractérisent Bryan, trois fois candidat à la présidence des États-Unis. Les biographies sont ainsi perçues dans la relation de représentativité qu'elles entretiennent avec les autres modes narratifs et entre elles. L'on associera Bryan et Wilson dans le camp des « manipulateurs de discours », les frères Wright et l'architecte Frank Lloyd Wright dans celui des inventeurs, en passant outre les différences contextuelles qui les caractérisent.

Cet éternel présent n'est cependant pas un présent figé. Pour reprendre une phrase de Benjamin, il ne s'agit pas « d'un temps homogène et vide, mais d'un temps empli d'« présent ». Là encore, il faut distinguer entre narration et récit. En ce qui concerne la narration,

⁵³⁹ On songe par exemple à *Strike !* de Mary Heaton Vorse, roman qui porte sur la grève de Gastonia de 1929 et qui fut publié dès 1930. D'autres romans prolétariens, tels *Marching! Marching!* de Clara Weatherwax, *The Disinherited* de Jack Conroy ou *The Land of Plenty* de Robert Cantwell, s'ils ne sont pas exclusivement fondés sur un événement précis, font néanmoins référence à l'atmosphère de la Grande Dépression.

Dos Passos tente, par la fragmentation, de « faire éclater la continuité historique »⁵⁴⁰, de mettre en place une « histoire critique » au sens où l'on parle d'un état critique pour dénoncer la mainmise sur la société américaine d'un discours de l'à-présent qui n'est plus dynamique mais au contraire figé dans l'idéologie et incarné par la propagande. La dimension déterministe de l'œuvre donne à voir, dans le récit, la manière dont les personnages sont prisonniers de ce temps détaché, qui n'est ni le temps critique de l'historicisme (l'écriture de l'histoire étant, pour reprendre une expression d'Arthur Danto, un « réalignement rétroactif du passé »⁵⁴¹, et supposant nécessairement une perspective critique sur les événements qui se sont déroulés), ni un temps de la fiction pleinement vécu, dans lequel les ils seraient amenés à exprimer leur intériorité et à inscrire leur expérience dans une temporalité qui leur est propre. Joe Williams, dans *1919*, est tout d'abord opposé à la guerre (« Joe said he didn't see what the hell business the States had in the war » 386), puis, une fois que les États-Unis l'ont déclarée, dit qu'il n'en a rien à faire (« Joe said he didn't give a f – k » 556), sans jamais s'y opposer de manière active. Juste avant l'armistice, il se rend à l'idéologie dominante (« if you believed the papers the Heinies were getting licked, and it was a big opportunity for a young guy » 560), et est alors évacué du roman. Les personnages de la trilogie, à des degrés divers (l'éventail allant de Joe Williams à John Ward Moorehouse), sont ainsi dépossédés du temps, ils semblent n'avoir de prise ni sur le temps historique, qui leur impose ses événements, ni sur le temps de leur vie, qui y est malgré tout subordonné. Cependant, là où dans d'autres romans à tendance historique, le temps individuel est remplacé par un temps collectif, un « temps long » pour reprendre l'expression de Fernand Braudel (c'est par exemple le cas chez Tolstoï, où le temps des masses se substitue à celui des dirigeants), dans la trilogie ce temps collectif n'émerge pas, si ce n'est à travers les derniers segments du *Camera Eye*. Les personnages demeurent isolés, et, même de manière inconsciente, ne parviennent pas à créer une alternative au présent presque hystérique des *Newsreels*, à devenir véritablement des acteurs de l'histoire. Le *Camera Eye* est le seul personnage qui cherche tant bien que mal à se réapproprier la temporalité historique, en refusant le déroulement de l'actualité au profit de la superposition des symboles, qui va du jeu (« we played the battle of Port Arthur in the bathtub » 55) à la déclaration politique, lorsqu'il compare Sacco et Vanzetti aux pères pèlerins fondateurs du Massachusetts (« how can you know who are your betrayers America/ or that this fishpeddler you have in Charlestown Jail is one of your founders Massachusetts? » 1136)⁵⁴².

⁵⁴⁰ Walter Benjamin, « Notes sur le concept d'histoire », in *Ecrits français, op. cit.*, 442.

⁵⁴¹ Cité dans Paul Ricœur, *Temps et récit, I*, 262.

⁵⁴² Dans son article « U.S.A.: Chronicle and Performance », Charles Marz voit dans le *Camera Eye* une voix à la recherche de sa propre individualité, située contre la « conspiration de l'histoire » (402) : « The private voice of

Cette stratification symbolique, opposée à la superposition mécanique des *Newsreels*, se retrouve également dans les biographies collectives qui rythment la trilogie. Le jeune homme de la préface « U.S.A. » devient le peuple américain tout entier, il est placé hors du temps historique, dans sa capacité à capturer le discours du peuple, il représente ce que les personnages de la trilogie ne seront jamais, un individu (« the young man walks by himself » 1) qui parvient à recueillir en lui toutes les histoires (« his mother's words telling about longago, (...) his father's telling about when I was a boy (...), the tall tales the doughboys told after taps » 2) pour en faire tout un continent (« But mostly U.S.A. is the speech of the people » 3). Le soldat inconnu dont la biographie clôt *1919* est lui éminemment lié à l'Histoire, et pourtant s'en démarque, devenant un symbole du peuple martyrisé par les puissants. Lui est déjà détaché du groupe, perdu (« *Say feller tell me how I can get back to my outfit* » 758), et la seule réintégration à laquelle il a droit est celle, artificielle, délivrée par les autorités de la nation, qui font de lui un symbole (« *as a typical soldier of this representative democracy he fought and died believing in the indisputable justice of his country's cause* » dit Harding, 758), et les médailles qui constellent son torse absent ne parviennent pas à masquer l'imposture de la cérémonie, la manipulation du « they » (« they took to Chalons-sur-Marne/ and laid it out neat in a pine coffin » 760) face auquel ne se dresse aucun « us ». Enfin, dans « Vag », à la toute fin de la trilogie, les deux nations se dessinent : celle du jeune homme qui fait du stop sur le bord de la route, lui qui a cru toutes les promesses qu'on lui faisait (« went to school, books said opportunity, ads promised speed » 1240) et qui se retrouve seul, empli de désirs qu'il ne peut satisfaire, à la merci du premier automobiliste, et celle du voyageur transcontinental qui, lui, a eu ce qu'il voulait (« The transcontinental passenger thinks contracts, profits, vacationtrips, mighty continent between Atlantic and Pacific » 1239) mais que ces désirs comblés rendent malade (« sickens and vomits into the carton container the steak and mushrooms he ate in New York. » 1240). La géographie prend le pas sur l'histoire, le continent uni en un individu au début de la trilogie devient à la fin nation divisée, soumise à l'éternel présent de la propagande, à l'instant séducteur, auquel, comme Goethe, on voudrait dire « Augenblick verweile doch, du bist so schön » (« Demeure, instant, tu es si beau »), et dont la persistance empêche pourtant toute réflexion, et ne peut amener que l'inféodation des individus aux messages martelés par le pouvoir.

the Camera Eye retreats from and resists the world; (...) it enlists the reader (also complicitous in this aesthetic detachment) in the struggle to find an authentic private voice – a voice that will successfully combat the public noise. » (402) Cette interprétation ne permet cependant pas à Marz de rendre compte des derniers segments du *Camera Eye* de manière satisfaisante. Il les interprète comme l'expression de la défaite et de la honte, ce qui ne rend pas justice à leur formidable verve oratoire. Le *Camera Eye* fait justement la chronique d'un individu qui apprend à trouver une voix collective, qui n'est pas celle de l'orateur (« the easy climb slogan by slogan to applause » 892) mais celle du discours élaboré ensemble qui même s'il n'est pas victorieux, a le mérite d'être pluriel, et donc de pouvoir contrer celui qui est produit par « les étrangers ».

La fin de l'intime ?

Cette dépossession du temps, confisqué par les *Newsreels*, et que le *Camera Eye* cherche tant bien que mal à se réapproprier, se double d'une dépossession du discours. Si le temps apparaît dans la trilogie détaché, aussi bien de l'histoire que de la fiction, c'est également parce que la parole est externalisée, et que les personnages n'ont plus de prise sur elle, qu'ils sont dans une certaine mesure dépossédés de leur propre intériorité.

Dans les premiers romans de Dos Passos, l'expérience de l'histoire est avant tout une expérience directe, qui se fait par le prisme d'un protagoniste et la forme d'un témoignage. Nous avons vu cependant que cette immédiateté de l'expérience est toute relative ; les protagonistes de *OMI* et de *TS* multiplient les médiations, artistiques, politiques, entre eux et la guerre, mais ils livrent néanmoins une perspective subjective sur le conflit. Dans *MT*, l'histoire est mise entre parenthèses, au profit de la géographie, celle de la ville de New York, géographie circulaire qui emmène ses personnages dans le rythme toujours renouvelé des portes tambour. La trilogie, elle, reprend en quelque sorte ce mouvement circulaire, mais en l'intégrant à une perspective diachronique, ce qui en fait toute la complexité. Les personnages, malgré le fait qu'ils s'inscrivent dans une temporalité historique relativement claire, semblent y être pris au piège (« 'All we can do is go round and round in a squirrel cage.' » dit George Baldwin dans *MT* 674), comme lorsqu'Eveline se trouve prise, au moment de l'armistice, dans une ronde de soldats dont elle ne peut sortir qu'en embrassant l'un d'entre eux, baiser qui va l'amener à croiser Paul Johnson, qui deviendra ensuite son mari (« 'You see I had to kiss somebody,' Eveline said, blushing. » 608).

L'inscription dans un temps historique qui semble de plus en plus se replier sur le présent, se double d'une dépossession de la parole qui marque l'échec de l'intime. Les personnages, au fur et à mesure qu'ils évoluent dans les romans, deviennent en quelque sorte l'ombre d'eux-mêmes. Cela est manifesté par la construction narrative, où les personnages principaux d'un tome deviennent secondaires dans le suivant (Janey et Eleanor, personnages principaux dans *FP*, deviennent secondaires dans *1919*, Eveline, personnage principal dans *1919*, devient secondaire dans *BM*, où elle est vue à travers les yeux de Charley Anderson ou, à la fin, de Mary French), et par leur caractérisation : Janey, jeune femme indépendante dans *FP*, est dans *1919* et *BM* l'archétype de la secrétaire (Eveline décrit ses cheveux peroxydés et sa manière de parler, « her peroxide hair and her brisk chilly manner of talking » 615, pour Dick Savage elle est « the tiredlooking sharpfaced blonde who was his secretary » 684), Eleanor celui de la femme froide et manipulatrice (l'adjectif « chilly » ne cesse de lui être appliqué, comme lorsque Eveline dit « she looked handsome this evening in her hard chilly

way » 615), Joe et Daughter sont purement et simplement évacués de l'histoire (« and he was out » 561, « The spinning sun blinded her as they dropped » 713) . Le personnage du *Camera Eye*, lui, tente de reprendre le contrôle sur le temps, en lui donnant une perspective historique, en se replaçant dans l'histoire des États-Unis, et en essayant de faire émerger un discours collectif, en particulier à la fin du troisième tome de la trilogie. Parallèlement à cela, les biographies ont pour vocation d'amorcer une autre histoire, de donner la stratification historique qui manque aux personnages et aux *Newsreels*, notamment à travers des personnages comme Big Bill Haywood, Bob La Follette, Jack Reed, Randolph Bourne, Joe Hill ou Wesley Everest qui, même s'ils ne réussissent pas dans leur entreprise de changer les États-Unis, n'en dessinent pas moins une histoire du mouvement contestataire américain, qui serpente autour des biographies de Carnegie, Minor C. Keith, Hearst ou Wilson .

Cependant, cette perspective critique est dans une certaine mesure issue de la structure du récit, autrement dit de la narration, et n'émerge pas du récit lui-même. Ce qui émerge du récit, c'est la figure de J.W. Moorehouse, exemple même du discours externalisé⁵⁴³, qui prend possession des autres personnages. Jerry Burnham dit de lui « The guy is nothing but a goddam megaphone » (612) et en effet, Moorehouse n'est qu'un porte-parole, il est celui que l'on ne peut connaître (« 'I never write personal letters' » dit-il à Eveline après leur brève relation, 629), l'incarnation de ce temps et de cette parole industrialisés, massifiés, standardisés. À plusieurs reprises, les différents personnages tentent d'accéder à son intimité (Eveline : « She tried to get him to talk about himself » 551, « she felt if she could only talk to J.W. alone, he'd be so interesting » 618) sans jamais y parvenir. Comme nous l'avons vu plus haut, le personnage de J.W. semble tout entier construit vers l'extérieur, dans la perspective de renvoyer une image de calme et de succès, et ses problèmes personnels (la maladie mentale de sa femme Gertrude) sont eux-mêmes externalisés (il l'envoie dans une maison de santé). Moorehouse est en quelque sorte le pendant fictionnel des *Newsreels*, et de certains personnages décrits dans les biographies. Il confisque le discours des autres à travers le sien, et tous les personnages qui sont appelés à évoluer dans son orbite finissent par être détruits (Eveline se suicide, Dick sombre dans l'alcool) ou par être statufiés dans leur rôle (Janey et Eleanor). Là où le passage du « je » au « nous » dans le *Camera Eye* reflète une prise de conscience politique du narrateur, une appropriation du

⁵⁴³ Nous employons ce terme technique à dessein. En effet, lorsqu'une entreprise externalise certaines de ses tâches, elle les délègue à une autre entreprise, souvent plus petite, et lui en transfère la responsabilité. Le terme anglais *outsourcing* est encore plus intéressant, puisqu'il montre bien que c'est la source même de l'activité, ici le discours, qui est déplacée d'une entreprise à l'autre. Cependant, alors qu'en économie, les tâches externalisées sont souvent les moins importantes, celles qui génèrent le moins de revenus, dans la trilogie, c'est la parole qui est externalisée, qui trouve sa source non plus dans les personnages eux-mêmes, mais dans les institutions productrices de discours.

discours qui vise à réveiller le peuple, et à redonner leur sens aux mots, la perte de l'intime des personnages de la trilogie apparaît davantage comme une offrande, voire une dépossession ; alors que, dans leur enfance, ils sont doués d'une voix propre, devenus adultes leur voix se pétrifie dans des tics de langage, dans des attitudes figées et ne retrouve jamais sa plasticité. Le discours devient rigide, comme le temps lui-même, fossilisé en un éternel présent, et la seule manière de leur redonner, à tous deux, de la souplesse, réside dans l'organisation du récit, dans la mise en fiction de ce temps et de ce discours, au sein du genre qu'est le roman.

L'articulation qui existe, dans les œuvres de Dos Passos, entre le contemporain et l'historique révèle toute l'ambiguïté d'un projet littéraire qui se veut également chronique d'une époque. Alors que les deux premiers romans⁵⁴⁴ fondent expérience personnelle et expérience historique en un seul témoignage, les œuvres ultérieures tendent, non pas à dissocier le personnel de l'historique, mais à multiplier les perspectives sur l'histoire, tout en augmentant la distance temporelle qui sépare la période d'écriture (le contemporain) de la période racontée (l'historique). Il est par ailleurs intéressant de noter que Dos Passos revient à son paradigme initial avec *Adventures of a Young Man*, publié en 1939, qui traite de la guerre d'Espagne à travers la perspective unique de Glenn Spottswood, en adoptant un mode de narration bien plus conventionnel que celui employé dans la trilogie ; cependant, ce retour aux sources de son écriture s'accompagne d'une rigidité formelle et idéologique qui prive *AYM* de l'impressionnisme spontané des premiers romans aussi bien que de la complexité des perspectives offerte par *MT* et *U.S.A.* Dans ce roman, l'histoire est présente davantage de manière allusive que comme force motrice de l'intrigue, et c'est le thème de la trahison qui vient la remplacer, associé à celui du désir trahi, envers les femmes aussi bien qu'envers la politique ; les événements historiques tels que l'affaire Sacco et Vanzetti, la grève des mineurs dans le Kentucky ou la guerre d'Espagne sont intégrés au récit, et rappellent ainsi davantage les romans prolétariens des années 1930 que ceux des modernistes, rapprochement paradoxal puisqu'il s'effectue précisément à travers le roman dans lequel Dos Passos manifeste sa rupture avec le parti communiste. L'histoire ne vient pas mettre en danger la fiction, et c'est précisément à ce moment-là que la fiction perd de sa force. Dans *U.S.A.* en revanche, les deux sont en perpétuelle interaction ; le projet de Dos Passos n'est pas uniquement de capturer le *Zeitgeist*, d'offrir au lecteur une sorte d'instantané, de cliché de

⁵⁴⁴ On pourrait également inclure dans cette catégorie le roman *Streets of Night* qui, bien que publié en 1923, soit un an après *TS*, avait été en grande partie imaginé et écrit par Dos Passos lors de son séjour à Harvard, et raconte les tribulations de trois jeunes gens à Cambridge, étouffant sous le joug de l'esprit puritain et de la culture périmée dispensée par l'université.

l'Amérique, mais de remonter aux sources de la Grande Dépression, de dénoncer le piège de l'instant. Pour ce faire, il renonce à la linéarité, à l'identification immédiate entre lecteur et personnage qui re-instaurerait la fiction du mimétisme, du discours transparent, sur lesquels repose la propagande.

La trilogie est souvent perçue comme une œuvre-limite, difficile à définir, de par l'importance qu'elle accorde à l'histoire, au sens pragmatique de la référence aux événements historiques (qui menace de frapper le roman au sceau de l'obsolescence) aussi bien que symbolique, dans le rôle que joue l'histoire comme moteur du récit. Le témoignage, qui introduit la subjectivité dans l'histoire, est peu à peu évacué au fil des œuvres. L'événement est présenté non comme un fait mais comme une construction, qui ne peut par conséquent devenir la fondation stable d'une intrigue, comme c'est habituellement le cas dans les romans historiques⁵⁴⁵. Enfin, le document est arraché à son objectivité, la logique documentaire est éclatée pour n'offrir au lecteur que des bribes de texte réagencées au sein d'une structure dont l'artificialité est apparente. Les personnages eux-mêmes ne sont pas véritablement des acteurs de l'histoire, ils sont dépossédés de leur propre voix, et l'identification avec eux est pour le lecteur presque impossible. L'histoire met ainsi en danger tous les éléments propres à la fiction, tout comme la fiction met en danger la vision positiviste de l'histoire, en faisant de l'événement non pas un fait donné mais une construction, et en remettant en question le récit national à travers la critique des figures instituées et la promotion d'une histoire alternative.

Dans ce contexte, l'emploi de la forme romanesque permet la critique d'un certain mode de discours, celui de la propagande, qui contamine peu à peu tous les domaines de la vie en société, et obscurcit les courants profonds de l'histoire en accumulant les scories de l'actualité. Mais cette forme romanesque ne peut jouer ce rôle de « papier réactif » (« a piece of litmus paper to test things by »⁵⁴⁶) que si elle met en scène ses propres procédés de construction. En d'autres termes, Dos Passos, en particulier dans la trilogie, emploie souvent les mêmes moyens que les Bernays et les Ivy Lee ; il associe des textes de provenances diverses, présente seulement une partie des informations, manipule ses personnages. Cependant, d'une part il ne le fait pas dans la perspective d'asséner un discours dogmatique, et d'autre part, il met en scène ces procédés, affiche leur artificialité, donnant dès lors plus de poids à sa critique⁵⁴⁷. La dimension politique vient alors de cette constante mise en danger de

⁵⁴⁵ On pense aussi bien à Walter Scott ou Tolstoï qu'à des romans, comme ceux de Stendhal ou de Crane où, si le regard porté sur l'histoire est ironique, l'événement n'en constitue pas moins le socle de l'intrigue. Le roman historique, « prenant pour objet l'histoire (...) est lui-même soumis à cette histoire ». Claude-Edmonde Magny, « Préface » in Georges Lukacs, *Le roman historique*. Paris : Payot, 1965, 1.

⁵⁴⁶ John Dos Passos, « The New Masses I'd Like ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

⁵⁴⁷ Contrairement, par exemple, à Upton Sinclair qui, comme nous l'avons vu, intègre les éléments extérieurs à la fiction selon un prisme plus classique, en les insérant dans un récit linéaire, continu et progressif.

la fiction, de ce désir d'éprouver les limites du récit, de refuser sa linéarité souple et confortable.

Cette remise en question du récit, des personnages, de l'intrigue, induit une interrogation sur le genre même du roman. Dos Passos, comme nous l'avons vu, aimait à qualifier *U.S.A.* de « chronique » plutôt que de roman. Barbara Foley, elle, voit dans la trilogie le premier des *nonfiction novels* qui font florès après la seconde guerre mondiale⁵⁴⁸. L'usage non orthodoxe que Dos Passos fait de la forme romanesque a même été dénoncé avec humour par Delmore Schwartz dans un article de 1938 portant sur la trilogie, où il pose la question : « What would Henry James say ? »⁵⁴⁹. Nombreux sont les romans modernistes qui incorporent différentes formes de discours, et qui ont une vocation totalisante, presque encyclopédique, malgré leur fragmentation, et la question du genre est souvent posée à leur sujet alors même qu'ils sont devenus des monuments du genre romanesque. En ce qui concerne Dos Passos cependant, cette question du genre, ce que l'on pourrait appeler le soupçon du genre, se pose à partir de celle de l'histoire. Comme si le romancier ne parvenait pas suffisamment à se détacher de la trame historique pour créer une intrigue proprement fictionnelle. Comme si la grande histoire écrasait les protagonistes des petites histoires qui peuplent l'œuvre. La trilogie n'a pas de vocation encyclopédique ; des pans entiers de l'histoire américaine en sont absents, et les références que l'on y trouve renvoient avant tout à la culture populaire (à travers les chansons) ou aux figures et événements emblématiques d'une époque. Les allusions savantes sont en réalité peu nombreuses, si l'on compare la trilogie aux œuvres de jeunesse de Dos Passos ou aux œuvres de ses contemporains (Joyce, Döblin, Broch, Mann,...). Ce qui la caractérise, c'est son ambition de faire le portrait d'une époque, qui serait représentative de certaines transformations de la société américaine, et, au-delà, des modes de perception et de représentation (au sens aussi bien artistique que politique) des êtres humains, et de faire ce portrait à travers différents modes de discours qui seraient pourtant tenus par une structure unique.

L'écrivain a pratiqué au cours de sa carrière de nombreux genres littéraires : poésie, théâtre, roman, scénario, essai, sa plume a voyagé de l'un à l'autre, et pourtant tous semblent se rejoindre dans son œuvre maîtresse. La trilogie *U.S.A.* peut à ce titre être qualifiée de

⁵⁴⁸ « insofar as history provides the final framework for the narrative, it could be argued that the term “novel” needs in some ways to be qualified when applied to Dos Passos’ trilogie. Despite the fact that the largest number of pages in *U.S.A.* is devoted to the creation of imagined persons and events, the “truth” toward which the narrative points is the ‘truth’ of ‘facts’ and not merely of a typical or representative fictional microcosm ». Barbara Foley, « The Treatment of Time in *The Big Money*: An Examination of Ideology and Literary Form ». *Modern Fiction Studies* 26 (1980), 460. Il est indéniable par ailleurs que l'un des plus grands auteurs de *nonfiction novels*, Norman Mailer, a été fortement influencé par Dos Passos, notamment dans son premier roman *The Naked and the Dead*, qui porte sur la seconde guerre mondiale.

⁵⁴⁹ Delmore Schwartz, « John Dos Passos and the Whole Truth » [1938] in John W. Aldrige, *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951*. New York : The Ronald Press Company, 1952, 176-189, 183.

véritable roman omnivore, qui se nourrit de tous les arts, de toutes les littératures, au point où elle finit par se faire anthropophage, et par dévorer son propre auteur, qui ne parviendra plus, après elle, à se hisser jusqu'au zénith littéraire. Mais le roman survit-il à cette pléthore de discours, à cette intrusion de l'histoire, du cinéma, de la peinture en son sein ? Ou devient-il alors autre, documentaire, chronique, pamphlet, objet littéraire non identifié voué à prendre la poussière sur les rayons des librairies ? Refusant la trajectoire linéaire, le mouvement ascendant du roman d'apprentissage, ainsi que les personnages bien formés, ronds et agréables à la lecture, Dos Passos travaille la forme, soumet tous ses poncifs au fil tranchant de sa prose. Combinant art de la synthèse et prolifération du discours, il fait éclater la narration, aplatit les personnages, transforme le récit de progrès en tourbillon entropique, et va jusqu'à malmener la grammaire et l'orthographe, pour opposer aux mots lisses, glissants de la propagande, du discours convenu, les aspérités de la langue, fondant une véritable résistance de la forme par l'extension quasi-gargantuesque du roman, qu'il étire jusqu'à, peut-être, le déchirer.

3. TROISIEME PARTIE : LE CENTRE NE TIENT PLUS ; RENOUVEAU POETIQUE ET POLITIQUE DE LA FORME ROMANESQUE

Il est intéressant de noter qu'en anglais, les verbes « to forge » et « to fabricate » ont le double sens de créer, fabriquer, et de falsifier, manipuler⁵⁵⁰. Comme si toute création comportait nécessairement une part d'artificialité, de mensonge. Cette double définition est au cœur du projet moderniste, à la fois dans son ambition à déconstruire les illusions du passé que sont la perspective, le narrateur omniscient ou la vision de l'histoire comme inévitable progrès de l'humanité, et dans son association souvent étroite avec les procédés de production et de fabrication nés de la révolution industrielle. Parler du modernisme de manière générale est une tâche ardue, presque impossible, tant les mouvements qui en sont nés sont divers, tant la définition du modernisme est elle-même flottante. Cependant, ce prisme de la fabrication, au double sens de création et de falsification, nous permet d'en aborder certains aspects de manière intéressante, et d'analyser, notamment dans le domaine de la littérature, les innovations apportées par les modernistes, ainsi peut-être que les impasses auxquelles ils se sont heurtés. En outre, cette dimension éclaire également d'un jour nouveau le rapport entre fiction et politique. L'association entre avant-garde politique et esthétique s'opère souvent, dans les premières décennies du siècle, à travers la figure de la machine, et, plus généralement, par l'association étroite entre les nouvelles technologies de la production industrielle et la libération des individus et des pratiques artistiques. Marinetti célèbre l'« automobile de course avec son coffre ornée de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive »⁵⁵¹, Wyndham Lewis crée des machines pour pouvoir ensuite jouer avec elles (« We hunt machines, they are our favorite game/We invent them and then hunt them down »⁵⁵²), Cendrars voit dans la machine « un ensemble nouveau de lignes et de formes, une véritable œuvre plastique »⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Voici les définitions qu'en donne le dictionnaire *Merriam-Webster* :

To Fabricate :

1 a : invent, create **b** : to make up for the purpose of deception <accused of *fabricating* evidence> **2** : construct, manufacture; *specifically* : to construct from diverse and usually standardized parts

To Forge

1 a : to form (as metal) by heating and hammering **b** : to form (metal) by a mechanical or hydraulic press with or without heat **2** : to make or imitate falsely especially with intent to defraud : counterfeit <*forge* a document> <*forge* a signature> **3** : to form or bring into being especially by an expenditure of effort <working to *forge* party unity>

⁵⁵¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* (1909).

<<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm#textes>> Vu le 21 mai 2010.

⁵⁵² Wyndham Lewis. « Our Vortex », in Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory: 1900-2000*. Oxford : Blackwell, 1992, 163.

⁵⁵³ Blaise Cendrars, « Le principe de l'utilité » in *Aujourd'hui 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916* ; Paris: Denoël, 1987, 49.

Écrivains, artistes, architectes et musiciens dévoilent au travers de leurs œuvres leurs procédés de fabrication. Le monologue intérieur permet au lecteur de suivre l'élaboration de la pensée dans l'esprit d'un personnage, le collage donne à voir les différentes composantes du récit, ou du tableau, la remise en question de la perspective par les cubistes permet au spectateur d'avoir accès, non pas à une représentation de la réalité, mais à la manière dont fonctionne l'imagination de l'artiste, à toutes les facettes d'un même objet. Ainsi l'on passe de l'expérimentation, qui exige un protocole théorique préalable, à l'expérience, qui est avant tout liée à l'individu et à sa perception du monde⁵⁵⁴. Il ne s'agit plus de masquer les procédés artistiques pour donner une image de la réalité, mais au contraire de démasquer l'illusion mimétique en mettant au jour la manière dont l'œuvre se fait⁵⁵⁵. Le miroir que l'on promenait au bord du chemin s'est brisé, il n'en reste que les morceaux. Dès lors, les procédés de fragmentation, de collage, de citation, si caractéristiques des œuvres modernistes, deviennent des moyens pour transformer la perception du monde, mais également des outils de mise à l'épreuve de la représentation. En mettant en scène sa propre artificialité, l'œuvre peut aussi dénoncer ceux qui succombent encore à l'illusion mimétique, ou ceux qui l'utilisent à des fins esthétiques ou politiques⁵⁵⁶. À une époque où la maîtrise du langage devient une profession, où les orateurs et les conférenciers du 19^e siècle sont remplacés par les professionnels des relations publiques et de la publicité, la littérature ne cherche plus à changer le monde en le montrant, en tenant un discours lui aussi fabriqué, mais le transforme au contraire en s'exposant, en dévoilant les rouages de la machine à créer des histoires.

Ce faisant, elle court aussi le risque de s'enfermer dans l'artificialité, ou de se disperser par la fragmentation. En effet, dès lors qu'elle n'est plus tenue par la linéarité du récit ou l'unité du personnage, la littérature soudain se découvre accueillante, ouverte, et intègre en son sein tous les discours, tous les arts, se faisant à la fois archive et lieu d'échange, *agora* et accident, où les points de vue s'échangent sans se résoudre, où les formes se côtoient sans se fondre. Dans cet espace de circulation, les notions de genre, de personnage, de voix, de langage se trouvent altérées, l'unité organique de l'œuvre est parfois concurrencée par la dimension mécaniste de sa fabrication. Le roman étend ses frontières ou au contraire se replie sur lui-même pour faire face à cette nouvelle appréhension du monde.

⁵⁵⁴ C'est en ces termes que Michel Raimond décrit la crise du roman correspondant à la révolution moderniste : « Il nous a semblé qu'il valait la peine de suivre de près cette mutation qui conduisait du roman expérimental, tranquillement fondé sur des certitudes illusoire, au roman-expérience secrètement miné d'incertitudes fructueuses ». *La crise du roman; des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti, 1966, 14.

⁵⁵⁵ Nelly Wolf parle, au sujet des romans modernistes, d'« accès libre au monde du roman ». Ce qui ne signifie pas pour autant, comme nous le verrons, que le narrateur renonce à tout contrôle sur le récit, ni que le lecteur est totalement libre de ses interprétations. Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, *op. cit.*, 153.

⁵⁵⁶ Rappelons que Benjamin définit le fascisme comme l'esthétisation du politique, visant à produire une vision unifiée de la société, qui ne peut être remise en question.

Et, là où certains célèbrent la machine non pas simplement comme un outil, mais comme un symbole de cette nouvelle perspective, d'autres mettent en garde contre la reproduction mécanique, contre l'industrie, mortifères pour l'œuvre d'art qui doit demeurer, par définition, unique, toujours en contrepoint, jamais happée par la série ou la copie.

3.1. Le roman omnivore

I was trying to find someway of making narrative carry a very large load.

*John Dos Passos*⁵⁵⁷

3.1.1. La fabrique du roman

Les moyens de production

L'insistance sur la technique, caractéristique du modernisme, participe d'une volonté d'exposer les mécanismes de composition de l'œuvre. On retrouve ici l'esthétique du manifeste, déjà mentionnée, mais qui s'applique alors aux textes littéraires eux-mêmes, qui visent à manifester, littéralement, le processus de leur propre production. Il ne s'agit pas d'une mise en scène de l'écrivain, du processus créatif, mise en scène qui s'élabore notamment chez les romantiques à travers la primauté du sujet lyrique, mais de l'affichage des procédés d'écriture, de la mécanique de la composition. S'inspirant du mouvement vers l'abstraction qui caractérise les courants artistiques de la période (cubisme, futurisme) et amène les peintres à jouer sur l'artificialité de leur œuvre, les écrivains découpent, collent, composent, en laissant visible le tracé de leur art, en refusant le piège de la transparence. Les poèmes fragmentaires d'Eliot, les collages de Blaise Cendrars, le montage de textes juridiques chez Reznikoff, le monologue intérieur de Joyce sont autant de procédés qui visent à exposer l'artifice, tout en aspirant par là à une plus grande authenticité qui viendrait de la destruction volontaire et systématique de l'illusion mimétique. Terry Eagleton dit ainsi de *The Waste Land* : « the poem parades itself as a thoroughly constructed text, tempting a 'representational' reading which it simultaneously subverts by its exposed productive

⁵⁵⁷ John Dos Passos, « USA Revisited ». *New York Times* Book section, Oct 1959, 4. Cet article est en partie repris, sous le titre « Looking Back on U.S.A. », dans *MNP* (235-237). La citation que nous donnons ici se trouve dans l'original.

mechanisms »⁵⁵⁸. On retrouvera le même désir de démasquer la fiction de l'identification dans la critique du documentaire que constitue l'œuvre de James Agee.

Pour certains cependant, l'attention à la technique, le fait de rendre visibles les rouages du récit, vont à l'encontre de la fonction romanesque elle-même. Dans « The Ideology of Modernism », Georges Lukacs décrit ainsi le modernisme comme la « négation de l'art », et continue de voir dans le modèle réaliste la seule manière de rendre compte de la richesse de l'expérience humaine. Dans sa perspective, modernisme et naturalisme sont associés, car tous deux expriment la stase plutôt que le progrès, enferment plutôt qu'ils ne libèrent, et détachent l'individu de l'histoire. Cette vision du modernisme est associée à une description des dangers de la technique, lorsque celle-ci devient autosuffisante. Parlant du flux de conscience chez Joyce, Lukacs l'interprète non pas comme un simple outil, mais comme ce qui sous-tend *Ulysses* tout entier : « it is itself the formative principle governing the narrative pattern and the presentation of character. Technique here is something absolute; it is part and parcel of the aesthetic ambition informing *Ulysses* »⁵⁵⁹. Or, l'importance de la technique, la concentration sur l'intériorité du personnage, la mise en valeur des éléments structurels d'une œuvre, peuvent être vus non comme des procédés de destruction et de dissolution, mais au contraire dans une perspective de monstration. Des procédés tels que la citation, le monologue intérieur, la répétition, l'inachèvement, apparaissent ainsi sous un jour nouveau, en ce qu'ils visent, d'une part à donner à voir de nouveaux modes de perception de la réalité, mais également à briser les modèles traditionnels de récit en s'affichant délibérément en tant que procédés, en refusant l'unité confortable apportée par une intrigue, un héros, une progression claire.

Lukacs prend comme exemple de la mainmise de la technique sur le récit le monologue de Leopold Bloom à la fin du chapitre « Calypso » de *Ulysses*, dans lequel, plutôt que le simple désir de choquer par la description d'un homme en train de faire ses besoins, on peut voir la volonté, de la part de Joyce, de dupliquer de la manière la plus exacte possible les processus de pensée d'un individu donné, oscillant entre sa défécation et la lecture du journal, mais aussi une mise en scène ironique du processus de création. Le passage tout entier met en parallèle les références scatologiques et le vocabulaire de la lecture et de l'écriture. Le texte qu'il lit (la nouvelle de Mr Beaufoy) est de facture classique, et représente l'étalon à l'aune duquel celui de Joyce doit être jugé. Alors que le récit traditionnel est associé au processus organique auquel Bloom se livre, la lecture comme la défécation étant caractérisées par leur

⁵⁵⁸ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990, 149.

⁵⁵⁹ Georges Lukacs, « The Ideology of Modernism » in *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1963, 18. L'exemple de *Ulysses* est contrasté avec celui de *Lotte à Weimar*, de Thomas Mann, où le monologue intérieur intervient de manière ponctuelle, comme procédé, mais n'est pas intimement lié à la structure de l'œuvre toute entière.

fluidité (« he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read »), la réflexion du même Bloom est, elle, fragmentaire, saccadée, et se résout finalement non par une morale claire, mais par un simple changement de sujet, du texte de Mr Beaufoy à sa femme Molly, qui elle-même devient un objet textuel soumis au fantasme d'écriture de Bloom (« Time I used to try jotting down on my cuff what she said dressing »⁵⁶⁰).

L'insistance sur le matériau, qui, chez Joyce, est ironiquement ramené à ce qu'il y a de moins noble dans l'homme, sur ce qui *fait* l'œuvre, est perceptible dans les principales techniques élaborées par les auteurs modernistes : la répétition chez Gertrude Stein, par exemple, lui permet non seulement de faire partager une certaine perception de l'objet (par exemple dans les natures mortes de *Tender Buttons*) mais aussi de voir le travail de l'écriture à l'œuvre, la construction progressive du présent continu qui implicitement dénonce les conventions narratives de progression logique et chronologique. L'ironie de Cummings lui fait décrire dans *The Enormous Room* une guerre anti-épique, où le protagoniste, prisonnier d'un espace restreint au sein duquel toute action héroïque est impossible, devient rapporteur des paroles des autres, agencées en un style tantôt impressionniste, tantôt réaliste, abandonnant la lance pour la langue et refusant la hiérarchisation, aussi bien dans les niveaux de langue que dans les actions qu'il décrit.

Dans le cas des modernistes américains, en particulier des membres de la génération perdue, cette exposition des procédés de fabrication de l'écriture, associée à la remise en question des catégories romanesques traditionnelles, se fait en partie en réaction à un autre récit, linéaire, orienté vers le progrès, ayant pour protagoniste les États-Unis eux-mêmes. La fiction de la destinée manifeste est en effet ré-activée, comme nous l'avons vu, par le président Wilson au moment de la Première Guerre mondiale, et devient un leitmotiv de la propagande officielle. La présence de ce sous-texte dans les œuvres est tantôt visible, tantôt masquée. *The Enormous Room* commence par une référence ironique à la rhétorique de Wilson, opposée au bon sens du parler populaire :

To borrow a characteristic cadence from Our Great President: the lively satisfaction which we might be suspected of having derived from the accomplishment of a task so important in the saving of civilization from the clutches of Prussian tyranny was in some degree inhibited, unhappily, by a complete absence of cordial relations between the man whom fate had placed over us and ourselves. Or, to use the vulgar American idiom, B and I and Mr. A. didn't get on well⁵⁶¹.

Cummings joue de la satire et de l'ironie pour juxtaposer deux formes de discours : la rhétorique wilsonienne est caractérisée par des phrases complexes (accumulation de propositions introduites par « which », « from » et « by »), des périphrases (la mission des

⁵⁶⁰ James Joyce, *Ulysses* [1922]. London : Picador, 1997, 66.

⁵⁶¹ E. E. Cummings, *The Enormous Room* [1922]. Mineola, N.Y. : Dover Publications, 2002, 1.

soldats devient « the accomplishment of a task so important in the saving of civilization from the clutches of Prussian tyranny », le supérieur « the man whom fate had placed over us ») et des symboles, alors que le parler courant (« vulgar American idiom ») frappe par sa concision et son idiomatisme (« didn't get on well »). L'importance que Cummings accorde dans la suite de son roman au parler populaire, à l'interaction entre les différentes langues, et son refus du symbolisme, peuvent être lus à la lumière de la rhétorique wilsonienne, comme un refus de l'interprétation allégorique de la guerre qui en fait une étape dans la destinée des États-Unis, dont le but est de faire régner dans le monde la paix et la démocratie. Comme l'écrit John T. Matthews : « It is important to Cummings throughout his book to use the 'vulgar idiom' to convey the true thoughts and feelings of common persons. The language of abstraction mystifies the manipulation of subjects by the leaders of nation, government, church, and the military »⁵⁶². Le roman tout entier partage ainsi avec les poèmes de Cummings le souci de démasquer la langue officielle et ses absurdités. Le protagoniste du roman refuse les réponses toutes faites, celles que l'on attend de lui. Ainsi, lorsque Noyon lui demande « *Est-ce que vous détestez les boches ?* », il répond, « *Non. J'aime beaucoup les français* »⁵⁶³. En intégrant systématiquement des mots français à son texte anglais, la plupart du temps sans les traduire, Cummings parvient à briser la linéarité de la phrase, de la même manière qu'il le fait dans ses poèmes en jouant avec la syntaxe, non pour le simple plaisir de produire de l'absurde, mais, en particulier dans le cas de son premier roman, pour offrir un contrepoint à ce que l'on conçoit comme le sens « commun », évident, des mots, dévoyé par les autorités militaires et politiques. Le protagoniste de *The Enormous Room* recrée un monde imaginaire dans les limites de sa prison, et joue avec les mots afin de ne pas se laisser prendre dans les rets du discours.

Cette analyse pourrait tout aussi bien s'appliquer aux œuvres de John Dos Passos, qui attaque également la verve wilsonienne dans *1919*. La biographie du président Wilson est placée au centre de la trilogie, et forme le sous-texte des trois romans, dont le thème principal est la perversion du langage. Cependant, Dos Passos choisit non pas de reformuler, mais de citer le président américain, élaborant sa critique à travers la juxtaposition de deux discours, celui de Wilson et celui du narrateur-biographe.

I wish to take this occasion to say that the United States will never again seek one additional foot of territory by conquest;
and he landed the marines at Vera Cruz. (...)
Five months after his reelection on the slogan He kept us out of war, Wilson pushed the Armed Ship Bill through congress and declared that a state of war existed between

⁵⁶² John T. Matthews, « American Writing of the Great War » in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 217-242, 232.

⁵⁶³ E. E. Cummings, *op. cit.*, 11.

the United States and the Central Powers:
Force without stint or limit, force to the utmost. (567)

Dos Passos choisit ici un extrait du discours de Wilson à Mobile, le 18 octobre 1913, qu'il contraste avec la décision, en 1914, d'envoyer des troupes au Mexique pour combattre la révolution zapatiste. Dans le second passage, les promesses de campagne de Wilson lors de l'élection de 1916 sont opposées à sa décision de déclarer la guerre à la triple Alliance, exprimée à travers une phrase de son discours du 6 avril 1918. La répétition du mot « war » (« he kept us out of war (...) declared that a state of war existed ») donne bien à voir la contradiction qui existe entre le discours de Wilson et ses prises de décision politiques. Le ton du narrateur dans ces passages est neutre, il se contente d'égrener les faits, qui sont des témoins suffisants de l'illusion wilsonienne. Le procédé est ici bien différent de celui employé par Cummings. La rhétorique de Wilson n'est pas moquée pour sa lourdeur, elle est dénoncée pour l'usage qu'elle fait des mots ; si l'ironie est présente à travers la juxtaposition de discours contradictoires, elle ne donne pas naissance au soulagement de l'humour, mais à l'indignation devant le mensonge. Par ailleurs, le discours de Wilson n'est pas totalement intégré au récit de sa vie, il s'en détache, stylistiquement et typographiquement ; le collage de deux discours, la présence de deux instances énonciatrices sont clairement affichés, là où chez Cummings les deux formulations d'une même phrase ont une seule origine, le narrateur lui-même.

Dos Passos est l'un des meilleurs exemples de la mise au jour des procédés narratifs. Entre 1920 et 1938, on observe dans ses œuvres une tendance de plus en plus grande à la fragmentation, mais aussi à ce qu'on pourrait appeler l'affichage. Dans *OMI*, les différents chapitres sont séparés par des ellipses, mais ne portent pas de titre, et les seules distinctions typographiques sont entre le récit et les extraits de chansons. La même chose est vraie dans *SN*. Avec *TS*, on voit apparaître la structure du roman, manifestée par les titres des différentes parties ; l'auteur fait peu à peu affleurer les fondations de l'écriture. *MT* voit apparaître, au début de chaque partie, une vignette, distincte du corps du texte, qui entre en rapport dialectique avec l'histoire. Enfin, dans la trilogie, les quatre modes de narration alternent ; deux d'entre eux (les *Camera Eye* et les *Newsreels*) sont simplement caractérisés par des numéros, les deux autres sont liés au corps du texte par le nom propre où la périphrase symbolique (biographies). L'artificialité de la construction est apparente, jusque dans chacun des modes : les *Newsreels* se présentent comme des collages, la typographie varie en fonction des sources (articles, chansons, discours), les biographies voient souvent elles aussi la superposition de plusieurs discours (discours de Wilson, extraits du *Who's Who* dans la biographie de Paxton Hibben), le *Camera Eye* est une sorte de « voix off » qui apparaît

parfois comme un commentaire de ce qui se déroule dans les passages narratifs⁵⁶⁴. Dos Passos choisit de ne pas effacer les étapes de l'écriture, de ne pas unifier les perspectives. Il ne s'agit pas ici de jouer sur l'auto-référentialité du langage ou sur l'intertextualité, mais de refuser le récit continu, linéaire, de l'évolution d'un protagoniste. Par la multiplication des personnages, par l'intégration de l'histoire comme élément perturbateur de la fiction, et par le refus de la causalité, l'auteur met en crise les catégories traditionnelles de la fiction, tout autant que celles du discours politique. En effet, le discours politique américain, en particulier à l'époque où Dos Passos situe la trilogie, repose sur une conception narrative de la nation, que l'on considère comme en perpétuel progrès, depuis la Déclaration d'indépendance, qui crée les États-Unis par la seule force du discours, jusqu'à la domination économique et politique mondiale du pays après la Grande Guerre. Si Dos Passos a à cœur, lui aussi, de faire des États-Unis le protagoniste de son roman, il refuse en revanche l'unification abstraite de la nation à travers des symboles, comme le démontre notamment « The Body of an American », et tente de donner une vision du peuple américain qui ne soit pas abstraite mais incarnée, à travers les différents modes de discours qu'il choisit de mettre en scène, et en pièces. La visibilité de la structure acquiert alors une dimension politique, elle se construit en opposition à un récit sans accroc, lisse et univoque, fondé sur la pérennité des valeurs américaines : « tout se passe comme si le roman abandonnait le dogmatisme du récit pour s'élever à une conception critique de ses tâches »⁵⁶⁵. Dos Passos insiste souvent dans ses écrits sur l'importance de l'expérimentation en littérature comme ailleurs, et l'expérimentation est pour lui une manière de tester le discours, de le démembrer sans jamais le recomposer exactement de la même manière, de faire de l'écrivain un ingénieur du discours.

L'ingénieur du discours

Dos Passos reflète en cela l'évolution de la figure de l'écrivain telle qu'elle se dessine au début du 20^e siècle, en particulier dans les avant-gardes telles que le futurisme ou le constructivisme. Les progrès de l'industrie, la figure de la machine comme incarnation de l'avenir de l'homme, transforment la manière dont l'art et ses producteurs sont perçus. La disparition de l'« aura », théorisée par Walter Benjamin, s'applique à l'œuvre comme à son

⁵⁶⁴ On songe aux nombreux parallèles entre le personnage du *Camera Eye* et Dick Savage ; tous deux sont issus du même milieu, font les mêmes études et ont la même expérience de la guerre. Cependant, là où le personnage du *Camera Eye* maintient son regard critique tout au long de la trilogie, Dick le perd à travers des compromis successifs qui l'amènent à mettre sa plume et son intelligence au service de Moorehouse.

⁵⁶⁵ Claude Lefort, « La littérature moderne comme expression de l'homme » (1954). *Le temps présent ; Écrits 1945-2005*. Paris : Belin, 2007, 113.

auteur. Cependant, cette évolution générale donne naissance à des réalités singulières, allant du subjectivisme exacerbé de certains expressionnistes comme Oskar Kokoschka ou Max Beckmann à la peinture photographique de Charles Sheeler. En littérature, le refus de l'illusion mimétique s'accompagne souvent d'un effacement de la figure de l'auteur (dont Mallarmé avait déjà proclamé la « disparition illocutoire »), au profit de celle du protagoniste aux prises avec ses propres pensées ou d'une entité plus abstraite, la culture (Eliot), la guerre (Hemingway) ou la ville.

Cependant, Dos Passos se distingue de la plupart de ses contemporains par sa méthode littéraire autant que par l'ambition de ses œuvres. Sa vision de la société, qui se dessine dans les premiers romans à travers l'image du jeune homme écrasé par la mécanique du discours, qu'il soit militaire (*TS*) ou culturel (*SN*), trouve son aboutissement dans *MT* et *USA*, en même temps que sa vision formelle. La thématique de la machine – Jay McInerney voit dans *MT* une allégorie de la manière dont les individus sont écrasés par « la machine économique de la ville »⁵⁶⁶ – se double d'un véritable travail littéraire autour de la forme-machine, qui vise à abandonner le narrateur-commentateur au profit d'une instance auctoriale présente à travers l'agencement de l'œuvre plutôt que dans le récit lui-même. Cette différence apparaît nettement si l'on compare *MT* et *U.S.A.* au roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. Publiée en 1929, cette œuvre est un des classiques de la littérature moderniste allemande, et de nombreux critiques ont souligné sa proximité avec *MT*. Döblin y fait le portrait de Franz Biberkopf, condamné pour coups et blessures ayant entraîné la mort de son ancienne maîtresse, alors qu'il sort de la prison de Tegel et regagne Berlin. Le roman est divisé en livres, et il suit le destin de ce personnage qui, ayant décidé de devenir honnête, va finalement malgré lui retomber dans le monde de la pègre, pour n'en ressortir qu'au prix d'une véritable renaissance (« L'homme est fichu. On présente un second Franz Biberkopf (...). »⁵⁶⁷). Döblin centre son roman autour de Berlin, et en particulier du quartier de l'Alexanderplatz, où Biberkopf tente de retrouver une vie normale en vendant successivement des journaux et des lacets, et où il rencontre Reinhold, qui le mènera à sa perte. Davantage qu'un lieu géographique cependant, l'Alexanderplatz apparaît comme une matrice sociale, et devient le symbole du milieu du petit banditisme auquel Franz va finir par appartenir. Régulièrement, des extraits d'articles de journaux, de publicité, de chansons, de théories scientifiques, viennent interrompre le cours du récit, participant à la création d'une atmosphère qui est celle de l'Allemagne de l'après-guerre, au moment où la République de Weimar vacille et où les nationaux-socialistes commencent leur ascension. Biberkopf se

⁵⁶⁶ Jay McInerney, « Introduction » in John Dos Passos, *Manhattan Transfer*. London: Penguin, 2000, 7.

⁵⁶⁷ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Zoya Motchane. Paris : Gallimard, 1970, 581.

rapproche successivement des nazis et des communistes dans les quelques passages consacrés à la politique. Parallèlement à ce collage, Döblin fait usage du monologue intérieur pour mettre en valeur l'intériorité de ses personnages, et emploie systématiquement le dialecte berlinois dans les passages en discours direct. Sa méthode est donc à bien des égards similaire à celle de Dos Passos, pourtant la différence entre les deux œuvres est radicale. En effet, dans l'œuvre de Döblin, le narrateur garde la mainmise sur l'intrigue, intervenant dans un chapeau au début de chaque livre (« Ceci est le livre de Franz Biberkopf, naguère terrassier et déménageur à Berlin. (...) Au début, tout ira bien. Mais à la longue (...) il sera jeté en lutte et bataille contre quelque chose d'imprévisible et qui, venu de l'extérieur, ressemble à la Fatalité. »⁵⁶⁸), et faisant des apparitions régulières au sein du récit, allant même jusqu'à affirmer qu'il a « promis (...) de ne pas taire [ses] opinions personnelles »⁵⁶⁹, là où chez Dos Passos le narrateur n'apparaît pas en tant que source énonciatrice autonome, mais uniquement à travers l'image (« The newborn baby squirmed in the cottonwool feebly like a knot of earthworms » *MT* 481) la superposition (par exemple dans la dimension symbolique des vignettes qui précèdent chaque partie de *MT*) ou la structure (par l'intermédiaire des titres de chapitres). Les formes de discours alternatif dans *Berlin Alexanderplatz* sont également introduites, encadrées par le narrateur :

Près de l'Alexanderplatz, on met la chaussée sens dessus dessous : travaux pour le métro. (...) Dans les rues, des maisons et encore des maisons. Remplies de monde, de la cave au grenier. Des boutiques au rez-de-chaussée.

Buvettes, restaurants, fruits et légumes, peintres décorateurs, confection pour dames, farines et minoterie, garage, société d'assurances. Les avantages de la petite pompe à essence : construction simple, maniement facile, volume réduit, poids léger. - Concitoyens allemands, jamais peuple n'a été plus odieusement roulé, jamais nation ne fut plus odieusement, plus injustement dupée que le peuple allemand. (...)

Mais au-dessus des boutiques et derrière les boutiques, il y a des appartements, il y a, en retrait, des cours, des jardins, des habitations sur cour, sur jardin, entre cour et jardin, des pavillons.⁵⁷⁰

Il est toujours difficile de mener à bien une analyse à partir d'une traduction, mais on voit clairement ici la manière dont les fragments de publicité et de discours politiques sont progressivement amenés au sein du récit. Le passage commence par une description du quartier qui entoure l'Alexanderplatz, caractérisé par sa densité de population et de construction, manifestée par la surenchère des expressions « et encore des maisons », « de la cave au grenier. » L'amorce de l'énumération découle directement de cette description générale ; on passe du terme générique « boutiques » à l'individualisation de ces boutiques en « buvettes, restaurants, fruits et légumes »... Par la suite, le premier exemple de publicité,

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 17.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 315.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, 183-185.

celui pour la pompe à essence, peut être rattaché au « garage » mentionné juste avant. La rupture intervient avec le discours politique qui en appelle au peuple allemand ; cependant, dans la suite du texte, cette généralité est réduite par des références explicites à « la loi sur la protection des locataires »⁵⁷¹ puis à la misère de la classe moyenne qui n'a plus les moyens de se loger. Le discours politique est dès lors ramené à la thématique générale du passage, celle du logement. L'énumération constitue une structure, le catalogue est encadré par une enveloppe thématique qui guide le lecteur. La description se clôt par un retour aux « boutiques » et aux « habitations », encerclant nettement les fragments épars, et leur donnant ainsi un sens déterminé par la progression du récit.

Dans *Manhattan Transfer* cependant, l'intégration de ces discours autres est bien moindre. Prenons l'exemple de la vignette qui introduit la partie intitulée « Longlegged Jack of the Isthmus » :

Noon on Union Square. Selling Out. Must Vacate. WE HAVE MADE A TERRIBLE MISTAKE. Kneeling on the dusty asphalt little boys shine shoes lowshoes tans buttonshoes oxfords. The sun shines like a dandelion on the toe of each new-shined shoe. Right this way buddy, mister miss maam at the back of the store our new line of fancy tweeds highest value lowest price... Gents, misses, ladies, cutrate... WE HAVE MADE A TERRIBLE MISTAKE. Must vacate. (605)

Comme chez Döblin, l'extrait traite des thèmes de l'immobilier et du commerce, et décrit un quartier, celui de Union Square à New York. Dans ce contexte, « Selling out » peut être interprété au sens propre (une vente immobilière, une enchère suite à une expulsion) aussi bien qu'au sens figuré (Ellen progressivement « se vend » au profit de sa carrière). Le style est ici bien différent de celui de Döblin. L'encadrement existe bien, à travers la répétition de « WE HAVE MADE A TERRIBLE MISTAKE. Must Vacate. », mais le lien logique avec le reste de la description est bien moins apparent. Le « WE HAVE MADE A TERRIBLE MISTAKE » apparaît comme une injonction urgente et vague, renforcée par les majuscules et l'adjectif « terrible » ; l'erreur devient générique, pouvant s'appliquer à la ville toute entière, à son mode de vie, fondé sur l'inégalité sociale (« little boys shine shoes ») et la recherche du profit (« highest value lowest price »). La critique fonctionne par juxtaposition (aspect renforcé par le fait que cette vignette est elle-même présentée comme séparée du corps du texte) et non par inclusion, et l'encadrement narratif n'a pas pour but l'inclusion du sens mais au contraire son éclatement. Ce procédé atteint son apogée dans la trilogie, où les articles de journaux et les chansons sont regroupés au sein d'un mode de narration autonome, dont il appartient au lecteur de saisir les relations qu'il entretient avec les autres.

Le roman de Döblin, bien qu'il emploie des techniques similaires à celui de Dos Passos, a pourtant un effet très différent. Les interventions du narrateur, la focalisation sur le

⁵⁷¹ *Ibid.*, 184.

destin de Franz Biberkopf, la superposition du discours direct et du monologue intérieur, l'inclusion de discours alternatifs au sein du récit, tout cela le rapproche davantage des modèles traditionnels du roman. Par certains côtés, Döblin rappelle Diderot, ou Sterne, dans son usage de l'ironie, son art de la digression (lorsqu'il se lance dans une description des lois de Newton pour illustrer les blessures infligées par Franz à Ida) et ses intertitres comiques (« Le mercredi des cendres de Reinhold mais le lecteur peut aussi bien sauter ce chapitre »). Il est un véritable artisan du discours, affirmant la valeur littéraire de l'argot berlinois tout en imprimant sa marque sur ses personnages et son récit, alors que Dos Passos se présente davantage comme un ingénieur, attaché à la technique, au montage et au démontage du roman, fabriquant son œuvre sans pour autant s'y inscrire en tant qu'instance narrative.

La machinerie de l'écriture

Cette insistance sur la mécanique du discours, qui amène Dos Passos à interroger systématiquement toutes les productions langagières qui caractérisent son époque, se construit progressivement dans son œuvre. Si l'on analyse ses premiers écrits, on remarque un changement de perspective assez radical dans la manière qu'il a d'appréhender l'œuvre littéraire. Les nouvelles qu'il publie dans le *Harvard Monthly* en 1915-1916 ont souvent pour héros un jeune homme, et pour thème le rapport entre l'art et la réalité. Dans « An Aesthete's Nightmare »⁵⁷², le protagoniste, qui s'est acheté une réplique de la Vénus de Milo, rêve qu'il la détruit. À son réveil, la statue gît sur le sol, en morceaux. Après une première réaction de tristesse et de dépit, il se remémore la sensation éprouvée dans son rêve (où il incarnait un barbare venu saccager un temple) au moment de la destruction, et revit cette joie sauvage en détruisant ses bibelots. Dans « Romantic Education »⁵⁷³, John C. Ricker, Américain de vingt-cinq ans en route pour l'Europe pour la première fois, rencontre une chanteuse d'opéra espagnole, Madame d'Alvarina. Elle lui reproche de ne rien connaître de la vie que les machines et la mécanique, et lui raconte son histoire pour qu'il ouvre les yeux : « 'Then you will see that there is more in the world than machines ; there is love, beauty, art.' » L'histoire en elle-même demeure inconnue au lecteur ; le narrateur se limite à décrire l'effet qu'elle a sur John C. Ricker (pour qui Madame d'Alvarina en vient à incarner « all the novels that he had ever read »), que l'on retrouve au paragraphe suivant atablé devant une bouteille de champagne en compagnie d'une femme, se demandant s'il a réussi à imiter son modèle (« For a moment he wondered whether this was the culmination of romance. »). Enfin, dans

⁵⁷² John Dos Passos, « An Aesthete's Nightmare ». *Harvard Monthly* 60 (May): 77-80.

⁵⁷³ John Dos Passos, « Romantic Education ». *Harvard Monthly* 61 (Oct): 1-4.

« First Love »⁵⁷⁴, un jeune garçon dans une salle de classe oublie l'*Enéide* pour imaginer une romance médiévale, dans laquelle il tombe amoureux d'une Dame nommée Juliette, à qui il écrit sa déclaration d'amour, qui finira par être confisquée par le maître d'école. Dans chacune de ces nouvelles, l'art apparaît comme une manière de rêver la vie, qui mène inévitablement à la désillusion : l'esthète, qui a transformé sa vie en art, ne trouve le bonheur que dans la destruction, John Ricker s'adonne aux plaisirs de la chair pour se conformer à ce qu'il conçoit comme le romanesque, et le jeune Roger est sévèrement puni pour avoir oublié la différence entre art et réalité. Par ailleurs, les références sont nombreuses dans ces premières œuvres, en particulier à la culture antique (la Vénus de Milo dans « An Aesthete's Nightmare », Didon et Enée dans « First Love ») et aux romances médiévales (la description de Juliette dans « First Love » comporte tous les éléments du blason).

On retrouve le même paradigme, celui d'un art paralysant lorsqu'il est séparé de la vie, dans *Streets of Night*, publié en 1923 mais que Dos Passos a commencé à écrire alors qu'il était encore étudiant à Harvard, en 1916. Ce roman se situe dans la continuité des nouvelles, et décrit les tribulations de Nan, Fanshaw et Wenny à Boston, dans les années qui précèdent l'intervention américaine dans la Première Guerre mondiale. L'œuvre est marquée par l'influence de Walter Pater, et multiplie les références à la culture de la Grèce antique et de la Renaissance. Fanshaw⁵⁷⁵, en particulier, reste prisonnier de ces références, qui deviendront dans *U.S.A* le « bellglass » représenté par l'université, et il ne cesse de s'imaginer des vies alternatives (marquées par la récurrence du « would » tout au long du roman). Nan tente de mettre en mots leur triangle amoureux (Fanshaw et Nan sont tous deux attirés par la force brute de Wenny, qui se suicide à la fin de l'œuvre), mais ne parvient qu'à réitérer les mêmes références :

She so wanted to say something that would make that moment permanent, that would pin down forever the sudden harmony of the three of them so that she could always possess it, no matter what happened after. Epigram, that was the word. There had been Greeks who had cut the flame of an instant deep on stone in broad letters for centuries to read.
(SN 54)

L'aspiration à l'éternité (« make that moment permanent », « pin down forever », « always possess it ») ne peut se dire que par le biais de la référence culturelle, ici à l'épigramme. Les relations humaines sont, dans le roman, sans cesse envisagées comme des textes à décrypter, alors même que Nan, Wendy et Fanshaw sont conscients de l'incapacité de la littérature à

⁵⁷⁴ John Dos Passos, « First Love ». *Harvard Monthly* 61 (Oct): 22-25.

⁵⁷⁵ L'enfermement de Fanshaw dans les références culturelles, et en particulier littéraires, est renforcé par son nom même, qui évoque le protagoniste de *Fanshawe*, roman de jeunesse de Hawthorne également inspiré par ses années d'étudiant. Hawthorne, insatisfait de son œuvre, alla jusqu'à en brûler des copies, ne voulant pas qu'elle lui survive. Pour plus de détails sur les échos entre *Fanshawe* et *Streets of Night* voir Michael Clark, *Dos Passos's Early Fiction 1912-1938*, Selingsgrove: Susquehanna University Press, 1987, en particulier le chapitre 4, « The Early Short Stories and *Streets of Night* ».

dire la vie, et s'en désolent. Lorsque Nan ose finalement formuler sa pensée (« I wish we could walk like this forever ») elle se heurte à l'incompréhension de Wenny (« What do you mean ? »). Les trois personnages demeurent ainsi prisonniers de la ville, de l'université et de la culture qui les entourent. Même Wenny, présenté dans le roman comme une figure dyonisiaque, ne parvient pas à en sortir, et ne pourra le faire qu'en se suicidant : « And now, here I am, and what am I going to do to live without dreams? Tomorrow and tomorrow... how silly, that's Shakespeare » (SN 78). Le retour permanent à la littérature est présenté comme un échec (« how silly, that's Shakespeare ») et le lien organique que doit tisser l'art avec la vie semble dans ce roman impossible à réaliser. Contrairement à Eliot et Pound, Dos Passos ne parvient pas à trouver son salut dans la culture et dans le mythe, qui lui semblent au contraire déconnectés de la vie moderne. L'œuvre toute entière est floue, sans forme, comme le brouillard qui, à intervalles réguliers, enveloppe les protagonistes (« the yellow fog, the cold, enormous fog (...) blurred the focus of herself » SN 54).

C'est avec les romans sur la guerre que Dos Passos commence à s'émanciper de cette prose adolescente ; la guerre devient pour l'écrivain une matrice du discours aussi bien qu'une force structurante contre laquelle s'élève et se construit l'écriture. La machine, thématiquement présente dans les premières œuvres⁵⁷⁶, est elle aussi intégrée au récit, et l'écrivain se fait peu à peu ingénieur, expérimentant avec différents genres, différents types de discours, pour les tester (« to put the acid test to existing institutions, and to strip the veils off them. »⁵⁷⁷) et arriver à une langue affûtée, percutante, qui ne se laisse pas aller aux généralités : « We need writing that shall be acid, with sharp edges on it, yeasty to leaven the lump of glucose that the combination of the ideals of the man in the swivel-chair with decayed puritanism has made of our national consciousness »⁵⁷⁸. L'art ne doit pas devenir une forme de puritanisme déchu, informe et nébuleux, ni un discours uniforme qui finirait lui aussi par devenir oppressant. La conception de l'écriture de Dos Passos évolue en même temps que ses positions politiques et que sa pratique artistique. Dans les années 1920, il reprend à plusieurs reprises cette idée d'une prose acide, qui emploierait tous les outils mis à sa disposition par la modernité pour en dénoncer les travers, en même temps qu'il se rapproche de la gauche et qu'il s'attèle à briser la ligne narrative dans *MT* et dans la trilogie. L'écrivain se doit d'investir le domaine de l'industrie, la culture seule ne suffit plus : « It's

⁵⁷⁶ « Romantic Education » est construite autour de l'opposition entre l'Amérique comme terre des machines et l'Espagne où Madame Alvarina recommande à John Ricker de se rendre : « go where it is hot, where people really live, Mr. American. » On retrouve une opposition semblable dans *Rosinante to the Road Again*, notamment dans le chapitre « The Baker of Almorox », où l'Espagne est décrite comme un vestige des temps anciens, qui va devoir s'adapter, avec douleur, à l'industrialisation.

⁵⁷⁷ John Dos Passos, *Rosinante to the Road Again*, in *Travel Books and Other Writings*, 45.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 63.

about time that American writers showed up in the industrial field where something is really going on, instead of tackling the tattered strawmen of art and culture »⁵⁷⁹.

Peu à peu, dans l’imaginaire des œuvres, la figure du jeune homme qui se repose sur sa culture classique, et s’identifie à ses héros (Télémaque dans *Rosinante*, Pic de la Mirandole dans *SN*) est remplacée par celle du jeune homme errant, qui ne peut plus identifier l’objet de sa quête, ni compter sur sa culture pour comprendre le monde dans lequel il vit ; « grow cold with culture like a cup of tea forgotten between an incenseburner and a volume of Oscar Wilde cold and not strong like a claret lemonade drunk at a Pop Concert in Symphony Hall » (*FP* 262) L’opposition entre le thé et le cocktail, entre Oscar Wilde et un concert de musique populaire, entre « cold » et « strong » manifeste le contraste entre deux formes de culture ; la première est celle des professeurs d’université, qui apprécient *Faust* mais ne supportent pas les bruits du tramway au-dehors, ni les cris des ouvriers réclamant justice pendant la grève de Lawrence. Elle est qualifiée de manière lapidaire à la fin de ce segment du *Camera Eye* : « it was like the Magdeburg spheres the pressure outside sustained the vacuum within » (263). Cette culture vide, stérile, doit être remplacée par un art vivant, ouvert à toutes les influences. La figure de l’érudit est peu à peu remplacée par celle de l’ingénieur, du « tinkerer » qui expérimente, essaye, parfois réussit. Ces personnages sont présents dans la trilogie à travers les biographies : Luther Burbank (qui concentre ses recherches sur les hybrides), Thomas Edison (l’expression phare de sa biographie est « he tried it out »), Charles Proteus Steinmetz, les frères Wright (« they were practical mechanics ») sont tous caractérisés par leur rapport à l’expérimentation, par leur quête du progrès qui est bien distincte de celle de Ford ou de Taylor. Cependant, ces personnages sont souvent incomplets : Edison ne se préoccupe pas de théorie, ce qui l’amène à collaborer avec Henry Ford, (« he never worried about mathematics or the social system or generalized philosophical concepts ;/ in collaboration with Henry Ford and Harvey Firestone⁵⁸⁰ who never worried about mathematics or the social system or generalized philosophical concepts ; » 261), Steinmetz, malgré ses convictions socialistes, est utilisé par General Electric (« All his life Steinmetz was a piece of apparatus belonging to General Electric » 283), et les frères Wright ont été oubliés par l’histoire (« the Wright brothers passed out of the headlines » 1006).

Celui qui apparaît comme l’incarnation de cet esprit de curiosité, associé à une critique du système existant, est Thorstein Veblen, auteur de la *Théorie de la classe de*

⁵⁷⁹ John Dos Passos, « Edison and Steinmetz : Medicine Men » [1929] in *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 609.

⁵⁸⁰ Harvey Firestone était le fondateur de Firestone Tire and Rubber Company, qui fournissait des pneus aux usines Ford. Firestone, Ford et Edison sont souvent considérés comme les pères fondateurs de l’industrialisme américain.

loisirs, que Daniel Aaron considère comme « le philosophe de Dos Passos »⁵⁸¹. Dans la biographie qu'il lui consacre, intitulée « The Bitter Drink », Dos Passos le dépeint comme un intellectuel exigeant, critique, qui constate le déclin de la production au profit de la spéculation : « he established a new diagram of a society dominated by monopoly capital/etched in irony/ the sabotage of production by business » (852). Veblen refuse de se soumettre au discours dominant, y compris celui qui voudrait faire de lui un monument intellectuel, en demandant que ses cendres soient dispersées et qu'aucune stèle ne le rappelle à la mémoire des vivants ; il combat le discours par son propre langage, qui est ce que les générations à venir retiendront de lui : « but his memorial remains/riveted into the language : the sharp clear prism of his mind » (855). Tout au long de la biographie se dessine une vision alternative de la société, où la technologie ne serait plus une menace mais une promesse, où la machine serait entre les mains de ceux qui savent la manier (« Was there no group of men bold enough to take charge of the magnificent machine before the pigeyed speculators and the yesmen at office desks irrevocably ruined it/and with it the hopes of four hundred years ? » 854). Dos Passos était sensible aux théories de Veblen, il avait emprunté des ouvrages du philosophe à la bibliothèque avant de se mettre à l'écriture de *BM*, et la biographie qu'il lui consacre – la plus longue de la trilogie – donne à voir la centralité de ce personnage dans l'œuvre. *U.S.A.* décrit en effet l'emprise grandissante exercée sur la société américaine par les spéculateurs et les professionnels du langage (alors que *FP* est dominé par les biographies politiques, dans *BM* c'est le monde des affaires qui est le plus présent) au détriment des travailleurs et des intellectuels. Les personnages des passages narratifs, d'abord producteurs (Charley Anderson est un inventeur) et artistes (Margo Dowling) deviennent des spéculateurs. Charley finit par devenir le « boy wizard » de Wall Street (1064), Dick Savage, qui voulait être poète, se transforme en l'un des « bright young men » de Moorehouse, et Margo remplace l'art par la carrière, le métier d'actrice par la rente de célébrité qu'elle obtient en épousant le réalisateur Sam Margolies. Veblen rend compte de cette évolution (« the sabotage of production by business » 852) et tente, par la force de son discours, de s'y opposer. Cette biographie est unique en son genre par le degré d'empathie qui existe entre narrateur et personnage. Veblen, malgré son échec, apparaît comme un modèle, celui d'un intellectuel exigeant qui refuse de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, et maintient farouchement son indépendance (« There seemed no place for a masterless man » 854) tout en sachant que cela revient à renoncer à la reconnaissance sociale. L'ironie habituelle du narrateur cède la place à la critique, qui épargne le sujet de la biographie pour se tourner vers la société qui l'entoure (« the sabotage of life by blind need for money profits » 852). Dans l'esprit de Dos

⁵⁸¹ Daniel Aaron, « The Riddle of John Dos Passos ». *Harper's Magazine* 224 (Mar 1962): 55-60, 60.

Passos, Veblen est l'incarnation de l'avant-garde, il voit ce que les autres ne voient pas, et pour cela est condamné aux marges de la société. Son discours sans compromissions se heurte de plein fouet au discours dominant sans jamais reculer. En somme, il représente l'idéal de l'intellectuel radical et indépendant auquel Dos Passos aspirait lui-même, et qui combat toujours avec ses propres armes, celles du langage.

Lorsque le langage se fait machine, c'est encore le langage qui doit lui répondre (« we have only words against »). Cependant, l'art ne peut demeurer un monde en dehors du monde, il doit se mettre à l'épreuve de la modernité. Dos Passos entreprend ce projet en ciselant sa langue comme il aiguiserait les rouages d'une machine, et en ouvrant le roman aux influences extérieures, qu'elles viennent du monde de l'art, du journalisme ou de l'industrie. L'artiste se fait alors consommateur, se servant à sa guise dans les vastes rayons du supermarché de l'art, qui offre à sa créativité formes anciennes (poésie, roman, peinture) et nouvelles disciplines (photographie, cinéma, publicité, journalisme).

3.1.2. Le supermarché de l'art

L'écriture voyageuse

L'insistance sur les procédés de fabrication du texte, apparente dans la plupart des œuvres de Dos Passos, est associée chez lui à la prégnance de la consommation comme vecteur de la critique sociale aussi bien que comme figure de l'écriture elle-même. Ce qui frappe en effet à la lecture de romans tels que *MT* et la trilogie, c'est l'immensité du terrain couvert en termes de références culturelles plus ou moins ouvertement affichées, de phénomènes sociaux dépeints et de discours présentés au sein du prisme narratif. Le roman semble tout absorber, dans une tension constante entre fragmentation et totalité, entre la critique de la représentation et l'ambition de tout dire, de tout montrer. Dos Passos est, pour reprendre l'expression de Donald Pizer, une « pie voleuse de la littérature »⁵⁸².

À la lecture de ses lettres, de ses carnets et de ses récits de voyage, on découvre en effet en Dos Passos un homme curieux, avide de nouvelles expériences aussi bien personnelles qu'artistiques, toujours sensible à l'innovation, quel que soit le medium dans lequel elle s'exprime⁵⁸³. Lors de ses séjours en Espagne, en 1916 puis en 1920, il s'intéresse à

⁵⁸² « a literary magpie ». Donald Pizer. *Twentieth-Century American Literary Naturalism; An Interpretation*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1982, 39.

⁵⁸³ Les exemples de cette curiosité sont légion dans la correspondance de Dos Passos avec Germaine Lucas-Championnière, rencontrée à Paris en 1919. Les deux amis s'entretiennent surtout de musique. En octobre 1920, Dos Passos, alors à New York, écrit à Germaine : « Malheureusement, je n'ai rien entendu encore de Kubelik.

l'architecture, à la poésie, à la peinture, à la littérature, et publie des articles sur Pio Baroja et Antonio Machado. À Paris, il fréquente le cercle des écrivains américains et se passionne pour la scène artistique française, développant notamment une grande admiration pour les œuvres du compositeur Darius Milhaud. À cette époque, il s'adonne également à la peinture, et illustre ses carnets de voyage de nombreuses aquarelles, qui, si elles ne portent pas la marque d'un exceptionnel talent, révèlent néanmoins l'influence du cubisme et du fauvisme dans l'usage des formes et des couleurs. Cet amour pour la peinture trouvera à s'exprimer dans la réalisation de décors de théâtre, à Paris comme aux États-Unis. En 1923, il participe en effet à l'élaboration du décor pour la mise en scène de *Noces* de Stravinsky par les ballets russes de Diaghilev, et exerce également ce talent au sein du New Playwrights' Theatre à la fin des années 1920. Son attirance pour le nouveau médium qu'est le cinéma se traduit par sa rencontre avec Eisenstein lors de son voyage en URSS en 1928, ainsi que par sa participation à des projets cinématographiques, notamment *The Devil is a Woman* (mis en scène par Josef Von Sternberg) et *The Spanish Earth*, documentaire de Joris Ivens sur la guerre civile espagnole.

Au sein même de la littérature, Dos Passos s'adonne à tous les genres. Pendant ses années d'université, il publie poèmes et nouvelles dans le *Harvard Monthly* (quelques-uns seront inclus dans l'anthologie *Eight Harvard Poets*, publiée en 1917), se lance dans l'écriture d'un roman alors qu'il est en France et en Italie pendant la guerre, et pratique l'écriture de pièces de théâtre à la fin des années 1920. Comme nous l'avons vu, il publie également de nombreux articles et reportages, et ses carnets de voyage sont caractérisés par le mélange des styles, le collage de textes. Ainsi, *Rosinante to the Road Again* se présente comme un texte à deux voix, l'une racontant les aventures de Telemachus et de Lyaeus sur la route de Tolède (à la troisième personne du singulier), l'autre parsemant le texte de vignettes, tantôt dévolues à la description d'une figure artistique espagnole (« A Novelist of Revolution », chapitre consacré à Pio Baroja), tantôt faisant le récit des expériences du narrateur, à la première personne (« The Donkey Boy »). La majorité des chapitres consacrés à la quête des deux hommes s'intitule « Talk by the Road », comme s'il s'agissait d'un commentaire sur les tribulations du narrateur, d'une continuation décalée de ses propres interrogations, à travers la recherche de ce que Telemachus appelle « the gesture », le geste qui enfin lui permettrait de saisir l'Espagne toute entière. Dans ses récits de voyage, Dos Passos s'adonne également à la traduction de poèmes en espagnol (« Antonio Machado : Poet

Je ne crois pas que ses concerts ont commencé encore. Ca m'amusera beaucoup entendre Pierre Augiéras et j'irais lui parler ». En novembre, il lui demande des nouvelles de la vie parisienne : « Une lettre de [Dudley] Poore me conte une bataille acharnée dans un concert de Milhaud. Avez-vous vu cela ? » John Dos Passos, *Lettres à Germaine Lucas-Championnière*. Paris : Gallimard, 2007, 110-111.

of Castile » et « A Catalan Poet », consacré à Juan Maragall dans *Rosinante*) et en français (« Homer of the Transsiberian », consacré à Blaise Cendrars, dans *Orient Express*). Ainsi l'on pourrait dire que rien de ce qui est littéraire ne lui est étranger.

Cependant, cette volonté de traverser les frontières des pays et des genres artistiques n'est pas uniquement liée à la curiosité, ou à la recherche d'informations qui lui permettraient ensuite de faire intervenir différents mondes dans sa propre fiction. Un tel projet n'aurait du reste rien de très nouveau par rapport aux investigations d'un Balzac ou d'un Zola, qui faisaient abondamment intervenir des discours autres que celui de la fiction (économie, science...) dans leur propre écriture. Mais, là où les réalistes et les naturalistes utilisaient ces discours comme illustration de leur propos narratif, les modernistes les font souvent intervenir dans leurs œuvres dans toute leur altérité, pour au contraire mettre à l'épreuve la linéarité du récit. Chez Dos Passos, cette consommation frénétique d'art et de culture vise surtout à éprouver différentes méthodes, différentes manières de voir le monde, manières qu'il tente ensuite d'intégrer à une forme de récit très particulière, incarnée par la trilogie. Il ne s'agit pas simplement de ré-utiliser des matériaux à travers le collage, mais de rendre la fiction disponible, d'importer dans le récit des façons de lier la chose à l'image (poésie imagiste ou simultanéiste), l'individu et la société (journalisme), l'art et la perception (montage cinématographique, peinture cubiste) ou l'harmonie et le chaos (musique disharmonique).

L'écriture voyageuse n'est donc pas simplement une recherche de l'exotisme ou une réinvention de l'écrivain-explorateur, elle se fait elle-même exploratrice de différents modes de discours, au sein même de la littérature et entre les différents arts, recherche non pas de nouveaux paysages pour redynamiser la production d'images, mais de nouvelles formes de langage, de nouveaux prismes de perception grâce auxquels le roman se libérerait de son carcan formel (le « bellglass » de la culture classique) tout en donnant à voir les risques d'une confiance trop grande dans la « magnifique machine » de la modernité. À la lecture des carnets de voyage et des romans de Dos Passos, on remarque dans le passage entre non-fiction et fiction non pas une ré-utilisation des descriptions, par exemple, ou des anecdotes dont il a été témoin au cours de ses nombreux voyages, mais au contraire un amenuisement de l'exotisme au profit d'une dimension symbolique de l'étranger, d'une sorte de grammaire du voyage où toutes les membres de phrases se rapporteraient, *in fine*, à la proposition principale que sont les États-Unis. Ainsi, dans la trilogie, le Mexique devient le symbole de la révolution avortée et de l'impérialisme américain (Mac s'y rend pour faire la révolution et se retrouve à mener une vie confortable de petit commerçant, J. Ward Moorehouse voit dans le Mexique une opportunité pour les entreprises américaines), la France celui de la guerre et de

la trahison des idéaux (à travers notamment la conférence de paix de Versailles), et la Russie (le seul personnage à s'y rendre est Don Stevens dans *BM*, si l'on excepte les personnages des biographies) un rêve lointain qui se transforme peu à peu en système d'oppression, à travers l'évolution du parti communiste américain telle qu'elle est présentée dans *BM*.

En ce qui concerne l'écriture, l'exotisme, loin d'être réactivé par la fiction, en est au contraire évacué. Cette évolution est flagrante si l'on compare un extrait de « Relief Map of Mexico », écrit en 1926, et de *FP* (publié en 1930, mais dont la rédaction s'est déroulée en 1928-29), au moment où Mac arrive à Mexico City, fatigué par le voyage, dans le doute quand à ses motivations :

Under the brittle cold sky, under the invariable sun, Mexico City stretches out its gridiron of Streets, the green squares full of flowers, the low red vaults, and the towers leaning this way and that, of dusty colonial buildings. On the streets old men with spectacles, young girls, old women in shawls, barefoot children sell lottery tickets, candied cactus and sweetpotatoes, chiclets, cigarettes, lottery tickets, chiclets, lottery tickets, chiclets. In the stores the storekeepers, Gallegos, Catalans, Jews, Germans, Frenchmen, shake their heads over the morning paper. Business is bad, depressed, stagnant. In Sanborn's tearoom, drugstore, department store, citadel of Yanquilandia, travelling men from the States talk about bad business, scare each other with a new revolution every day, and at last apply to their hopes the healing balm of 'eventually we'll intervene'.⁵⁸⁴

Mac felt lost wandering round the bright streets among the lowvoiced crowds, the men all dressed in white and the women all in black or dark blue. The streets were dusty and sunny and quiet. There were stores open and cabs and trolleycars and polished limousines. (...) When he'd wandered around a good deal he saw a place marked 'American Bar.' His legs were tired He sat down at a table. A waiter came over and asked him in English what he wanted. He couldn't think of anything else so he ordered a whisky. (...) At the bar were a lot of Americans and a couple of Mexicans in tengallon hats rolling dice for drinks. Mac ordered another whisky. A beefy redegged man in a rumpled khaki shirt was roaming uneasily about the bar. His eye lit on Mac and he sat down at his table. (...) 'This ain't no place for a white man... These bandits'll be on the town any day.' (265)

Les deux textes sont des descriptions de la ville de Mexico, associés à des considérations d'ordre politique et/ou économique sur l'instabilité de la situation dans le pays. Dans les deux cas, le personnage principal est un observateur extérieur : le narrateur dans « Relief Map », Mac dans *FP*. Tous deux sont américains, et tous deux se sentent décalés par rapport à la perspective des Américains qu'ils rencontrent où qu'ils décrivent. Dans « Relief Map », le narrateur porte un regard ironique sur les craintes des Américains (qui n'effraient qu'eux, « scare each other ») et sur leur foi naïve dans la puissance des États-Unis et dans leur volonté d'intervention. La non-identification du narrateur avec ses compatriotes est manifestée par la description de Sanborn's, qualifié de « citadel of Yanquilandia » ; il adopte en partie la perspective des Mexicains pour railler l'inquiétude des Américains à l'encontre de la révolution. Dans *FP*, Mac vient d'arriver à Mexico dans l'espoir de rejoindre les

⁵⁸⁴ Écrit en février 1926, « Relief Map of Mexico » fut publié dans *New Masses* en avril 1927 et réédité dans le recueil *In All Countries* (1934). In *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 315.

zapatistes, et il se trouve face à l'un de ses compatriotes qui lui demande au contraire quand il compte partir, le mettant en garde contre les « bandits » qui s'apprêtent à fondre sur la ville. Enfin, la description de la ville se fait dans les deux textes à travers une accumulation d'adjectifs (« brittle cold sky », « invariable sun », « dusty and sunny and quiet ») et un usage important de l'énumération (« lottery tickets, candied cactus and sweetpotatoes, chiclets, cigarettes, lottery tickets », « cabs and trolleys and polished limousines »). Cependant, alors que dans « Relief Map » le narrateur s'attarde sur les petits enfants vendant des billets de loterie, sur les bâtisses coloniales ou sur le repaire d'Américains qu'est Sanborn's (tout à la fois « tearoom, drugstore, department store », en somme quintessence de l'Amérique), dans *FP* l'exotisme disparaît presque totalement (si l'on excepte les « tengallon hats » des Mexicains dans le bar, qui, en tant que lieu « américain », est celui où s'affirment les stéréotypes), et les détails qui sont mentionnés n'ont pas de couleur locale (« dusty and sunny and quiet » « There were stores open and cabs and trolleycars and polished limousines »). Dans le premier extrait, la juxtaposition des propositions simplement reliées entre elles par des virgules donne l'impression d'un regard curieux qui s'attarde, qui contemple avec humour le paysage qui l'entoure ; dans le second, la coordination, l'alignement des « and » (« dusty and sunny and quiet » « stores open and cabs and trolleycars ») évoque au contraire un observateur distrait dont le regard glisse plus qu'il ne se pose. La différence de contexte de ces deux extraits, reportage et fiction, si elle doit être prise en compte (notamment en ce qui concerne la voix narrative), n'empêche néanmoins pas toute comparaison, et l'on remarque bien que, si Dos Passos a en effet réutilisé ses voyages – comme il l'a fait pour ses expériences musicales, théâtrales ou cinématographiques – dans la trilogie, il ne l'a pas fait pour ajouter de la matière à son œuvre, mais davantage pour intégrer la perspective du voyage, de l'étranger, à son projet plus global de critique sociale et politique, en montrant la façon dont les pays étrangers ne sont plus appréciés pour eux-mêmes mais toujours perçus indirectement ; Mac, qui voit tout d'abord dans le Mexique l'occasion de participer à une révolution impossible aux États-Unis, finit par y trouver la possibilité de mener une vie bourgeoise, loin de la culpabilité qui l'assaillirait inmanquablement s'il adoptait une telle existence dans son propre pays (le refrain de Mac dans la trilogie est la phrase de son oncle Tim, « selling out to the sons o' bitches » ; ce que Mac n'ose jamais totalement faire dans sa relation avec Maisie, mais qu'il entreprend presque naturellement lorsqu'il s'établit avec Concha).

Les processus de réécriture et de réutilisation, dont nous avons vu qu'ils étaient indispensables à la compréhension du rapport entre fiction et histoire dans les œuvres de Dos Passos, sont également au cœur de son travail sur la forme romanesque. En effet, dans la

trilogie il emploie tous les matériaux mis à sa disposition, non pas simplement pour augmenter le nombre de ses pages, mais dans une perspective expérimentale, pour confronter différents types de discours, différents regards, différentes méthodes ; en d'autres termes, Dos Passos ne souhaite pas produire une œuvre encyclopédique, un recueil de discours et de formes, il tente de mettre en pratique ces formes et ces discours, par le biais de la fiction, l'assujettissant ainsi, sinon à un strict principe d'utilité, du moins à une visée clairement pragmatique.

La forme élastique

Sous sa plume, la forme du roman devient élastique, elle accueille différentes temporalités (le présent de l'actualité, le temps long de l'histoire, le tourbillon de la fiction), différents lieux, différentes langues. L'écriture elle aussi se tend et se détend, tantôt faisant œuvre de synthèse et résumant des années en quelques phrases (ou à travers l'emploi du « would », notamment dans la description de l'enfance des personnages, voir Janey 123-125), tantôt étirant une année sur presque tout un roman (l'année 1919 dans *1919*, où chaque événement, ou presque, est décrit par tous les personnages, permettant ainsi une extension de la temporalité du récit). Enfin, la langue elle-même se fait élastique, s'adapte aux différents types de discours qui apparaissent dans les romans ; le sens se concentre dans les slogans des *Newsreels*, les images se superposent dans les vignettes de *MT*, les mots eux-mêmes s'allongent, deviennent indistincts dans la bouche du *Camera Eye* (« Longago Beforetheworldsfair Beforeyouwereborn » 30). La simultanéité remplace la linéarité de l'intrigue romanesque, et au fur et à mesure de ses textes, Dos Passos semble s'attacher de plus en plus à établir un nouveau lien entre l'art et l'expérience vécue, oscillant sans cesse entre la description de la culture de masse et sa critique, entre l'utilisation de la machine et de ses caractéristiques (simultanéité, rapidité, automatisme) et la mise en garde contre ses dangers. Cette position n'est anti-poétique qu'en apparence. En effet, refuser la vision de l'art comme échappatoire ne revient pas à se laisser submerger par l'universel reportage ou la prose du monde. Comme nous l'avons vu, Dos Passos s'est adonné à la poésie, dans la veine imagiste, au début de sa carrière, puis la poésie est devenue une partie de son écriture, intégrée aux romans à travers les descriptions (celle de l'abbaye dans *OMI* par exemple), les citations, le rôle de l'image verbale, inspirée de la poésie imagiste (dans les textes liminaires des chapitres de *MT*), l'usage du vers libre (dans certaines biographies de la trilogie, ainsi que dans certains passages du *Camera Eye*) ou, de manière plus générale, à travers l'importance accordée à la matérialité des mots.

« La langue se refait et prend corps », écrit Blaise Cendrars dans *Aujourd'hui*⁵⁸⁵. Paradoxalement en effet, Cendrars comme Dos Passos, à travers l'attention qu'ils portent à la mécanique de la langue, à la dimension concrète des mots, l'éloignent des automatismes et des stéréotypes, l'incarnent dans une écriture multiple, à la fois polyphonique et polyglotte. Nous voudrions ici insister sur la manière dont les deux écrivains rendent la forme, qu'elle soit poétique ou romanesque, élastique, en ce sens qu'ils l'étendent ou la contractent, pour lui permettre d'accueillir en elle d'autres types de langages, de discours, et *in fine*, loin de rechercher un simple « procédé d'écriture », l'amènent à reconfigurer le rapport de l'écriture au monde, et plus précisément à la société humaine. Dans un article sur John Dos Passos et Blaise Cendrars, William Dow remarque que la plupart des critiques relie Dos Passos à la tradition du modernisme anglo-saxon, et citent comme principales influences les œuvres de Stein, Pound, Eliot ou Joyce. Selon lui, cette parenté, bien qu'indéniable, n'est pas exclusive, et à bien des égards, le modernisme transnational de Dos Passos se rapproche davantage des avant-gardes continentales (incarnées par Cendrars, Ungaretti, Picasso, Milhaud ou Stravinsky) que de la conception littéraire de ses compatriotes. Chez Dos Passos comme chez Cendrars, l'entreprise littéraire va de pair avec la critique sociale : « The intention is to create in the reader's mind a questioning of conventional perceptions, and consequently to induce the reader to reexamine existing artistic and social orders »⁵⁸⁶. Dow insiste sur la parenté artistique entre les deux auteurs, et examine en particulier l'influence des premiers poèmes de Cendrars sur *Manhattan Transfer*. Nous souhaiterions ici reprendre cette comparaison et l'étendre à la trilogie. En effet, si Dos Passos avait commencé à lire Cendrars dès la première moitié des années 1920, comme le démontre notamment l'emploi de la métaphore de la cage d'écureuil dans *MT*, inspirée par un vers de *Panama* (« Je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne »), la relation personnelle entre les deux hommes s'accroît dans la deuxième moitié de la décennie. En 1926, Dos Passos publie un article sur Blaise Cendrars dans la *Saturday Review of Literature* intitulé « Homer of the Transsiberian », dans lequel il décrit la nouvelle génération de voyageurs, obsédés par la vitesse, par la traversée, et leur poète, Blaise Cendrars, nouvel Homère de cette odyssee. Dans cet article, il traduit des passages des poèmes de Cendrars, et oppose au rythme monotone de la machine celui de la poésie (tout comme, dans ses premiers romans, il opposait la forme architecturale ou poétique au rythme aliénant de la guerre) : « That is why in this age of giant machines and scuttle-headed men it is a good thing to have a little music. We need sons of Homer going about the world beating into some sort of human rhythm the

⁵⁸⁵ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui: 1917-1929 ; Suivi De Essais Et Réflexions: 1910-1916*, 52.

⁵⁸⁶ William Dow, « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the 'Other' Modernism ». *Twentieth Century Literature* 42: 3 (Autumn 1996): 396-415, 403.

shrieking hullabaloo, making us less afraid »⁵⁸⁷. La traduction par Dos Passos de *Panama ou les aventures de mes sept oncles*, paraît en 1931, et est illustrée par des aquarelles de Dos Passos. Entre 1926 et 1932, les deux auteurs correspondent régulièrement, et Dos Passos rend visite à Cendrars à Monpazier en 1930. Si Dos Passos traduit Cendrars, Cendrars contribue également à traduire Dos Passos. Lecteur attentif de son œuvre, Cendrars lui conseille de faire traduire le plus vite possible le premier tome de la trilogie que Dos Passos lui a envoyé peu de temps après sa sortie aux États-Unis : « Vous devriez dire à votre éditeur français de sortir immédiatement une traduction de votre livre » écrit-il le 18 juillet 1930⁵⁸⁸. Le 19 octobre, il remercie Dos Passos pour son travail sur *Panama*, et lui dit qu'il a hâte de voir les dessins. Il s'excuse de ne pouvoir traduire *FP* lui-même, mais assure qu'il supervisera la traduction ; il finira par la revoir et en ré-écrire une partie. Cela dit, les remarques de Cendrars sur les romans de Dos Passos ne se limitent pas à des questions de traduction. Cendrars perçoit tout à fait la dimension radicalement novatrice de ce que l'écrivain américain est en train de réaliser (« J'aime beaucoup les NEWSREEL qui donnent le la et le CAMERA EYE qui est une espèce de réaction chimique, d'échantillonnage prélevé de l'auteur » écrit-il à propos de *FP*⁵⁸⁹), et insiste dans ses commentaires sur l'irréductibilité de l'œuvre à un point de vue ou à une idéologie, sur l'ouverture de sa critique ainsi que sur sa dimension plastique, multi-sensorielle :

Je me demande comment vous avez fait pour réussir une espèce de sténographie en relief et sonore qui remodèle toute la vie à l'usage des sourds et des aveugles volontaires et cela sans que cela ne devienne jamais un procédé d'écriture ; (...) c'est pourquoi malgré tous les partis et peut-être aussi malgré votre parti-pris personnel ce livre ne sera jamais pour moi un réquisitoire... et c'est le mal-entendu qui le guette.⁵⁹⁰

C'est dans cette même lettre qu'il qualifie Dos Passos d' « inactuel », et qu'il le met en garde contre les critiques qui ne manqueront pas de s'accumuler contre son œuvre ; on voit bien ici que Cendrars envisage l'œuvre de Dos Passos comme à la fois poétique et pragmatique. Poétique dans son irrésolution, dans la musique du langage qu'elle instaure, dans l'impossibilité de lui attribuer un sens unique, d'en faire un « réquisitoire »⁵⁹¹ ; pragmatique dans la manière dont elle met en scène le discours (ce que Cendrars appelle la « sténographie en relief et sonore ») pour donner à voir l'aveuglement volontaire des hommes, leur soumission à une sorte de version abrégée, symbolique de l'existence (la sténographie étant

⁵⁸⁷ John Dos Passos, *Orient Express* [1927], in *Travel Books and Other writings*, *op. cit.*, 256.

⁵⁸⁸ Blaise Cendrars à John Dos Passos, 18 juillet 1930. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ Blaise Cendrars à John Dos Passos, 12 mars 1932. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁵⁹¹ Il est également intéressant de voir que cette ouverture se fait selon Cendrars malgré ce qu'il appelle le « parti pris personnel » de Dos Passos, à une époque où l'engagement à gauche de ce dernier était à son zénith.

après tout une méthode pour abrégé les mots, et n'en garder que ce qui les rend tout juste lisibles).

Ainsi, les deux hommes étaient des lecteurs attentifs de leurs œuvres, et cette parenté apparaît clairement à la lecture de *MT* et de la trilogie. En effet, si Cendrars a commencé en se jetant dans la mêlée des avant-gardes, publiant notamment avec Sonia Delaunay *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, premier livre « simultané », en 1913, Dos Passos dans ses premiers écrits, bien qu'influencé par les imagistes, demeure prisonnier d'une conception esthétisante de l'art ; ce n'est qu'au contact des avant-gardes européennes, et notamment française, qu'il développera les outils formels qui feront sa réputation, ainsi que sa conception de la fiction comme mise à l'épreuve du discours, intimement liée à sa prise de conscience politique dans les années 1920.

L'influence de Cendrars sur Dos Passos est palpable dans de nombreux aspects de l'œuvre de ce dernier, aussi bien dans l'utilisation des images (William Dow insiste sur « l'image comme spectacle » telle que la définit Cendrars) que dans l'interpénétration entre fiction et histoire (à partir de 1925, Cendrars délaisse la poésie au profit de romans biographiques tels que *L'or* ou *Rhum*⁵⁹²) ou dans le rapport du langage à la vie. Tous deux créent « un art qui fait appel à l'internationalisme, ou polyglottisme, à la psychologie des foules et qui bouleverse toutes les techniques statiques ou dynamiques connues, en faisant une utilisation intensive, sans cesse renouvelée et efficace, de matières nouvelles et de procédés inédits »⁵⁹³. Chez Cendrars, l'élasticité fait à la fois référence à la possibilité d'étendre le domaine de la poésie, d'y faire entrer la publicité, le journalisme, qui jusque-là en semblaient exclus, et à l'extension du sens, des interprétations possibles. Ainsi, dans *19 poèmes élastiques*, que Cendrars lui-même a qualifiés de « poèmes de circonstance », on voit se succéder les références littéraires et artistiques (« Portrait » est consacré à Marc Chagall, « Hamac » à Apollinaire, « Construction » à Fernand Léger), les extraits de publicité (« Oxo-Liebig fait frise dans ta chambre »⁵⁹⁴) et la langue journalistique. L'un des poèmes en effet, intitulé « Dernière Heure », est qualifié par l'auteur de « Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* ». Il s'agit en réalité de la transposition (du passé au présent, de la prose au vers) d'un article décrivant l'évasion de trois forçats d'une prison de l'Oklahoma. Ces procédés rappellent ceux employés par Dos Passos dans *MT* puis dans la trilogie, notamment dans les

⁵⁹² Pour lui, comme pour Dos Passos, c'est le roman qui est la forme la plus à même de faire sens de la modernité. Il écrit ainsi en 1929 : « La modernité a tout remis en question. (...) Seule la formule du roman permet de développer le *caractère actif* d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en *mouvement* ». Blaise Cendrars, *Aujourd'hui, op. cit.*, 55.

⁵⁹³ *Ibid.*, 117.

⁵⁹⁴ « Hamac ». Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques de Blaise Cendrars* [1919], ed. Jean-Pierre Goldenstein. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986, 58.

Newsreels et les passages du *Camera Eye*. Le processus de citation et de répétition textuelles est en effet une des caractéristiques des deux auteurs. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Goldenstein dans son commentaire de *Cendrars*, les poèmes sont caractérisés par des greffes homotextuelles (*Cendrars* reprend ses propres textes) et hétérotextuelles. Nous avons vu que les processus de ré-écriture étaient nombreux chez *Dos Passos*, et il a régulièrement recours à la citation, qu'elle soit attribuée (comme c'est le cas pour le discours du président Harding dans « *The Body of an American* ») ou non (la lettre de *Sacco* à son fils *Dante* à la fin de *BM*). Un passage du CE39 permet d'illustrer cet usage de la greffe dans l'écriture de *Dos Passos*. Dans ce segment, le narrateur évoque l'effervescence qui règne à Paris au lendemain de la guerre, aussi bien dans le domaine artistique que politique :

la peinture opposite the Madeleine Cezanne Picasso Modigliani
 Nouvelle Athènes
 la poesie of manifestos always freshtinted on the kiosks and slogans scrawled in chalk
 on the urinals L'UNION DES TRAVAILLEURS FERA LA PAIX DU MONDE
 revolution round the spinning Eiffel Tower
 that burns up our last year's diagrams the dates fly off the calendar we'll make
 everything new today is the Year I Today is the sunny morning of the first day of
 spring We gulp our coffee splash water on us jump into our clothes run downstairs
 step out wide awake into the first morning of the first day of the first year (651)

Ce passage fait écho au CE28, lors duquel la mort des parents du narrateur annonce une renaissance : « tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » (370). Le nouveau départ annoncé dans le CE39 perd de sa puissance dès lors qu'on se rend compte qu'il s'agit en réalité d'une seconde tentative, la première s'étant enlisée dans le « latrine talk » de la guerre. L'espoir de progrès manifesté par l'avant-garde artistique (« Cezanne Picasso Modigliani », « Nouvelle Athènes »), la prise de conscience politique⁵⁹⁵ et la nouvelle saison qui s'annonce (« Today is the sunny morning of the first day of spring ») est tempéré par le mouvement circulaire qui caractérise le texte, manifesté par l'image de la révolution non pas comme radical recommencement mais comme tourbillon (« revolution round the spinning Eiffel Tower », on note la redondance de « round » et de « spinning ») et par la redite que constitue la dernière phrase par rapport au CE28. Le refus de la fatalité (« the dates fly off the calendar »), la promesse du renouveau (« Nouvelle » « freshtinted », anaphore en « first ») et l'enthousiasme du mouvement (politique, artistique et physique, ce dernier marqué par la succession de verbes à la fin de l'extrait : « gulp » « splash » « jump » « run » « step out ») se trouvent confrontés à l'inévitable répétition du même, manifestée par le premier titre du N36 qui suit : « *TO THE GLORY OF FRANCE ETERNAL* ». Dans son poème « Tour », *Blaise Cendrars* fait également de la tour Eiffel un symbole à la fois de l'universel

⁵⁹⁵ « l'union des travailleurs fera la paix du monde » est une citation d'Anatole France reprise notamment par *Le peuple* le 1^{er} mai 1923, et inscrite sur le monument aux morts pacifistes de Mazauges.

(« Tu es tout/Tour/Dieu antique/Bête moderne/Spectre solaire/Sujet de mon poème ») et de la circularité (« Tour/Tour du monde/Tour en mouvement »⁵⁹⁶), jouant sur le double sens de « tour » comme monument et comme mouvement.

Ainsi, l'élasticisation de la forme se joue au sein du texte même, dans la manière dont les discours s'entrechoquent, s'invitent dans l'esprit du narrateur et se succèdent sous sa plume. Si les références sont encadrées (ici, par le récit du séjour du narrateur à Paris en 1919), elles laissent néanmoins place à l'interprétation ; comme l'écrit Cendrars, « Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards »⁵⁹⁷. Cependant, si Dos Passos fait usage de l'élasticité au sein de chaque mode de narration, il applique ce principe à son roman tout entier, à travers la coexistence de différents modes d'écriture. À cet égard également, on peut noter une importante similitude entre sa pratique et celle de Cendrars. Ce dernier en effet s'est intéressé au journalisme, à la publicité, à l'histoire et aux arts (ami de Chagall, des Delaunay et de Fernand Léger, il a participé au ballet de Milhaud *La création du monde*) et en a nourri son écriture. Les journaux et la publicité font partie des matériaux qu'il utilise dans *19 poèmes* comme plus tard dans *Panama* (il insère par exemple une page de publicité pour la ville de Denver au milieu du poème) et l'histoire forme la base de ses biographies romancées que l'on peut rapprocher des portraits qui parsèment la trilogie. Dans « Homer of the Transsiberian », Dos Passos qualifie ainsi *L'Or* de Cendrars, roman publié en 1925 qui retrace, en s'émancipant des faits historiques, le destin du Général Sutter (qui devient Suter dans l'œuvre de Cendrars, comme à signifier le passage par la fiction), aventurier suisse qui s'établit en Californie et fut ruiné par la ruée vers l'or :

a narrative that traces the swiftest leanest parabola of anything I've ever read, a narrative that cuts like a knife through the washy rubbish of most French writing of the present time, with its lemon-colored gloves and its rosewater and its holy water and its *policier-gentleman* cosmopolitan affectation.⁵⁹⁸

On remarque que Dos Passos apprécie, chez Cendrars comme chez Pio Baroja (et l'on retrouve les mêmes arguments lorsqu'il écrit sur George Grosz), le tranchant de la prose, sa capacité à déchirer le voile des conventions, à ne pas se satisfaire du discours offert par la littérature et la société contemporaines. C'est à travers cette importance accordée à la satire que se dessine sa critique du lyrisme, son désir d'aller au-delà de la simple opposition entre l'individu et le monde telle qu'elle se dessine dans ses premiers romans. En effet, l'avènement de l'ère industrielle et de la culture de masse ayant remis en question la position de l'artiste, celui-ci doit transformer la manière dont il transcrit le monde à travers ses œuvres. C'est ce que nous choisissons de nommer la visée pragmatique de l'écriture de Dos

⁵⁹⁶ Blaise Cendrars, « Tour », in *19 poèmes élastiques*, op. cit., 29.

⁵⁹⁷ Blaise Cendrars, « Contrastes », *ibid.*, 35.

⁵⁹⁸ John Dos Passos, « Homer of the Transsiberian » in *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 252-253.

Passos, et de son travail de la forme. Cette visée pragmatique se rapproche de ce que Cendrars nomme « le principe de l'utilité ». Dans ce texte de 1924, Cendrars évoque les ingénieurs, qui l'ont en premier formulé, et appelle les artistes à s'y conformer : « œuvre d'art, œuvre esthétique, œuvre anonyme, œuvre destinée à la foule, aux hommes, à la vie, aboutissant logique du principe de l'utilité »⁵⁹⁹. Ce principe d'utilité est intimement lié à l'avènement de la machine, qui est pour lui « comme le prolongement de la personnalité populaire, comme la réalisation de ses pensées les plus intimes, de ses tendances les plus obscures, de ses appétits les plus forts »⁶⁰⁰. Et l'incarnation de cette machine, c'est l'Amérique, terre du pragmatisme, du « machinisme intensif »⁶⁰¹ ; ce n'est point un hasard si le texte est dédié à Henry Ford.

C'est peut-être là que Cendrars et Dos Passos divergent, dans cette célébration de la machine, qui est pour Cendrars un prolongement du progrès de l'esprit humain, alors que chez Dos Passos la vision de la culture populaire telle qu'elle existe aux États-Unis est toujours mitigée, et l'avènement de la technique indissolublement lié à celui du capitalisme. Comme l'écrit William Dow, « his narrative destructions and discontinuities attempted to represent the industrial universe he mistrusted »⁶⁰².

Dos Passos oscille ainsi sans cesse entre modernisme et critique de la modernité, et c'est peut-être aussi cela qui fait l'élasticité de son écriture, ce constant va-et-vient qui ne se satisfait jamais d'une position fixe ou d'une perspective unique. En effet, si Cendrars cultive le collage, sa poésie demeure marquée au sceau de l'individualité, et la réécriture prime sur la juxtaposition. « Dernière heure » n'est pas un montage d'articles de journaux, mais une réécriture de l'entrefilet de *Paris-Midi*. De même, Cendrars présente ses *Kodak*, poèmes documentaires publiés en 1924 comme son œuvre, et il faudra attendre les années 1970 (Cendrars meurt en 1961) pour découvrir qu'il s'agissait en réalité de fragments réaménagés d'un livre de Gustave Le Rouge, *Le mystérieux docteur Cornelius*. Enfin, ses biographies romancées sont avant tout des portraits d'individus, d'aventuriers, qui, tout en illustrant des époques (la ruée vers l'or de 1849 dans *L'Or*, l'affaire Jean Galmot dans *Rhum*) reposent largement sur la personnalité qu'elles dépeignent et dont l'auteur revendique la paternité en refusant de faire œuvre d'historien. Cendrars écrit à propos de *L'Or* : « J'ai fait œuvre d'artiste et non pas d'historien, un livre synthétique et non pas analytique, une multiplication et non pas une addition (...) »⁶⁰³.

⁵⁹⁹ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, *op. cit.*, 50.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, 43.

⁶⁰² William Dow, *op. cit.*, 410.

⁶⁰³ Phrase de Cendrars citée dans Francis Lacassin, « Préface » à Blaise Cendrars, *L'or : La merveilleuse histoire du général Johann August Suter* [1925]. Gallimard, 1973, x.

Ainsi, si Cendrars célèbre la machine, celle-ci devient dans ses œuvres un moyen d'étendre, d'assouplir la voix de l'écrivain plutôt que de la faire disparaître dans une parole collective, alors que Dos Passos met en scène dans ses œuvres la disparition de la voix individuelle. Lorsqu'il parle de la technique dans ses textes plus théoriques, Cendrars la rattache toujours à une histoire pluri-millénaire, née dans les grottes du néolithique, et qui trouve son aboutissement dans l'ère industrielle ; cela se manifeste également dans ses poèmes et ses romans, à travers les multiples références aux civilisations ancestrales, à l'exotisme des autres cultures ; ainsi, dans « Tour », la Tour Eiffel devient à la fois le symbole de la « télégraphie sans fil » et « Girafe/Autruche/Boa », elle traverse les époques et les continents (« En Australie tu as toujours été taboue »). L'aujourd'hui de Cendrars semble toujours nourri d'hier, là où celui de Dos Passos est plus souvent perçu comme tournant sur lui-même, dans la « cage des méridiens ».

L'œil caméra ; un nouveau regard

Cet aujourd'hui, sur le plan artistique, est incarné par l'avènement du genre cinématographique, qui, comme la machine dont il est l'un des avatars, est vu par les romanciers tantôt comme une promesse (à travers les innovations techniques qu'il apporte, mais aussi grâce à la possibilité qu'il leur offre de toucher un public de plus en plus vaste), tantôt comme un danger (il devient alors le symbole de l'art marchand et de la standardisation de l'imagination). Pour Cendrars, le cinéma est une manière pour l'homme d'étendre le champ de ses perceptions : « Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme »⁶⁰⁴. L'œil de la caméra devient une nouvelle « extension de l'homme », et représente dès lors également une nouvelle possibilité pour l'écriture. Les expérimentations menées sur l'image-mouvement, pour reprendre la terminologie deleuzienne, par D.W. Griffith, Charles Sheeler et Paul Strand, Eisenstein et Dziga Vertov, contribuent à la remise en question du récit linéaire à laquelle travaille Dos Passos⁶⁰⁵ en interrogeant « l'illusion de continuité du film que chaque coupe (...) met en péril »⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ Blaise Cendrars, « L'ABC du cinéma » in *Aujourd'hui*, *op. cit.*, 35.

⁶⁰⁵ Dos Passos, bien qu'il mentionne à plusieurs reprises l'influence qu'ont eu sur lui les travaux de Griffith et d'Eisenstein, notamment concernant le procédé du montage, n'a jamais écrit d'articles exclusivement consacrés au cinéma. Ses expériences cinématographiques ne l'ont pas conduit à réfléchir au genre lui-même, mais plutôt à construire une critique du système hollywoodien (critique mise en œuvre dans *BM*, qui naît de sa participation à l'écriture du scénario de *The Devil is a Woman* de Joseph Von Sternberg) et du documentaire (lorsqu'il part en Espagne pour travailler sur *Spanish Earth* de Joris Ivens). Cette absence d'écrits théoriques (alors qu'il consacre de nombreuses pages au théâtre et à la peinture) et de comptes-rendus de son expérience personnelle, qui contraste avec l'importance des techniques cinématographiques dans son œuvre de fiction, montre bien la

L'importance du montage dans son processus d'écriture est indéniable. À la présence thématique du cinéma dès les premières œuvres (Fuselli dans *TS* voit la guerre comme un film) s'ajoute la pratique de la narration alternée et de l'ellipse, qui vise à créer une narration discontinue en même temps qu'elle fait de temps à autre émerger des images à la manière de gros plans. Nous avons vu la manière dont Dos Passos construit ces procédés au fur et à mesure de ses œuvres. Dans *OMI*, il fait usage de l'ellipse dans un récit centré sur un seul personnage, brisant ainsi la ligne narrative tout en maintenant l'unité globale du récit, et en jouant sur le rythme et sur le contraste, comme entre les chapitre 2 et 3, où l'on passe de la description horrifiée par Martin du corps d'un soldat dont le nez a disparu à celle d'un banquet pour la remise de la croix de guerre. Avec *TS*, ce procédé est compliqué par la présence de plusieurs points de vue qui se croisent (*cross cutting*) et ajoutent encore à l'effet de juxtaposition et de contraste (entre la perspective de Chrisfield, jeune homme sans éducation venu des campagnes de l'Indiana, et John Andrews, tout droit sorti d'une grande université). Dans *MT*, Dos Passos ajoute à cela la superposition systématique d'images, ainsi que la prolifération de personnages anonymes ou mineurs, faisant du roman une véritable chambre d'échos. L'un des exemples les plus frappants est l'incipit du roman (« Ferryslip ») : la vignette décrit des immigrants arrivant aux États-Unis, et les compare à « apples fed down a chute into a press »⁶⁰⁷. Le roman lui-même commence par une infirmière qui dépose un bébé dans un panier, et l'enfant est comparé à « a knot of earthworms »⁶⁰⁸. Puis vient Bud Korpenning, tout juste arrivé à New York, qui veut trouver « the center of things ». Enfin, Ed Thatcher va voir sa femme à l'hôpital, qui vient d'accoucher d'une petite fille mais prend peur quand elle se rend compte que le bébé n'a pas de bracelet (« But it hasn't any label on it. ») et qu'il ne s'agit peut-être pas du sien. Ainsi, quelle que soit la manière dont les personnages arrivent (par bateau, en train, par le ventre de leur mère), ils sont dès le départ déshumanisés, réduits à l'état de choses où d'animaux sans libre arbitre (les pommes, les vers, la marchandise étiquetée), perpétuellement décentrés (la quête de Bud Korpenning se terminera par son suicide). Dans la trilogie, Dos Passos systématise son emploi du montage et

manière dont il considère le cinéma avant tout par rapport à son propre projet littéraire, en tant qu'outil permettant de travailler la forme romanesque.

Sur le lien entre techniques cinématographiques et écriture romanesque chez Dos Passos, voir notamment Michael Spindler, « John Dos Passos and the Visual Arts. » *Journal of American Studies* 15: 3 (1981): 391-406, Gretchen Foster, « John Dos Passos's Use of Film Techniques in *Manhattan Transfer* and *The 42nd Parallel*. » *Literature/Film Quarterly* 14: 3 (1986): 186-194 et Justin Edwards, « The man with a camera eye : Cinematic form and Hollywood malediction in John Dos Passos's *The Big Money*. » *Literature/Film Quarterly* 27: 4 (1999): 245-255 (ce dernier article s'inspire largement de celui de Gretchen Foster).

⁶⁰⁶ Thérèse Faucon. *Penser et expérimenter le montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, 27.

⁶⁰⁷ Cette vignette évoque la scène d'ouverture de *Manhatta*, de Paul Strand et Charles Sheeler, dans laquelle on voit une foule indistincte descendre du ferry pour se disperser dans les rues de la ville.

⁶⁰⁸ L'image du nouveau-né comme amas indistinct est capitale, ce qui est démontré par le nombre de fois que Dos Passos a réécrit le passage. Voir Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

le discipline, en faisant alterner des voix clairement distinctes tout au long des trois volumes, et en croisant de manière systématique les parcours de ses personnages (procédé que Donald Pizer nomme « interlacing »⁶⁰⁹) ainsi que les différents modes de narration.

L'emploi de techniques cinématographiques permet à Dos Passos de travailler sur l'idée même de récit, en essayant d'atteindre une forme de simultanéité qui va à l'encontre du processus de lecture habituel. Il s'agit également pour lui de se défaire du sentimentalisme, de la perspective romantique qui caractérise ses premières œuvres, pour parvenir à effacer la voix narrative au profit d'une perspective architecturale qui fait disparaître le narrateur derrière le montage, créant une nouvelle instance narrative, l'œil-caméra, qui fonctionne non plus sur le principe de l'intrigue mais sur celui des plans, juxtaposés, alternés, parallèles. L'empathie laisse place à l'observation presque clinique, le commentaire à la composition. L'œil se fait caméra. Dos Passos s'inspire très clairement, dans ce processus, des travaux de l'avant-garde cinématographique russe. Le montage dialectique d'Eisenstein – dont certains articles théoriques furent publiés aux États-Unis à la fin des années 1920 dans le *New York Times*, *Dial* et *The New Republic*⁶¹⁰ – caractérisé par sa discontinuité narrative et sa force symbolique⁶¹¹, permet à Dos Passos de s'émanciper de la structure strictement linéaire du roman, tout en refusant la fragmentation absolue. L'un des principes de la trilogie, en effet, est le surgissement d'un sens nouveau naissant de la collision d'éléments disparates. Cependant, il nous semble que si sur ce plan Dos Passos s'inspire clairement d'Eisenstein, sur la question de la voix narrative, il est plus proche de Dziga Vertov. L'influence de ce dernier est souvent réduite à l'emploi par Dos Passos du terme « Camera Eye » pour désigner l'un de ses modes de narration, inspiré du « Kino-Eye » de Vertov. Si l'on s'en tient là, cette utilisation apparaît davantage comme un contre-emploi. Comme l'écrit Gretchen Foster : « Vertov had insisted that his nonfiction cinema be based on 'fragments of actuality' – assembled for meaningful impact. If Dos Passos was aware of its connotations, why did he use camera eye for his novel's most subjective sections? »⁶¹² Cependant, une telle interprétation nous semble réductrice, tant en ce qui concerne l'œuvre de Dos Passos que celle de Vertov. En effet, au-delà des simples passages du *Camera Eye*, il existe une véritable

⁶⁰⁹ Donald Pizer, *John Dos Passos's U.S.A.; A Critical Study*, op. cit., 65.

⁶¹⁰ Voir Michael Spindler, « John Dos Passos and the Visual Arts ». *American Studies* 15: 3 (1981): 391-406.

⁶¹¹ Eisenstein revendiquait cette discontinuité, allant jusqu'à parler de « montage bondissant », afin de bien montrer sa volonté de créer des sauts qualitatifs dans ses œuvres, qui passaient souvent par l'emploi de symboles, incarnés par des représentations théâtrales ou plastiques (les statues et sculptures dans *Octobre* et *Le cuirassé Potemkine*) ; ce qu'il appelait le « montage par attractions ». Pour plus de détails sur la théorisation du montage chez Eisenstein, voir Sergei Eisenstein, *Film Form ; Essays in Film Theory* (New York : Harcourt, 1949), en particulier le chapitre « A Dialectic Approach to Film Form », Thérèse Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, op. cit. et Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983, 50-61.

⁶¹² Gretchen Foster, op. cit., 190.

parenté entre *L'homme à la caméra* (1929) et les romans de Dos Passos, en particulier *MT* et la trilogie. Vertov comme Dos Passos se sont vus reprocher par les critiques leur excessive technicité, la manière dont, aux yeux de certains, ils subordonnaient le récit au montage⁶¹³. Eisenstein lui-même attaqua les œuvres de Vertov, accusant celui-ci d'avoir sacrifié le sens à l'expérimentation, dé-faisant par là-même le genre naissant du cinéma, de la même manière que Henry Hazlitt par exemple a reproché à Dos Passos de s'être débarrassé de tous les éléments (unité de l'intrigue, acmé, résolution) constitutifs du roman. Or la déconstruction du procédé narratif fait partie intégrante du projet artistique des deux hommes.

Dans *L'homme à la caméra*, Vertov fait le portrait d'une ville, du matin jusqu'au soir, filmant toutes les activités auxquelles se livrent ses habitants : le réveil, le départ pour le travail, l'usine, les loisirs... Le témoin de cette vie urbaine est l'homme à la caméra, qui filme tout, et participe, à sa manière, au spectacle qu'il observe. Le film met en effet en scène sa propre fabrication ; à chaque étape de la vie de cette ville soviétique correspond une étape de la vie du film, du tournage à la projection, en passant par le montage. La figure de l'œil-caméra est incarnée à l'écran par un photogramme récurrent, qui montre un œil en surimpression d'un objectif. La vocation totalisante de l'œuvre est marquée par la diversité des activités qui y sont présentées, tout comme, dans *MT*, on voit s'accumuler les personnages secondaires, épisodiques, représentant différentes communautés et professions de la ville de New York (un responsable des relations publiques, une couturière, un immigré Juif, un coursier de *Western Union*...). Le point de vue de l'homme caméra est souvent surplombant (on le voit sortir d'une cheminée, debout sur un toit) tout comme celui du narrateur de la trilogie, qui n'existe qu'à travers la composition de l'œuvre toute entière. Les changements de rythme abondent dans le film : alors que les premiers plans qui montrent la ville endormie durent chacun trois à quatre secondes, lorsque l'on passe à la description du travail, les images de machines tournant à plein régime ou d'ouvrières fabriquant des paquets de cigarettes se succèdent en quelques dixièmes de seconde. Dos Passos, lui aussi, joue (et se joue) du temps, en particulier dans la trilogie, à travers les ellipses, mais également dans la construction des romans eux-mêmes, à la manière dont le cinéaste s'attarde sur certains plans et manipule les intervalles. Dans *BM* par exemple, alors que les premiers segments narratifs sont séparés par au moins deux *Newsreels*, à partir du moment où Charley rencontre Margo, ils se succèdent rapidement, séparés par un seul *Newsreel*, et le roman se focalise ainsi, pendant plusieurs dizaines de pages, sur leur aventure et leurs destins parallèles (Charley commence sa plongée dans la spéculation et l'alcool, Margo se lance dans sa carrière

⁶¹³ Un critique écrit ainsi à propos de Vertov : « never a rounded work, never a clear, proceeding line. His great efforts of strength in relation to détail did not leave him breath for the whole ». Cité dans Annette Michaelson, « Introduction », *Kino-Eye ; The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley : University of California Press, 1984, xx.

d'actrice). Enfin, l'effet de superposition parfois ironique que l'on trouve dans l'œuvre de Vertov, lorsqu'il oppose deux modes de vie, l'un oisif (une femme se fait laver les cheveux, un homme se fait raser) l'autre productif (de la femme qui se fait laver les cheveux, on passe à la lavandière, du barbier qui aiguise son rasoir au bûcheron qui affûte sa hache) se retrouve dans les *Newsreels* de la trilogie, où les chansons sont souvent employées en contrepoint des titres de journaux⁶¹⁴.

L'emploi de ces techniques, la confiance dans l'œil-caméra, permet à Vertov de faire un portrait de la vie en Union Soviétique sous tous ses angles, pour en chanter les vertus. La volonté de faire de son film une « expérimentation dans la communication cinématographique d'événements visuels » en se passant d'acteurs et de scénario vise une forme d'objectivité que seul l'œil-caméra, capable de créer un nouvel homme par le biais du montage, peut atteindre. Cependant, dans le film, l'homme à la caméra n'est jamais totalement extérieur à l'action. Ainsi, lors d'une scène où il filme un bar, le caméraman manifestement se laisse aller à boire quelques bières, et la caméra devient instable, entraînant le spectateur dans l'ivresse avec elle. Il n'y a pas, ainsi, de déshumanisation totale de l'instance narrative, de même que la volonté de montrer l'humanité de la vie soviétique ne réussit pas complètement. Le rythme frénétique de certains passages, la succession d'images de travailleurs à la chaîne, associées à des plans de rouages de machines, donne l'impression d'une société mécanisée, automatisée.

Si la critique chez Vertov semble involontaire, résultant de la forme même du film plutôt que des intentions de son auteur, Dos Passos, lui, emploie sciemment les techniques cinématographiques afin de dénoncer la réification à laquelle sont soumis les Américains, au sein d'une société industrialisée régie par la loi du profit. Le montage symbolique, la perspective distancée, sont alors autant d'outils qui lui permettent de mettre en scène cette déshumanisation, en associant de manière étroite expérimentation formelle et critique politique ; si Vertov, pour reprendre les mots de Deleuze, veut montrer que les machines aussi ont un cœur⁶¹⁵, Dos Passos lui, regrette que les hommes n'en aient plus. Le *Camera Eye*, alors, n'est plus simplement une allusion, un contre-emploi, subjectivité contre objectivité. Il est celui qui, s'efforçant pendant la plus grande partie de sa vie d'observer, de rester en dehors, de se faire la chambre noire de ses propres impressions, finit par se jeter dans la mêlée ; de la même manière que *L'homme caméra* met en scène sa propre production, le *Camera Eye* de Dos Passos, en aboutissant à l'affaire Sacco et Vanzetti, fait retour vers

⁶¹⁴ Voir par exemple le Newsreel 40, où la description de la prospérité (« funds accumulate in New York ») se heurte à la menace non encore identifiée qui parcourt la chanson « *Close the doors they are coming* », 930.

⁶¹⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 60.

l'élément déclencheur de l'œuvre, et la construit rétrospectivement comme description du processus de sa propre écriture.

3.1.3. *Concordia Discors*

Le roman en réseau

Bien qu'ouverte à toutes les influences et à tous les discours, l'œuvre de Dos Passos n'est pas un collage abstrait de fragments. Elle tient par la force de sa structure, qui ne réside pas simplement dans l'alternance régulière entre les différents modes, mais dans le véritable écheveau de renvois, références et répétitions qui s'établit tout au long de l'œuvre, à travers des thèmes majeurs (le succès, l'identité, la ville, l'argent) ou des figures récurrentes (le jeune homme isolé, la mort accidentelle). Cependant, cette structure n'est pas totalement hégémonique, et entre perpétuellement en tension avec les principes de fragmentation et de circulation du discours qui caractérisent les différents romans de la trilogie. Cette tension explique les interprétations souvent contradictoires qui sont faites de l'œuvre de Dos Passos. Ainsi, *MT* est tantôt vu comme un roman brillant mais inabouti (D.H. Lawrence, tout en admirant l'œuvre, la décrit comme « a (...) ravel of flights from nowhere to nowhere⁶¹⁶ »), tantôt comme plus ouvert que la trilogie, et par conséquent mieux réussi. De même, les critiques pointent à la fois la dimension déterministe de la trilogie (Sartre), son irrésolution, et ses aspects chaotiques (Linda Wagner parle ainsi de « the admittedly colorful but still chaotic montage of the trilogy »⁶¹⁷).

L'ouverture du roman a un double effet sur la lecture. D'une part, l'inclusion d'autres formes de discours, ou d'art, a quelque chose de profondément libérateur. Comme l'écrit Marshall McLuhan :

For the parallel between two media holds us on the frontier between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.⁶¹⁸

Sortir du narcissisme, de l'abrutissement créé par le flot uniforme du langage, telle est aussi l'ambition de Dos Passos. La collision entre différents types de discours, l'entrelacement de différents rythmes encouragent le lecteur à ne pas se laisser bercer par le roman, mais à le

⁶¹⁶ D.H. Lawrence. « Review of *Nigger Heaven*, by Carl Van Vechten, *Flight*, by Walter White, *Manhattan Transfer*, by John Dos Passos, and *In Our Time*, by Ernest Hemingway » *Introductions and Reviews*. Ed. John Worthen, N.H. Reeve. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 309.

⁶¹⁷ Linda Wagner, *Dos Passos: Artist as American*. Austin: University of Texas Press, 1979, 132.

⁶¹⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media, op. cit.*, 61.

prendre à bras le corps. Néanmoins, une telle profusion peut aussi faire naître le désarroi et diluer le sens ; nous entendons en cela, non pas qu'un roman devrait avoir un message uniforme, mais que la notion de parcours est centrale à l'écriture romanesque, et qu'il peut donc y avoir un danger à la remettre en question de manière radicale.

Cependant, il nous semble que Dos Passos évite l'écueil de l'inconséquence, par la manière dont il organise son récit. Certes, comme nous l'avons montré, il remet en question les éléments fondamentaux du roman, en diffractant la figure du héros, en refusant la chronologie linéaire au profit de la superposition, enfin, en affichant la structure du texte au lieu de la calquer sur le déroulement naturel d'une vie. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il renonce à toute notion de structure, et que ses œuvres ne sont qu'un assemblage de fragments collés les uns aux autres, que le lecteur serait entièrement libre d'interpréter.

La trilogie apparaît à bien des égards comme une épreuve pour le lecteur, car elle défie le déroulement normal d'un texte. Henry Hazlitt, dans une critique publiée dans *The Nation*, décrit ainsi *FP* : « Toward the end the paths of two or three of the main characters cross, but haphazardly; there is no general drawing together of the threads, no climax, no rounding-out of anyone's story; things simply leave off, arbitrarily, anywhere »⁶¹⁹. Hazlitt ici décrit le premier volume de la trilogie de manière tout à fait linéaire (les modes sont présentés les uns après les autres, comme dans une table des matières), et en tire la conclusion que la structure de l'œuvre n'est qu'un procédé, qui déstabilise le lecteur et ne mène nulle part. Il conçoit l'œuvre comme une description de la futilité de l'existence humaine, qui devient dès lors elle-même futile, généralisant sa critique à tous ceux qu'il appelle les « new barbarians », regroupant à la fois les modernistes et les naturalistes américains. Or justement, l'intérêt de la trilogie réside aussi bien dans ce qu'elle présuppose comme travail par le lecteur que dans le processus de composition mis en œuvre par l'auteur. La lecture linéaire, horizontale, obligatoire s'agissant d'un roman, se double d'une lecture verticale, qui peut être consciente ou inconsciente, dans laquelle les différents modes se nourrissent les uns les autres. Il est en théorie tout à fait possible de lire les quatre modes de la trilogie indépendamment les uns des autres. En ce qui concerne les passages narratifs, une telle lecture rappelle celle des premiers romans de Dos Passos, où les différents chapitres sont séparés par des ellipses temporelles et où, dans *TS*, *SN* et *MT*, ils correspondent à la perspective de personnages différents. Les *Camera Eye* renvoient davantage au *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, tandis que les biographies apparaissent comme une succession de poèmes en prose, une galerie de portraits vivants et acides des grands hommes d'une époque écrits à la manière de Whitman. Les *Newsreels*, quant à eux, défient une lecture

⁶¹⁹ Henry Hazlitt, « Kaleidoscope ». *The Nation* (Mar 12, 1930): 298.

linéaire de par leur nature composite, et il faut bien admettre que les lire les uns à la suite des autres est une activité assez rébarbative ; il s'agit du genre le moins autonome de la trilogie.

Une telle lecture, si elle est donc possible, ôte à la trilogie une grande part de son intérêt, qui réside non pas dans une structure linéaire (même si, comme nous l'avons vu, la chronologie y est globalement respectée) mais dans la manière dont elle fait du roman un véritable réseau, où le sens se construit à la fois par accumulation (répétition), par juxtaposition (montage) et par entrecroisement (écho). Cette construction du sens est manifeste si l'on observe le processus d'écriture de la trilogie. L'étude des manuscrits de John Dos Passos, conservés à la bibliothèque de l'Université de Virginie, permet de mieux le comprendre. Dos Passos travaillait à partir de carnets, sur lesquels il commençait par noter des listes de personnages et leur profession ou activité. Dans chaque roman, il se concentrait avant tout sur les personnages et sur les biographies⁶²⁰, et rédigeait les différents modes indépendamment les uns des autres (les carnets sur lesquels il collait des extraits d'articles de journaux étaient ainsi la plupart du temps distincts de ceux où il prenait des notes sur les personnages). Cependant Dos Passos réfléchissait à l'organisation de l'ensemble des modes au fur et à mesure qu'il écrivait, et non une fois qu'il avait son matériau à disposition. En d'autres termes, malgré la rédaction séparée, les modes influaient les uns sur les autres au moment même de l'écriture. Il est intéressant de noter également la manière dont Dos Passos utilisait la table des matières comme véritable canevas pour ses romans : pour *BM*, il retravailla à plusieurs reprises la table des matières, reflétant à travers cela des modifications de fond du roman (par exemple la disparition du personnage d'Ike Hall, ou l'évacuation de certaines biographies, dont une, « Normalcy », probablement consacrée à Harding)⁶²¹.

Comme le fait remarquer Donald Pizer, Dos Passos n'a pas adopté de méthode stricte dans l'organisation de son œuvre. On observe parfois le regroupement de nombreux modes narratifs autour d'un événement majeur (Première Guerre mondiale, affaire Sacco et Vanzetti), à d'autres moments des rapprochements plus ponctuels (autour du monde du spectacle dans *BM* par exemple), enfin parfois des parallélismes stricts entre deux modes (l'anecdote de Dick Norton saluant les ambulanciers, que l'on retrouve dans le *CE* et dans le passage consacré à Dick Savage, la ville de Détroit qui apparaît dans un *Newsreel* alors que Charley vient de décider d'y déménager). De plus, le fonctionnement en réseau permet également à l'auteur de faire résonner des éléments qui n'ont apparemment aucun lien entre eux. Ainsi, Mac, l'un des protagonistes de *FP*, est le personnage le plus isolé de la trilogie. Il rencontre brièvement Moorehouse et Janey au Mexique, mais sa trajectoire est indépendante

⁶²⁰ Voir Annexe 1, fig.4 et 5.

⁶²¹ Voir Annexe 1, fig.3.

de la leur, et, contrairement à eux, il ne réapparaît pas dans les tomes suivants de la trilogie. Pourtant, son parcours résonne dans le reste de l'œuvre, notamment à travers les personnages de Joe Williams et de Charley Anderson, eux aussi issus des classes populaires. Joe, en un sens, reste fidèle à sa classe d'origine, mais il le fait bien involontairement, et en refusant toute prise de conscience politique en dehors de son opposition à la guerre qui finira par s'effacer (lorsqu'un socialiste s'indigne contre la guerre capitaliste, Joe répond simplement, « What can you do about it ? » 477). Quant à Charley, il délaisse la production pour la spéculation, tout en ne se sentant jamais à son aise dans le monde des financiers. Tous deux disparaissent violemment du récit, alors que la dernière vision qu'a le lecteur de Mac est lorsqu'il renonce à rentrer aux États-Unis et se laisse bercer par la tranquillité de son existence mexicaine (« The clerk returned him the money and he got back to Concha's sister's house in time to have chocolate and pastry with them for breakfast » 282) comme si la seule possibilité pour les travailleurs américains de trouver le bonheur, sans se sentir coupables ni étrangers, était de renoncer à la fois à leur appartenance sociale et nationale.

Un autre exemple de résonance, ou de réverbération, est celui de la biographie du soldat inconnu, qui clôt *1919*. John Doe fait en effet écho, comme nous l'avons vu, aux autres « personnages génériques » que sont le jeune homme du prologue et le Vag. Mais le corps du soldat inconnu est également une sorte de présence-absence qui habite la trilogie toute entière, qui sous-tend l'expérience que font les personnages et le narrateur du *Camera Eye* de la guerre aussi bien que la manière dont elle est traitée dans les *Newsreels* ou dont elle est menée par certains des personnages historiques des biographies. Le corps de John Doe, monumentalisé malgré lui, est également à placer en contrepoint des figures de Sacco et Vanzetti, dont on ne voit pas les cadavres, qui ne sont présents qu'indirectement, à travers leur voix et la voix qu'ils inspirent à leurs défenseurs. Dans « The Body of an American », le narrateur oppose au récit officiel une biographie critique du soldat inconnu, qui pointe du doigt la manipulation dont il est victime. Dans le CE50, le narrateur en vient à adopter le point de vue de Sacco et Vanzetti, à transformer la voix individuelle en voix collective, et l'individu isolé, perdu (« *Say Buddy cant you tell me how I can get back to my outfit ?* » 759) est remplacé par une nation toute entière qui prend possession du langage (« the language of the beaten nation is not forgotten in our ears tonight » 1158) et des rues (« the streets belong to the beaten nation » 1158).

La forme émancipée

Le remplacement du roman linéaire par ce que nous avons choisi d'appeler le roman en réseau n'est pas l'apanage de John Dos Passos. On retrouve ce système d'échos, de répétitions et de juxtaposition dans la plupart des œuvres modernistes. Il n'est que de penser à *The Sound and the Fury* de William Faulkner, où quatre perspectives (Benjy, Quentin, Jason, le narrateur) se superposent, et où le système d'échos est rendu plus complexe par le fait que certains personnages portent le même nom (le frère et la fille de Caddy), et que les différentes temporalités présentes au sein d'une même perspective ne sont pas toujours identifiables (les époques auxquelles Benjy fait référence ne sont différenciables que par le nom de ceux qui s'occupent de lui, Luster dans le présent, Versh dans le passé). Mais, dans la trilogie, ce travail de la forme romanesque est associé à une ambition totalisante, un désir de représenter le collectif non pas par le symbole (là où Faulkner fait du Yoknapatawpha County une métonymie du Sud) mais de manière tangible, à travers ses manifestations telles que les journaux, la publicité, les discours politiques, les grandes figures historiques ou l'évolution d'un personnage vers l'engagement politique. Il atteint ce but, comme nous l'avons vu, en incorporant les méthodes de différents genres artistiques au sein de son œuvre, comme si le récit traditionnel ne suffisait plus à rendre compte du monde, mais que le roman demeurait malgré tout, par son usage du langage, le meilleur moyen d'en intégrer la diversité. Le texte est ainsi sans cesse soumis à une incroyable tension, entre d'une part son ambition, malgré tout, à représenter le monde, à donner une vision de l'Amérique du début du siècle (Dos Passos décrit son projet en 1937 comme « an effort to take in as much as possible of the broad field of the lives of these times »⁶²²), et d'autre part sa critique de la représentation et du discours.

Peut-être faut-il voir dans cette tension, dans cette négociation permanente à laquelle se livre la trilogie, la force de l'œuvre, et sa dimension politique. C'est là aussi que la critique de la représentation joue, car il ne s'agit pas pour l'écrivain de représenter ses opinions politiques dans son œuvre, mais bien de faire passer la politique par le prisme de la fiction ; avant-gardisme formel et politique vont alors de pair. Dans sa *Théorie esthétique*, Theodor Adorno décrit ainsi le rapport entretenu par l'œuvre d'art à la société : « Sa participation à la société ne réside pas dans la communication avec celle-ci, mais dans quelque chose de très médiatisé, une résistance dans laquelle l'évolution sociale se reproduit en vertu du développement intra-esthétique sans en être l'imitation »⁶²³. Ce « quelque chose de très médiatisé », qui permet à l'œuvre d'art de n'être pas un reflet mais une recomposition de la

⁶²² John Dos Passos, « Introductory Note ». *The 42nd Parallel*. New York: Modern Library, 1937, vii.

⁶²³ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*. trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974, 313.

réalité, est une belle définition de l'œuvre de Dos Passos, où la mise en scène des procédés de construction de l'œuvre comme l'incorporation de techniques cinématographiques ou picturales sont inspirées par le désir de créer une distance entre le lecteur et le matériau, en bref, une défamiliarisation. Dans sa préface à l'édition de 1937 de *FP*, Dos Passos insiste sur ce qui est le fondement de la trilogie : le désir de « briser les stéréotypes ». La défamiliarisation devient alors une manière d'atteindre ce but, et elle s'applique à tous les niveaux de l'œuvre : la structure (en obligeant le lecteur à se confronter aux différents modes de narration), la langue (disparition de la ponctuation et des espaces), les personnages (qui sont peut-être au contraire *trop* familiers), la temporalité (un événement ne suit pas nécessairement l'autre, on peut revenir en arrière ou au contraire oublier plusieurs années).

« On rendra esthétiquement justice à la dimension sociale, dans la mesure où l'on renoncera à l'imiter ou à la rendre en quelque sorte digne de figurer dans l'art, mais où on l'injectera dans l'art en le sabotant »⁶²⁴ écrit Adorno. C'est par le sabotage que l'œuvre s'autonomise en même temps qu'elle s'engage. Et, lorsque Dos Passos affirme qu'il veut créer « writing that [stands] off the page »⁶²⁵, il fait référence à la fois à la capacité de l'écriture à survivre à la lecture, et à cette défamiliarisation qui fait que la fiction s'émancipe de son médium même, en le recomposant. Par la « forme émancipée »⁶²⁶ que met en place la trilogie, il revisite le genre du roman, et permet de concilier expérimentation formelle et critique sociale, description et critique de la représentation, pour créer un objet littéraire qui induit chez le lecteur distanciation et prise de conscience. L'écrivain renverse les catégories, fait de l'imitation un faux-semblant tout en ne renonçant pas totalement à la fonction mimétique de l'œuvre ; il participe ainsi à la définition d'un nouveau réalisme, en s'appuyant sur des références classiques (Tolstoï, Flaubert) et en intégrant les mouvements avant-gardistes de son époque. La trilogie apparaît ainsi comme un roman-monument qui sape sans cesse ses propres fondations, une cathédrale toujours menacée par un bombardement, une œuvre omnivore qui représente à la fois une formidable réussite et une impasse, car son auteur finira, en quelque sorte, par être dévoré par elle. Après *U.S.A.*, Dos Passos perd la faveur des critiques, revient à des formes de narration plus traditionnelles, abandonnant le radicalisme, politique comme esthétique, et se lance dans une quête de fondations stables, qu'il trouvera dans l'histoire américaine, à travers les grandes figures de Thomas Paine ou de Thomas Jefferson. Il cesse ainsi de mettre le texte en danger, passant du sabotage à la célébration.

⁶²⁴ *Ibid.*, 355.

⁶²⁵ John Dos Passos. « U.S.A. Revisited. » *New York Times*, Oct. 1958.

⁶²⁶ Theodor Adorno, *op. cit.*, 352.

3.2. Le personnage automate

Pas de monstre, et pas de Héros!
Gustave Flaubert⁶²⁷

L'évolution du projet esthétique de John Dos Passos, de sa reconfiguration du genre romanesque, que l'on pourrait définir comme une défiguration nécessaire de l'art, se manifeste de la manière la plus évidente dans les titres de ses œuvres. Dans *One Man's Initiation – 1917*, la figure du héros, ou du moins du protagoniste, est toujours présente, et le roman met en scène l'opposition entre un individu, Martin Howe, et le monde qui l'entoure, celui de la guerre. *Three Soldiers* marque un élargissement de la perspective, bien que John Andrews demeure à bien des égards le personnage principal. Avec *Manhattan Transfer*, le protagoniste n'est plus un être humain, mais un lieu géographique, la ville de New York. Enfin, la trilogie marque l'aboutissement de ce cheminement vers l'abstraction. Le premier tome a pour sujet une ligne invisible, *The 42nd Parallel*, le second une délimitation chronologique (1919) et le dernier une force abstraite (*The Big Money*) qui guide les personnages autant qu'elle les détruit. Le titre de la trilogie toute entière, *U.S.A.*, manifeste la dernière étape de l'effacement du protagoniste humain au profit d'une idée, d'une image, les États-Unis apparaissant dans la trilogie davantage comme une construction discursive que comme une entité géographique, ce qui marque également une évolution par rapport à *Manhattan Transfer*, où la ville, bien que symbolique, est à chaque instant présente dans sa matérialité (les gratte-ciel, les rues qui s'entrecroisent, le vacarme du El qui vient régulièrement ponctuer les événements). Dernière étape, car on voit bien, par le titre seul, qu'avec *Adventures of a Young Man* Dos Passos en revient à un schéma plus traditionnel⁶²⁸.

Pour Philippe Hamon, cette remise en question du statut du héros est intrinsèquement liée au projet réaliste et naturaliste. Dans *Texte et idéologie*, il résume ce projet en écrivant :

On passe ainsi d'une esthétique de l'intensité, de la concentration, de la focalisation idéologique sur un point unique, à une esthétique de la neutralisation normative, à une esthétique de la ponctuation dissonante, d'une écriture-monologique à une écriture-dialogique (Bakhtine) caractéristique, certainement, d'une certaine 'modernité' littéraire, d'une certaine 'ère du soupçon' idéologique.⁶²⁹

⁶²⁷ Gustave Flaubert, lettre à George Sand, fin décembre 1875. *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1998, 665.

⁶²⁸ Comme le fait remarquer Claude-Edmonde Magny, l'effacement du protagoniste est un trait que l'on retrouve chez de nombreux auteurs du début du siècle (Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Jules Romains), mais son remplacement par une entité collective, abstraite, n'en dérive pas nécessairement. Elle y voit l'une des originalités du roman américain de l'entre-deux-guerres, illustrée par les œuvres de Steinbeck, Faulkner ou Dos Passos, où l'individu est remplacé par le peuple, le Sud ou le système capitaliste américain. Voir Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, op. cit.

⁶²⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 102.

Par cette analyse, Hamon lie la question du personnage à celle de l'idéologie, ou plutôt à la dénonciation de l'idéologie qui se fait jour à travers les romans de Zola (où l'idéologie est évacuée au profit des forces naturelles et sociales) ou de Flaubert (qui la noie sous les flots du quotidien). Chez Dos Passos, la remise en question du statut du héros, qui devient simple héraut, porte-parole d'un discours qui n'est plus le sien, va de pair avec la mise en scène d'une idéologie souterraine, qui agit en sous-main pour modeler les personnages à son image, les privant de leur statut privilégié, les dépossédant de toute exceptionnalité. S'il est largement influencé par la tradition naturaliste, notamment par les œuvres de Theodore Dreiser, ainsi que par les théories behavioristes, son œuvre néanmoins ne repose pas sur le déterminisme biologique qui caractérise les romans naturalistes de la fin du 19^e siècle (*Maggie de Crane*, *McTeague* de Frank Norris ou *Sister Carrie* de Dreiser) mais bien sur une aliénation discursive, qui ne provient pas de l'humanité des personnages, de leurs instincts naturels, mais bien de la société dans laquelle ils vivent, une société qui vit de la manipulation du langage.

Qu'advient-il du personnage, dès lors qu'il n'est plus au centre du roman ? Comment s'articule le roman lui-même lorsqu'il ne se focalise plus sur un protagoniste ? Thackeray, déjà, qualifiait *Vanity Fair* de « roman sans héros ». Il convient alors de se demander si tous les personnages sont voués à être secondaires, ou si la notion même de personnage dans l'économie générale du roman doit être révisée. Les personnages des œuvres de John Dos Passos par exemple sont souvent perçus de manière négative par les critiques, par le fait même de leur banalité, comme si l'impossibilité de leur appliquer le qualificatif de « héros » les rendait, en quelque sorte, inaptés à la fiction. John Lyndenberg ne voit en eux que des « marionnettes » et va jusqu'à les qualifier de « non-personnages »⁶³⁰. Pour N.M. Frohock, ils sont avant tout des « victimes », qui n'ont aucun pouvoir sur leur destinée⁶³¹. En résumé, les personnages des œuvres de Dos Passos, et de la trilogie en particulier, sont perçus comme plats, sans intériorité, empêchant toute forme d'identification de la part du lecteur. Le parcours unifié du héros est remplacé par des routes sinueuses qui s'entrecroisent, sans jamais vraiment aboutir à autre chose qu'à la déchéance ou à la mort. Les personnages évoluent peu, et ont même tendance, plutôt qu'à progresser, à se figer dans des caricatures d'eux-mêmes. Est-ce à dire que le progrès est remplacé par la stase ? La trilogie est tout sauf une œuvre statique. Les personnages ne cessent de se déplacer, de déménager, de voyager, ils sont toujours en quête de quelque chose, même si cette chose est souvent impossible à

⁶³⁰ John Lyndenberg, « Dos Passos's *U.S.A.*: The Words of the Hollow Men » in Sydney J. Krause (ed). *Essays on Determinism in American Literature*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1964, 97-107.

⁶³¹ « His characters are primarily victims; they do not act so much as they undergo things ». N.M. Frohock, *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Dallas : Southern Methodist University Press, 1950, 21.

identifier. Mais toute cette énergie, tout ce mouvement, ne sont pas canalisés pour atteindre un même but. Ainsi, plutôt que de dire la stase (problématique centrale, par exemple, à de nombreuses œuvres sur la Grande Dépression), la trilogie s'applique à créer de multiples tourbillons, qui parfois se rejoignent mais le plus souvent se développent indépendamment les uns des autres, et, s'ils créent du mouvement, amènent plutôt la destruction que le progrès.

La question du statut du personnage, qui participe de la remise en cause du récit linéaire fondé sur le progrès est intimement liée à celle de la voix. En d'autres termes, se demander comment les personnages de Dos Passos vivent, dans cette existence tourbillonnante et précaire qu'est la leur, ne peut se faire qu'en se demandant comment ils parlent. Dans *L'âge du roman américain*, Claude-Edmonde Magny intitule son premier chapitre sur John Dos Passos « La trilogie de Dos Passos, *U.S.A.* ou le roman impersonnel » ; quelle est la nature de cette impersonnalité élaborée tout au long de la trilogie, non seulement dans les passages narratifs, mais aussi à travers les *Camera Eye*, les *Newsreel* et les biographies ? L'impersonnel ne doit pas être ici confondu avec le neutre, car, si Dos Passos réussit, dans la trilogie, à faire presque disparaître la voix du narrateur, cela ne signifie pas pour autant qu'il cherche à atteindre la neutralité de la voix ; la distance établie entre locuteur et énoncé s'inscrit dans un projet politique qui vise à montrer la manière dont les personnages sont peu à peu dépossédés de leur propre voix, et deviennent véritablement des porte-parole, au sens littéral, la source de l'énonciation étant souvent présentée comme en-dehors d'eux. Quelle est alors la place de l'individu dans ce tourbillon langagier qui l'entoure et l'étouffe ? Le « speech of the people » mentionné dans la préface comme étant l'essence même de l'Amérique, est-il une simple illusion, où y a-t-il une possibilité, par le détour de l'impersonnel, d'arriver finalement à faire émerger une voix collective ?

3.2.1. Des personnages aphones ?

Les porte-parole

La question de la place de la voix, de sa valeur, est centrale dans les œuvres de Dos Passos, en particulier dans la trilogie. Claude-Edmonde Magny qualifie ainsi *U.S.A.* de « roman impersonnel », et analyse une des particularités du style de l'écrivain, à savoir la manière, surtout dans les passages narratifs, dont il opère une séparation entre énonciateur et énoncé, comme si ses personnages étaient perpétuellement distancés par rapport à leurs propres paroles, dans un état de non-reconnaissance de la langue qui les condamne à se

soumettre au discours qui les entoure plutôt qu'à revendiquer une voix individuelle. Cette particularité est liée à l'importance, tout au long de la trilogie, du style indirect libre, qui manifeste aux yeux du lecteur cet écart entre soi et soi, qui empêche la prise de conscience, et par là-même véhicule la critique politique, ainsi qu'à l'absence de voix narrative unifiée à travers les différents modes, et au retrait du narrateur au sein même des passages narratifs. La trilogie peut alors être lue selon le paradigme de la voix absente, qu'il s'agisse de celle du narrateur ou de celles des personnages, qui semblent être absents à eux-mêmes, traversés par des discours qu'ils ne maîtrisent ni ne produisent. Cette voix absente a été théorisée par Ann Banfield, pour qui la narration est en réalité une « phrase sans parole » (*unspeakable sentence*), qui, n'étant pas adressée, ne peut émaner d'un sujet. Elle caractérise de la même manière le style indirect libre⁶³², qui vise à transcrire les émotions et les pensées d'un personnage sans pour autant qu'elles puissent lui être directement attribuées. Dans « Narrative Style and Direct and Indirect Speech », article préparatoire à *Unspeakable Sentences*, Banfield le définit ainsi :

The free indirect style (...) captures something between speech and thought which can neither be paraphraseable in a propositional form nor cast into an expression with a new first-person referent according to Direct Speech Conventions (...). The free indirect style avoids suggesting that the actual process of reflection and sensation occurs as internal speech, by 'distancing' the language which reproduces it from verbal communication in suppressing first and second-person pronouns.⁶³³

L'accent est mis sur l'ambiguïté du style indirect libre, sur son statut intermédiaire (« something between speech and thought ») qui établit une distance entre le locuteur et son propre énoncé. La fonction communicative du langage se trouve dès lors court-circuitée par l'absence d'un énonciateur clairement défini (à travers la première personne) et d'un destinataire. Le style indirect libre manifeste une forme d'aliénation du personnage par rapport à lui-même (« avoids suggesting that the actual process of reflection and sensation occurs as internal speech ») ainsi que la mise en place d'une distance entre le personnage et le lecteur, à travers la rupture du schéma communicationnel. Cette rupture de la communication permet d'expliquer la difficulté à s'identifier aux personnages de la trilogie, qui semblent à la fois enfermés dans leurs propres pensées et incapables de prendre conscience de leur propre réflexivité. Cependant, il n'en découle pas une totale objectivité de la langue, qui serait

⁶³² Nous parlerons ici de « style » plutôt que de « discours » indirect libre, et ce pour deux raisons :

- le discours indirect libre est un procédé littéraire, une forme de discours rapporté, qui intervient effectivement à de nombreuses reprises dans les œuvres de Dos Passos. Cependant, nous souhaitons désigner par « style » indirect libre un procédé plus général, qui, dans la trilogie toute entière, donne à voir la parole comme perpétuellement décalée par rapport au sujet de l'énonciation.
- nous préférons réserver le terme de « discours » à la désignation du discours dominant, du dispositif de langage, au sens foucauldien, qui dans la trilogie est omniprésent, et est désigné comme langage souillé (« they have taken the clean words our fathers spoke and made them slimy and foul »).

⁶³³ Ann Banfield. « Narrative Style and Direct and Indirect Speech ». *Foundations of language* 10 (1973): 29.

caractérisée par l'absence de marqueurs propres au locuteur et à la situation d'énonciation. Au contraire, chaque personnage est doté de son propre style de parole de ses tics de langage, et la subjectivité se fait jour au travers même du style indirect libre, à travers notamment la présence de signes de ponctuation et d'éléments dialectaux⁶³⁴. Lorsque Joe Williams va dans un bar avec un Italien nommé Charley, il décrit ainsi la cousine de ce dernier : « one of 'em sat on Joe's knees and, boy, how she could eat spaghetti, and they all drank wine » (558). Il ne s'agit pas ici d'une « phrase sans parole » mais bien d'un énoncé clairement attribuable à Joe, manifesté notamment par l'élision du « th » et l'exclamation « boy »⁶³⁵. Ainsi, si la remise en question de la voix narrative élaborée par Ann Banfield apparaît pertinente en ce qui concerne la trilogie, sa caractérisation du style indirect libre, bien qu'intéressante sur le plan théorique, souffre d'une définition trop étroitement linguistique. La complexité de l'emploi pléthorique de ce procédé dans la trilogie réside précisément dans l'oscillation perpétuelle qu'il met en œuvre entre individualité et impersonnalité, entre des marqueurs indiquant une subjectivité et la mise en scène d'un discours que l'on pourrait qualifier de « traversant », qui n'appartient pas en propre aux personnages, et va jusqu'à coloniser leur parole même. L'ambiguïté de la voix, qui crée une « non-identification » des personnages par rapport à eux-mêmes, s'inscrit dans un schéma général d'appropriation et de confiscation de la parole par un dispositif discursif incarné par des personnages (Moorehouse, Wilson, Hearst) et inscrit dans l'écriture⁶³⁶.

On a alors à faire à un discours hybride, dont la source apparente est le personnage, et qui pourtant est mis à distance, comme si cette source était peu fiable, ou influencée par quelqu'un d'autre. Prenons l'exemple des premiers paragraphes consacrés à Daughter dans *1919* :

⁶³⁴ Claude-Edmonde Magny : « C'est bien le prétérit (...) que Dos Passos a choisi. Mais ce temps traditionnel devient chez lui celui d'un récit très particulier : celui que le personnage ferait de sa vie, de ce qui vient de lui arriver, s'il se racontait à un camarade, c'est-à-dire à une conscience interposée en tiers entre soi et soi, entre lui acteur et lui narrateur ». *Op. cit.*, 130-131.

⁶³⁵ Pour une critique de la théorie d'Ann Banfield, fondée entre autres sur des extraits de *U.S.A.*, voir Brian McHale, « Unspeakable Sentences, Unnatural Acts ; Linguistics and Poetics Revisited ». *Poetics Today* 4: 1 (1983): 17-45.

⁶³⁶ Si la critique de l'aliénation passe, dans les passages narratifs, par une mise en scène de personnages inconscients, dans le *Camera Eye*, le narrateur fait consciemment usage du style indirect libre pour dénoncer les discours préfabriqués. Dans le CE25 par exemple, le narrateur choisit, plutôt que de se livrer à une critique ouverte du système universitaire, de le dénoncer par ses propres mots : « four years under the ethercone breathe deep gently now that's the way be a good boy one two three four five six get A's in some courses but don't be a grind be interested in literature but don't be seen with Jews or socialists » (262). Les figures de correction, manifestées par la répétition de « but » manifestent la différence entre le discours officiel (« get A's in some courses » « be interested in literature ») et la réalité des intentions qui se cachent derrière (« don't be a grind », « don't be seen with Jews or socialists »). Ainsi l'on aboutit à une forme hybride, un discours direct (impératifs, pronoms personnels, emploi du présent) retravaillé par le narrateur, dont la voix s'affirme de plus en plus tout au long du passage (« grow cold with culture »). L'imposition d'un discours se heurte ici à la résistance du *Camera Eye*, résistance passive, négative (« I hadn't the nerve »), mais qui marque néanmoins une prise de conscience.

The Trents lived in a house on Pleasant Avenue that was the finest street in Dallas, that was the biggest and fastest growing town in Texas that was the biggest State in the Union and had the blackest soil and the whitest people and America was the greatest country in the world and Daughter was Dad's onlyest sweetest girl. Her real name was Anne Elizabeth Trent after poor dear mother who had died when she was a little tiny girl, but Dad and the boys called her Daughter. (576)

Cet extrait est tout à fait représentatif de la manière dont les personnages sont conditionnés, dans leur pratique du langage, par un discours qu'ils ne maîtrisent pas, et qui finit par les maîtriser. La perspective adoptée ici est celle de la petite fille, comme le montre l'emploi du mot « Dad » et le style enfantin du passage (abondance de superlatifs, redondance d'adjectifs tels que « little tiny »). Néanmoins, les mots qu'elle emploie sont directement hérités de son entourage, et notamment de son père. L'expression « poor dear mother who had died when she was a tiny little girl » est la réitération d'une histoire que la petite fille a entendue tout au long de son enfance, et qui explique pourquoi elle s'appelle Anne Elizabeth. L'emploi des superlatifs tisse un véritable réseau de représentations, qui part de la rue dans laquelle vivent les Trent (« the finest street in Dallas ») pour arriver jusqu'aux États-Unis tout entiers (« America was the greatest country in the world ») et revenir enfin à Daughter, ainsi présentée comme la quintessence de cette Amérique blanche et nantie. Le personnage est ainsi dès le départ construit autour de certaines valeurs, ayant trait à la classe, à la race et à la famille (composée exclusivement d'hommes). Son nom même disparaît, elle n'est que « Daughter », aux yeux de sa famille comme à ceux du lecteur. Sa propre identité est composée de phrases que son père lui a dites, comme « Dad's onlyest, sweetest little girl ». On peut alors en déduire que le discours sur le Texas a lui aussi pour origine son père, et qu'il est ensuite reproduit par l'enfant. Le fait qu'Anne ait intégré ce discours est manifesté, plus tard dans le roman, par la remarque qu'elle fait à Edwin Vinal lorsqu'il l'emmène voir les quartiers défavorisés de New York : « 'We oughtn't to let all those foreigners come over and mess up our country. (...) they're not white people and they never will be' » (585). On a ici ce « quelque chose entre la parole et la pensée » dans lequel Ann Banfield voit l'un des principaux effets du style indirect libre. Le narrateur ne rapporte pas des faits précis à travers la voix de son personnage, ni des pensées définies qui lui traversent l'esprit, comme ce serait le cas s'il employait le flux de conscience. Il choisit en quelque sorte d'avoir un substitut de narrateur, dont le discours est incertain et pourtant déjà déterminé. L'émergence de la parole de la fille, issue du discours du père, est déterminante dans le destin du personnage de Daughter, qui se définit à travers tout le roman à travers son rapport aux hommes (son père, ses frères, Edwin Vinal, Dick Savage). La distance créée par le style indirect libre a en outre pour effet de produire à la fois de l'empathie et de l'ironie ; le lecteur perçoit la naïveté de la petite fille tout en comprenant également la force avec laquelle le discours de son père se

grave dans son esprit. En quelques phrases, on voit se mettre en place une dialectique complexe entre personnel et impersonnel, individuel et collectif, liberté et déterminisme ; la trilogie donne en effet à voir non seulement la manière dont différentes voix s'affrontent et se répondent, mais le fait que la voix elle-même est nécessairement composite, faite d'échos et de fragments entendus et absorbés sans vraiment être compris.

Cette influence du discours extérieur sur la voix des personnages ne se limite pas à l'enfance, où elle pourrait trouver sa justification dans un processus d'imitation naturel. Une fois devenus adultes, les personnages continuent à penser en collage, pourrait-on dire, comme si toute possibilité d'une parole réellement individuelle, personnelle, avait depuis longtemps disparu, et créant l'impression que « ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé ».

The work at the office was so interesting. It put her right in the midst of headlines, like when she used to work at Dreyfus and Carroll's. There was the Onondaga Salt Products account and literature about bathsalts and chemicals and the employees' baseball team and cafeteria and old-age pensions, and Marigold Copper and combating subversive tendencies among the miners who were mostly foreigners who had to be educated in the principles of Americanism, and the Citrus Center Chamber of Commerce's campaign to educate the small investors in the North in the stable building qualities of the Florida fruit industry, and the slogan to be launched, 'Put an Alligator Pear on Every Breakfast Table' for the Avocado Producers Cooperative. (289-290)

Ici, le personnage focalisant est Janey (la modalisation, marquée en début de paragraphe par l'adverbe « so », nous fait rentrer dans le style indirect libre), mais les idées qu'elle énonce ne sont pas les siennes. On a ici en réalité deux niveaux de style indirect libre : d'une part, l'expression du point de vue d'un personnage, d'autre part le discours dominant, celui de la société pour laquelle elle travaille et des journaux qu'elle lit, discours qu'elle relaye inconsciemment. Cet extrait rappelle à bien des égards les *Newsreels*, dans la superposition apparemment fortuite des différents éléments présentés (« There was the Onondaga Salt Products (...) and Marigold Copper (...) and the citrus Center Chamber of Commerce's campaign »). Mais leur articulation grammaticale par la coordination en fait un discours construit qui s'insinue dans l'esprit du personnage, organise ses pensées et régule sa parole. L'insinuation est manifestée par l'intégration de la phrase « combating subversive tendencies among the miners who were mostly foreigners and had to be educated in the principles of Americanism » au milieu des différents contrats publicitaires, et qui trouve un écho dans la répétition du verbe « educate » quelques mots plus tard. Le zeugme (figure récurrente dans la trilogie) matérialise le fait que la dimension professionnelle se double subrepticement d'une dimension idéologique, mise sur le même plan, et que Janey intègre également. À partir de ce moment-là, elle devient une simple porte-parole, se faisant l'écho de ce que dit Moorehouse, aussi bien sur le plan professionnel (elle est sa secrétaire, et lorsqu'elle commence à travailler pour lui sa tâche principale est de prendre des notes sous la dictée) que personnel (elle

méprise son frère Joe car il ne correspond plus à l'image qu'elle se fait de ce que doit être un homme).

Le style indirect libre contribue ainsi à déposséder les personnages de leur propre voix, à les rendre, sinon aphones, du moins incapables de produire leur propre discours, toujours voués à porter la parole des autres, sans pour autant que cela résulte dans un style objectif ou neutre. L'authenticité du « speech of the people », dont l'expression naturelle serait le dialogue⁶³⁷, est remplacée par une parole toujours médiatisée, intégrée dans un discours plus vaste qui lui impose ses valeurs. Leur usage du langage est toujours « second », comme l'on parle d'une voiture de seconde main. La dimension linguistique – la superposition de différentes strates de discours au sein d'un même énoncé – se double ainsi d'une dimension politique – les relations de pouvoir qui existent entre ces différentes strates – le dialogisme, bien qu'indéniable, n'est pas nécessairement un indice de libération de la voix⁶³⁸.

Le leitmotiv

Le style indirect libre donne à voir la manière dont la voix des personnages se forme au contact d'autres discours, et la distance établie entre locuteur et énoncé crée dans l'esprit du lecteur à la fois de l'empathie et une perspective critique sur ces personnages. Un autre procédé employé dans la trilogie, aussi bien dans les passages narratifs que dans les CE ou les biographies, est le leitmotiv. Donald Pizer parle de « verbal motif » et de « paradigmatic action » pour caractériser les procédés récurrents qui identifient et enferment les personnages : « each of the major characters of the narratives is locked in an analogous prison of stereotyped thought and action that is reflected in his language »⁶³⁹. Ce leitmotiv est à relier à la figure du refrain, déjà présente dans des œuvres telles que *TS* ou *MT*. Mais, dans la trilogie, la refrain n'est pas limité aux chansons populaires citées dans les *Newsreels*, il devient un outil qui structure l'œuvre toute entière, et manifeste l'usure du langage, la transformation progressive du sens des mots, révélée dans le CE50.

Selon William Freedman, le leitmotiv littéraire est « a complex of separate parts reiterating on one level what is taking place on another. It thus multiplies levels of meaning

⁶³⁷ John Lyndenberg fait remarquer cette rareté du dialogue dans la trilogie : « Whenever his characters express anything resembling ideas, they talk only in tired slogans ; the words have been drained of meaning, and the characters mouthing them are empty puppets ». *Op. cit.*, 99.

⁶³⁸ Mikhaïl Bakhtine insiste sur le fait que le discours romanesque se distingue précisément par sa représentation du langage, ou plutôt des langages. L'intégration au roman de « discours étrangers » tantôt apparents, tantôt dissimulés, de la parole d'autrui, autoritaire ou persuasive, fait naître la polyphonie, sans pour autant garantir la liberté de parole des personnages au sein du texte romanesque. Voir Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, 83-183.

⁶³⁹ Donald Pizer, *John Dos Passos's U.S.A. ; A Critical Study*, *op. cit.*, 70.

and interest »⁶⁴⁰. Cette multiplication des niveaux de signification est associée, chez Dos Passos, à un déplacement de la responsabilité ; le leitmotiv permet à la fois de créer des liens entre différents modes, de recontextualiser le discours (par la répétition d'une même expression dans des contextes différents), et de créer un cadre de référence qui prive les personnages de leur autonomie. Comme la superposition des instances énonciatives mise en place par le style indirect libre, il en même temps un marqueur de liberté (dans la narration et l'interprétation) et d'aliénation (dans le cadre du récit).

Le leitmotiv opère ainsi à différents niveaux dans la trilogie, et la répétition lexicale va de pair avec la récurrence thématique, ce qui a mené certains critiques, comme Shelley Fisher Fishkin, à comparer la trilogie à une œuvre musicale. Cet entrelacement est particulièrement marqué dans les biographies, qui, de par leur concision, représentent en quelque sorte un concentré des procédés employés par l'auteur dans les autres modes, en particulier les passages narratifs. Ainsi, dans la biographie de Frederick W. Taylor, le titre, « The American Plan », apparaît à plusieurs reprises : au début (dans le titre), au milieu (à travers une citation de Taylor lui-même, « the right way means increased production, lower costs, higher wages, bigger profits : the American plan » 785) et à la fin (« but Fred Taylor never saw the working of the American plan » 787). La particularité de cette biographie est que, par sa description du taylorisme, elle offre également une grille de lecture pour la trilogie toute entière, qui vise justement à exprimer les « règles de conduite » mises en place par Taylor, puis exploitées par Ford, qui amènent à la standardisation des comportements et à la perte d'autonomie pratique et discursive. Le texte est rythmé par l'alternance entre de longues phrases et des expressions typographiquement isolées, qui mettent toujours en valeur les idées phares de Taylor (« selfrespect, selfreliance, selfcontrol » 783, « work by the piece:/production » 787), dont le but ultime est l'accroissement de la productivité (manifesté par l'anaphore page 787, « more steel rails more bicycles more spools of thread more armorplate for battleships »). Cependant, tout au long de la biographie se dégage également une deuxième voix, qui sape le triomphalisme de la première : « Fred Taylor/inventor of efficiency (...) was unceremoniously fired » (786), « But Fred Taylor never saw the working of the American plan » (787). La planification est impossible au niveau de l'individu, et Taylor meurt abruptement, montre en main (« he was dead with his watch in his hand. » 787). Pourtant, ses idées lui survivent, et seront mises en place par Ford, dont la biographie suit immédiatement celle de Taylor, comme pour manifester la réalité du concept de « taylorisme-fordisme ». Le contrôle que Taylor met en place au niveau de l'entreprise trouve ses limites

⁶⁴⁰ William Freedman. « The Literary Motif: a Definition and Evaluation » in Michael J. Hoffmann, Patrick D. Henry (eds). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham: Duke University Press, 1988, 309.

dans sa propre expérience, et, comme souvent dans les biographies, la dernière image que le lecteur a de lui apparaît comme une vignette ironique qui renvoie à la vie toute entière du personnage, et souligne les limites de la maîtrise qu'un individu peut exercer sur sa vie, qu'il soit un personnage historique où l'un des personnages de fiction.

La répétition a un rôle analogue dans les passages narratifs. La plupart racontent, en apparence, la manière dont chaque personnage se libère de ses origines pour faire son chemin dans la société : Moorehouse, dont les parents n'ont pu lui payer l'université, devient l'un des hommes les plus puissants des États-Unis, Eleanor, dont le père était boucher, devient l'exemple même du raffinement, Margo, dont l'enfance instable est marquée par un viol, finit par devenir une star hollywoodienne, fantasme de tous les hommes. Pourtant, le leitmotiv, thématique ou lexical, œuvre encore une fois par en-dessous, et vient miner ces belles trajectoires. Les personnages, malgré leur mobilité sociale, ne semblent jamais tout à fait à leur place, et restent souvent prisonniers d'une identité trop tôt établie, dont ils ne parviennent pas à se défaire, sinon en passant de masque en masque.

L'un des exemples les plus intéressants de ce point de vue est celui de Charley Anderson, qui incarne à la fois le rêve du succès et sa perversion. Il apparaît pour la première fois à la fin de *FP*, puis devient l'un des protagonistes de *BM*. Il se définit comme un « mécanicien », mais ce que recouvre ce terme varie selon le contexte dans lequel il est prononcé. Dans *FP*, Charley se présente comme « a garage mechanic and looking for a job » (340) lorsqu'il est en route pour la Nouvelle Orléans. Il s'agit d'une description objective, qui n'est teintée ni de fierté ni de honte. Peu de temps après, il rencontre un Italien nommé Grassi dont l'ambition est de devenir pilote. Ces deux facettes, le mécanicien et le pilote, sont au cœur de la personnalité de Charley, de la manière dont lui-même se voit, et sont soulignés dès ce premier extrait, pour être ensuite recontextualisés tout au long de *BM*. La première étape est un rejet de ses origines modestes : « 'Someday, Hedwig (...) I'm going to get me a clean job in a draftin' room' » (800). La mobilité sociale est associée à la mobilité géographique, et Charley quitte à la fois le garage de son frère et Minneapolis (« 'I'm through with the sticks.' » 805). Lorsqu'on le retrouve, revenant de la guerre, au début de *BM*, son appartenance sociale est compliquée par le fait qu'il est à présent officier ; pourtant, comme de nombreux vétérans, il ne parvient pas à trouver de travail, et est partagé entre son image de héros (tous les gens qu'ils rencontre veulent qu'il leur raconte ses exploits) et sa situation matérielle précaire. Au fur et à mesure de son ascension sociale, il ne cesse de se raccrocher à son identité de mécanicien, qui devient une allégorie, un piège, et une manière pour le personnage de renoncer à sa responsabilité. Après avoir voulu échapper à sa condition sociale (« Last time I went over there it was to try to get a job as a mechanic... Jeez I hope those

days are over » 840), il ne cesse d'y revenir pour justifier son comportement et refuser ce qu'il est devenu, un homme qui gagne davantage d'argent en bourse que par son travail manuel. Il continue de mettre en avant son identité de travailleur (« A hell of a note (...) for a guy to be glued to his desk all his life. » « I was crawling around on my belly in the grease as usual » 936) mais progressivement cette identité devient un outil lui permettant de justifier ses positions face à Bill Cermak dans l'espoir de retrouver une camaraderie fantasmée. La rupture a lieu lorsque Bill Cermak se plaint des conditions de travail au nom des employés. Charley affirme qu'il n'est lui-même qu'un employé et qu'il voudrait ne s'être jamais lancé dans la finance (« I wish I was still tinkering with that damn motor and didn't have to worry about money all the time » 1027), tout en donnant des leçons à Bill (« I've worked on a lathe myself... I've worked as a mechanic all over this goddam country » 1030). Dans ce contexte, la mort de Bill et le commentaire de Gladys sur l'accident qui a failli coûter la vie à Charley (« Oh Charley, for a man of your standing to risk his life in practice flights » 1032) marque la rupture définitive de Charley avec ses origines sociales, et le début de sa décadence physique et morale. Il essaye de s'adapter à son nouveau rôle (« They think I'm just a dumb cluck of an inventor... just a mechanic like poor old Bill Cermak » 1058) mais ne parvient jamais à s'y intégrer totalement. Et tout au long du texte, le thème de l'identité, de l'appartenance sociale, est souligné par un tic de langage ; Charley ne cesse de répéter « Check », cette marque d'assurance apparaissant de plus en plus décalée par rapport au contrôle effectif qu'il a sur sa propre vie. Le leitmotiv apparaît ainsi comme un écho de la structure générale de l'œuvre. De la même manière que les modes se suivent les uns après les autres en alternance régulière, enrichissant le texte par de nouvelles strates de signification, les expressions récurrentes dans les passages narratifs permettent au lecteur de construire une interprétation des personnages et de la société dans laquelle ils vivent, ainsi que de l'interaction qui existe entre la dimension individuelle et la dimension collective. La répétition apparaît alors comme une perpétuelle révision interprétative, et non pas simplement comme un retour du même. La notion d'évolution des personnages devient alors problématique, ainsi que leur statut. Si le héros n'existe plus, que reste-t-il du personnage ? S'agit-il simplement de coquilles vides, véhiculant des idées qui ne sont pas les leurs, d'individus creux, répondant à une logique strictement behavioriste et pour lesquels l'idée même de « personnalité » apparaît incongrue ?

Grammaire de l'impersonnel

Les personnages de la trilogie sont dépossédés de leur parole, mais aussi de leurs actions. Le fossé se creuse entre penser et agir, comme si cette distance de soi à soi,

manifestée par le style indirect libre, s'insinuait également dans le principe de causalité, le rendant caduc. Dans son article intitulé « John Dos Passos and the U.S.A. », paru en 1938 au moment où la trilogie fut éditée en un seul volume, T.K. Whipple, très critique à l'égard des personnages fictionnels, dit d'eux : « They are weak at the very core of personality, the power to choose »⁶⁴¹. Cette incapacité à prendre des décisions varie selon les personnages (les premiers segments consacrés à Margo Dowling par exemple sont caractérisés par la répétition de l'expression « she decided »), mais elle est souvent inscrite dans l'écriture même, comme si elle était constitutive de leur personnalité au même titre que la grammaire est constitutive de la langue.

Cette grammaire de l'impersonnel se manifeste à travers différents procédés. Le premier, que nous avons souligné et sur lequel nous reviendrons, est la disparition de la première personne du singulier au profit d'une troisième personne partiellement intériorisée à travers le style indirect libre, qui donne naissance à une « voix moyenne »⁶⁴², où le sujet n'est ni complètement agent, ni complètement patient de l'action. Cette voix moyenne est également palpable dans la manière dont sont décrites les prises de décision (ou l'absence de prise de décision) des personnages. Outre l'abondance des tournures passives, on note tout au long de la trilogie la récurrence des figures de correction (instead, but, so), comme si les personnages devaient sans cesse s'accommoder de ce qui leur arrive, plutôt que faire ce qui leur plaît :

he wanted to kiss and to roll on the ground and to run out across the icecakes and to make speeches from the top of telegraph poles and to vault over trolleycars ; but instead he distributed handbills and worried about his pants being frayed and wished he had a swell looking suit and a swell looking girl to walk with (25, nous soulignons).

La division de la phrase en deux parties séparées par un point virgule matérialise la séparation entre la vie rêvée et la vie réelle, renforcée par la structure correctrice « he wanted to (...) but instead », et par le parallélisme entre les deux membres de phrases créé par l'accumulation de propositions coordonnées. La première partie de la phrase est ponctuée par des verbes d'action (roll, run, make, vault) alors que la seconde s'enlise dans des verbes d'état (worried, wished).

⁶⁴¹ T.K. Whipple, « Dos Passos and the U.S.A. » in Andrew Hook (ed), *Dos Passos : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1974, 87-92, 90.

⁶⁴² La notion de « voix moyenne » (*middle voice*) renvoie à une situation grammaticale au sein de laquelle le statut de l'énonciateur est ambigu, par exemple dans la phrase « Ellen kisses nicely », où Ellen peut être à la fois agent et patient de l'action. A partir de cette notion grammaticale, certains écrivains et théoriciens – notamment J. M. Coetzee, ont élaboré une conception proprement narrative de la voix moyenne, reposant sur la remise en question de la distinction, posée par Benveniste, entre je et tu, qu'il définit comme condition même de la communication, est qui se trouve mise à mal lorsque le statut même du sujet est problématique. Voir Lorna Hutchison, « The Book Reads Well: Atwood's *Alias Grace* and the Middle Voice ». *Pacific Coast Philology* 38 (2003): 40-59.

Une autre tournure fréquemment utilisée dans la trilogie est la structure réfléchie « to find oneself », suivie d'une forme en -ing ou, plus souvent, d'une proposition nominale. Elle parcourt tous les segments narratifs de la trilogie, en particulier aux moments où les personnages prennent des « décisions » déterminantes pour leur avenir, contribuant ainsi à l'impression de détachement, de séparation entre eux et leurs actions. Si l'on prend l'exemple de Mac, l'un des personnages les moins tragiques des trois romans, puisqu'il est le seul à finir par trouver une certaine forme de bonheur, on remarque que cette tournure revient de manière régulière tout au long de son parcours : lorsqu'il va voir Mr. Bingham (« he found himself stuttering as he opened the door » 34), lorsqu'il se retrouve seul à devoir vendre des brochures car Bingham s'en est allé (« he found himself standing with the little books in his hand » 43), puis quand ce dernier l'abandonne tout à fait (« Fainy called after him, but got no answer. Instead he found himself face to face with a tall dark man » 53). Cette dimension involontaire de l'action se retrouve dans sa vie d'adulte, lorsqu'il part pour le Canada avec Ike Hall (« they found themselves dogtired tramping through the broad deserted streets of Winnipeg » 68) et lorsqu'il rencontre Encarnacion (« Mac found himself being introduced to a Brown broadfaced girl named Encarnacion » 117). L'exemple le plus frappant cependant se trouve dans le dernier segment qui lui est consacré. Mac s'est établi à Mexico et travaille pour *The Mexican Herald*, ayant renoncé à ses velléités révolutionnaires. Un ami lui propose de reprendre une librairie pour un prix modique, au vu de la situation politique instable du pays. Mac lui répond : « 'Jez, lemme think it over, Ben... but I got to go back to the daily bunksheet' » (275), faisant ainsi référence à son travail au journal. Le lecteur est dès lors surpris par la phrase suivante : « So Mac found himself running a bookstore on the Calle Independencia with a line of stationery and a few typewriters » (275). Aucune indication n'est donnée sur la réflexion de Mac, ni sur sa prise de décision ; elles semblent n'avoir jamais eu lieu. Le personnage est ainsi dépossédé de son action, et sa nouvelle situation apparaît comme le fruit du hasard ou de la chance. Le lien de cause à effet est rompu, ou plutôt interrompu par une ellipse ; et cette ellipse constitue l'intériorité du personnage, ses questions, ses doutes, qui demeurent inaccessible, aussi bien au lecteur qu'à lui-même. La stratégie de dépersonnalisation œuvre ainsi au sein de la grammaire même, à travers une logique behavioriste du type stimulus (la proposition de reprendre la librairie)/réaction (Mac se retrouve à la tête de ladite librairie).

Cette stratégie est également à l'œuvre dans les autres modes de la trilogie. Nous avons vu que les biographies étaient souvent caractérisées par la superposition de différents discours et de faits, les personnages décrits étant vus de l'extérieur, à travers des actions ou des paroles représentatives, à l'aide d'outils discursifs plutôt que psychologiques. Même le

Camera Eye, pourtant conçu par Dos Passos comme un « exutoire du subjectif » au sein de la trilogie, se caractérise par l'évitement du personnel, au sens grammatical. Le pronom « I » n'est que rarement présent dans ces segments, la plupart du temps remplacé par « you », « we », ou par la troisième personne du singulier, lorsque le narrateur fait le portrait, par exemple, du « Chataqua lecturer » dans le CE24. De plus, les *Camera Eye* eux-mêmes deviennent de moins en moins nombreux au fur et à mesure que l'on avance dans la trilogie : *FP* en compte vingt-sept, *1919* quinze et *BM* seulement neuf. Outre la disparition progressive du « I », on remarque que le thème de la dépersonnalisation est de plus en plus présent dans les passages du *Camera Eye*. Dans le CE33, le personnage du « Successful Story Writer » est soumis aux mêmes contraintes que les personnages des segments narratifs : « it turned out he was not writing what he felt he wanted to be writing (...) it turned out he was not wanting what he wrote he wanted to be feeling » (487). La répétition steinienne de formes en -ing crée un effet de tourbillon, où le désir et la nécessité s'affrontent et noient le sens et l'autonomie ; la seule manière de sortir de ce tourbillon est la boisson (« cognac and maraschino ») ou le fantasme (« it turned out that he wished he was a naked brown shepherd boy »). L'individu clivé, incapable de s'attribuer une identité, est une figure récurrente des *Camera Eye*, en particulier dans *BM* (« the personality must be kept carefully adjusted over the face » CE45, 872, « an unidentified stranger » CE47, 932), jusqu'à ce que le « I » renaisse comme interprète du collectif (« how can I make them feel » 1135) et s'y fonde (« how make them feel who are your oppressors America » 1135).

À travers la dépersonnalisation de la narration, le narrateur comme conteur disparaît, et sa voix se fond dans celle des personnages. Ce que nous avons choisi de nommer la grammaire de l'impersonnel a pour effet de créer une distance, en mettant en avant les processus de formation de la parole, et en révélant l'illusion d'une parole unique et intime. La perception de la trilogie comme une narration objective est cependant à notre avis incorrecte. Les personnages sont en effet facilement identifiables à travers leurs tics de langage et les caractéristiques qui leur sont attribuées dès l'enfance (la première phrase présentant Eleanor est « When she was small she hated everything » 184, et c'est cette haine qui deviendra ensuite de la froideur et transformera Eleanor en statue de glace) et l'ironie du narrateur est souvent palpable dans les passages narratifs (Donald Pizer qualifie la trilogie de « vast exercise in verbal irony »⁶⁴³). De même, le montage employé dans les *Newsreels* en fait des compositions plutôt que des descriptions de l'actualité, les segments du *Camera Eye* sont caractérisés par une intense subjectivité, et les biographies constituent souvent des portraits au vitriol des personnages qui en font l'objet. Cependant, et c'est en cela que réside

⁶⁴³ Donald Pizer, *Twentieth-Century American Literary Naturalism; An Interpretation*, op. cit. 43.

l'originalité du style de Dos Passos, le subjectif est séparé du personnel, et les personnages, tout en étant individualisés, semblent déconnectés de leurs propres actions et de leurs propres paroles. Le sujet n'est plus propriétaire de sa voix, son point de vue est toujours médiatisé, et la première personne du singulier disparaît au profit d'une troisième personne subjectivée. À travers cet emploi de l'impersonnel, associé à la dénonciation de l'aliénation discursive dont les personnages sont à la fois victimes et complices, Dos Passos reprend l'une des principales innovations du modernisme, en l'associant à la visée politique de son œuvre. En effet, l'impossibilité de s'identifier aux personnages des passages narratifs, leur platitude, ne doivent pas être conçues comme des défauts mais comme faisant partie intégrante du projet littéraire de la trilogie. Comme l'écrit T.S. Eliot à propos de Ben Jonson : « This stripping is essential to the art (...). He did not get the third dimension, but he was not trying to get it »⁶⁴⁴. La mise en scène, dans la trilogie, d'une « humanité non-euclidienne »⁶⁴⁵, dépourvue de troisième dimension, manifeste l'« extinction de la personnalité »⁶⁴⁶ chère à Eliot ; cependant, il ne s'agit pas ici d'un processus volontaire, du poète qui lui-même s'abstrait de son œuvre pour en retirer le lyrisme et le pathétique, mais au contraire d'une désindividualisation imposée, née de l'évolution de la société capitaliste américaine, qui donne naissance à des personnages contextuels, habités par le monde autant qu'ils y habitent.

3.2.2. « Le premier homme qui passe est un héros suffisant »⁶⁴⁷

La mise en scène d'un discours stéréotypé, la véritable fatigue du langage qui se fait jour à travers ce que disent les personnages de la trilogie, est parallèle à la banalité des personnages eux-mêmes. Leurs actions sont souvent dictées par l'intérêt personnel, et leurs vies semblent parfois n'être que le pâle reflet de celles qui sont décrites dans les biographies. Dos Passos joue sur le contraste, pour reprendre les termes de Lukacs, entre les figures historiques et les « héros moyens », contraste qui lui permet de mettre en valeur une certaine tradition protestataire américaine en même temps que de condamner plus fermement le développement du capitalisme industriel et financier des années 1920. Cependant, cette déstabilisation de la notion de héros est aussi, au niveau textuel, une manière de remettre en question l'un des mythes fondamentaux de l'idéologie américaine, celui du *self-made-man*. En éclatant les perspectives, en faisant du parcours de ces personnages non pas une ligne

⁶⁴⁴ T.S. Eliot, « Ben Jonson », in *The Waste Land and Other Writings*. New York: The Modern Library, 2002, 144-157, 156.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent ». *Op. cit.*, 103.

⁶⁴⁷ Emile Zola, « Deux définitions du roman » [1866] in *Ecrits sur le roman*. Paris : Librairie Générale Française, 2004, 97.

ascendante mais une courbe souvent interrompue, il donne à voir la dimension illusoire de l'image des États-Unis comme terre de l'opportunité. À l'image de l'individu au centre de la société qui le porte vers la réussite se substitue celle du personnage perpétuellement décentré, toujours à la recherche d'un « cœur » (le « center of things » de Bud Korpenning dans *MT*) inexistant, d'un progrès impossible⁶⁴⁸.

La disparition du quotidien

Néanmoins, l'aplatissement des personnages, leur banalité, est relative et paradoxale, car elle ne dérive pas d'un enfoncement dans la routine ou le quotidien. En effet, la disparition du personnel au niveau de la narration, qui se traduit par une grammaire de l'impersonnel, se double d'une disparition du personnel au niveau du récit, de la diégèse. Les personnages de la trilogie mènent des vies ordinaires, dans des métiers ordinaires, et leurs actions sont la plupart du temps dictées par la nécessité. Cependant, cette relative banalité s'accompagne d'une disparition du quotidien, si l'on entend par ce terme les actions, les habitudes, les institutions qui participent à la stabilisation d'une vie, à son ancrage dans un temps et dans un lieu donnés⁶⁴⁹. La description d'actions insignifiantes abonde dans la trilogie, mais ces détails sont la plupart du temps connotés de manière négative, et ils en viennent à remplacer l'intériorité des personnages : « la faim, la fatigue, le manque d'argent, l'insatisfaction sexuelle, les gueules de bois, l'insécurité sous toutes ses formes, (...) c'est de ces détails et de ces expériences sordides qu'est faite la vraie 'vie intérieure' de ses personnages »⁶⁵⁰.

Les lieux que sont la famille et le travail, notamment, sont soumis dans la trilogie à une dislocation infinie. Là où, dans les romans issus de la Grande Dépression, la famille apparaît le plus souvent comme une force stabilisatrice, organique, qui résiste aux épreuves

⁶⁴⁸ La notion de « héros moyen » est empruntée à Lukacs. Dans *Le roman historique*, Lukacs définit ainsi la particularité du roman historique par rapport à l'épopée ; il met en scène des personnages banals, mais qui par leur banalité même en viennent à être représentatifs. Lukacs s'insurge contre le roman moderniste, notamment *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, où le personnage principal n'est en rien représentatif, typique de son milieu ou de sa classe, mais au contraire excentré par rapport à elle. Cette excentricité, ou décentration, est également l'une des caractéristiques de la trilogie, dans laquelle les personnages ne sont perpétuellement présentés comme isolés, incapables de se dépasser, contrairement aux « héros moyens » de Pouchkine ou Scott qui, dans des situations critiques, « s'élèvent au-dessus de leur médiocrité antérieure, pour mettre en évidence les qualités humainement vraies et authentiques qu'ils possèdent ainsi que le peuple ». Georges Lukacs, *Le roman historique*, *op. cit.*, 78.

⁶⁴⁹ Les gestes du quotidien sont un aspect central de l'esthétique moderniste, qui travaille le banal pour rendre compte du tissu fragmentaire de l'existence. Dos Passos cependant combine dans ses œuvres une mise en exergue de la banalité (des actions sans cesse répétées) et la disparition du quotidien, notamment en faisant intervenir l'histoire dans ses œuvres, qui dès lors brise la séparation entre privé et public, entre « what is commonly thought big » et « what is commonly thought small », pour reprendre les termes de Virginia Woolf. « Modern Fiction » [1919], in *The Common Reader*, <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>> Vu le 24 mai 2010.

⁶⁵⁰ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*. Paris : Seuil, 1948, 132.

imposées par la société (Steinbeck), une motivation pour se dépasser (Conroy) ou le fondement même du récit (Herbst), chez Dos Passos elle est avant tout source d'angoisse ou de colère. La majorité des personnages perdent au moins un parent dès leur jeune âge, que ce soit dans *MT* (Ellen et Jimmy perdent leur mère) ou dans la trilogie. Mac perd sa mère (« Then Mom's face on the pillow shrank into a little creased white thing like a rumpled-up handkerchief and they said that she was dead and took her away. » 17) puis son père (« Then one day he got pneumonia and died quietly at the Sacred Heart Hospital. It was about the same time that Uncle Tim bought a linotype machine » 24) et est élevé par son oncle. La mère de Daughter et celle de Margo meurent en couches, Mary French trouve un jour son père mort dans son cabinet de consultation, Dick Savage découvre que son père a fait de la prison et le bannit de son imagination, Eleanor s'invente un père peintre pour remplacer le sien, qui est boucher et ne convient donc pas au destin qu'elle envisage pour elle-même.

Les personnages héritent de cette dislocation de la famille ; ils ne parviennent jamais réellement à s'établir. La trilogie égrène les histoires sans lendemain, les visites aux prostituées, souvent suivies de maladies diverses, et les adultères dont le scandale est éliminé par leur prolifération. Le mariage apparaît la plupart du temps comme un moyen, pour « régulariser » une situation lorsque la femme est enceinte (c'est pour cela que Mac épouse Maisie, et qu'Eveline épouse Paul) ou pour échapper à sa condition (Moorehouse épouse Annabelle Strang, puis Gertrude Staple, pour leur statut social, Margo épouse Tony pour échapper à Frank, et le réalisateur Sam Margolies pour lancer sa carrière). Les mariages en général se terminent par une séparation (Moorehouse et Annabelle, Charley et Gladys) ou une disparition (Joe meurt, Eveline se suicide). Les enfants, dans la trilogie, sont présentés comme des obstacles ou des objets. Les rares fois où le bonheur conjugal est décrit, comme lorsque Charley rend visite aux Johnson, il est exclusivement lié à une dimension matérielle (« Babyclothes hung to dry over the tub. A red douchebag hung behind the door and over it a yellow lace negligee of some kind. It made Charley feel funny to be in there » 818), et est de courte durée (Charley lui-même séduit Eveline à la fin de la soirée). De même, lorsque Agnes et Frank invitent Tad à déjeuner le dimanche midi, créant ainsi une fiction de bonheur familial, Margo s'enferme dans sa chambre pour éviter d'avoir à y assister. « Margo hated those Sunday afternoons but Frank and Agnes seemed to love them, and Tad would stay till the last minute » (985). La notion même de famille disparaît dans la trilogie, et la vie privée est mise sur le même plan que la vie professionnelle, présentée comme une succession d'obstacles pour atteindre un but qui s'éloigne au fur et à mesure qu'on s'en approche. Moorehouse lui-même, malgré ses savants calculs, ne peut éviter la maladie de sa femme, et la honte que celle-ci représente pour lui. Le personnage du *Camera Eye* lui aussi est soumis

au même schéma. Il perd ses parents au début de *1919* (« when the telegram came that she was dying (...) when the cable came that He was dead » 369) et ne parvient jamais réellement à se construire une vie privée. La vie privée est également presque absente des biographies, sauf, comme pour Valentino, lorsqu'elle se confond avec la vie publique. Les *Newsreels*, quant à eux, regorgent de scandales sexuels et de mariages brisés dans la violence⁶⁵¹.

Parallèlement à la dislocation de la famille, on observe dans la trilogie une véritable dématérialisation du travail. Ici encore, Dos Passos se distingue des écrivains de la Grande Dépression, qui accordent souvent une importance capitale aux gestes du travail, que ce soit ceux du paysan ou de l'ouvrier. Le savoir-faire est une composante importante de romans tels que *The Land of Plenty*, ou *The Disinherited*, dans lequel Larry Donovan se fait chroniqueur des métiers qu'il exerce, les décrivant dans leur matérialité même quand il s'agit de critiquer leur dureté. Le geste devient *gestus*, décrivant à la fois le travail dans toute sa beauté et sa respectabilité, et l'exploitation à laquelle sont soumis les travailleurs. Chez Dos Passos, le « geste » devient figure symbolique dans *Rosinante to the Road Again* (« 'I must catch that gesture, formulate it, do it. I is tremendously, inconceivably, unendingly important to me.' » 8) mais il disparaît dans la trilogie, disparition qui est au cœur de la dématérialisation du travail dans *U.S.A.*

Les différents personnages de la trilogie appartiennent, en majorité, à la classe moyenne. Aucun d'entre eux ne vit dans une extrême pauvreté, aucun d'entre eux n'est rentier. Ils travaillent donc tous pour gagner leur vie. Mac est imprimeur, Joe marin, Eleanor et Eveline lancent une compagnie de décoration intérieure, Margo est actrice, Janey secrétaire, Moorehouse expert en relations publiques, etc... Cependant, la quotidienneté de ces métiers n'est que très peu décrite dans la trilogie. Pour Eveline et Eleanor, le métier de décoratrice semble n'être qu'un moyen de devenir des femmes du monde ; lorsqu'elles décident de créer leur compagnie, la dimension professionnelle disparaît derrière les mondanités :

they were busy all winter decorating the office and showrooms downstairs and the apartment upstairs where they were going to live, and doing Sally Emerson's diningroom. They got a colored maid named Amelia who was a very good cook (...) and found a downattheheels French dressmaker to make them evening gowns to wear when they went out with Sally Emerson and her set, and rode in taxis and got to know a lot of intersting people. (206)

⁶⁵¹ Les N54 et 55 font ainsi référence (« PIG WOMAN SAW SLAYING » 925 / « Saw Pigwoman The Other Says But Neither Can Identify Accused » 930) au meurtre du révérend Edward Hall et de sa maîtresse, Eleanor Mills, en 1922. Les principaux suspects étaient leurs conjoints respectifs. Jane Gibson, qui habitait non loin de là où furent trouvés les corps, dans une grange où elle élevait ses cochons, déclara avoir été témoin du meurtre. Les journaux la surnommèrent « The Pig Woman ». A l'issue du procès, qui eut lieu en 1926, son témoignage ne fut finalement pas retenu.

Leur vie et leur travail se confondent, la production cède le pas à la représentation, comme si elles étaient elles-mêmes l'objet de leur entreprise de décoration. Elles se préoccupent davantage de leur apparence (« to make them evening gowns ») et de leur confort personnel (« Amelia who was a very good cook ») que du projet pour lequel elles ont été engagées. L'équivalence entre métier et représentation est clairement marquée dans le texte par la répétition du nom de Sally Emerson, une première fois en référence au travail dont elle les a chargées (« doing Sally Emerson's diningroom »), puis en tant que symbole de la vie mondaine de New York (« when they went out with Sally Emerson and her set »).

De même, Janey finit par être identifiée à son métier de secrétaire, et par ne plus avoir de vie en-dehors de lui, et Moorehouse devient l'incarnation des relations publiques, dont le corollaire est la perte de l'intimité. Cette fusion entre le travail et la vie est manifestée par une expression récurrente dans les segments consacrés à Margo : « she had no intention of letting her life interfere with her work » (989). Le résultat n'est pas une séparation entre vie privée et vie publique, mais au contraire l'identification des deux ; Margo utilise les hommes pour arriver à ses fins, utilisation matérialisée par son mariage avec Margolies.

Cette conjonction du travail et de la vie a également pour effet de vider le travail de sa substance, ce qui est renforcé par le fait que la plupart des personnages ne sont pas des travailleurs manuels. Même si le lecteur les voit sur leur lieu de travail, dans des réunions de travail, ce n'est pourtant pas ce travail qui leur donne corps. Il est lui-même désincarné. La nouvelle maison de Sally Emerson n'est jamais décrite, tout comme les spectacles de Margo (« She was dreadfully scared and her heart pounded waiting for the cue, but it was over before she knew what had happened » 916). Charley Anderson s'éloigne de plus en plus du domaine de la production pour entrer dans celui de la spéculation, et son travail semble consister dans d'innombrables déjeuners assortis de doses d'alcool de plus en plus importantes. Le cas de Moorehouse est plus compliqué, dans la mesure où, dès le milieu de *FP*, on ne le voit presque plus que dans un contexte professionnel. Il *est* la dématérialisation du travail, qu'il transforme en mots vides tels que « *capital* » et « *labor* », totalement déconnectés de la réalité matérielle de l'usine.

American industry like a steamengine, like a highpower locomotive on a great express train charging through the night of old individualistic methods... What does a steamengine require? Cooperation, coordination of the inventor's brain, the promoter's brain that made the development of these highpower products possible... Coordination of capital, the storedup energy of the race in the form of credit intelligently directed... labor, the prosperous contented American working man to whom the unprecedented possibilities of capital collected in great corporations had given the full dinnerpail, cheap motor transport, insurance, short working hours... a measure of comfort and prosperity unequaled before or since in the tragic procession of recorded history or in the known regions of the habitable globe. (234)

Dans ce passage, Moorehouse est dans le train ; il vient d'épouser Gertrude Staple et son immense fortune et voyage avec son valet et sa secrétaire, à laquelle il est en train de dicter ce discours, destiné au juge Planet. Il procède par associations d'idées, partant de sa situation concrète (il est dans un train) pour comparer l'industrie américaine toute entière à une locomotive, dont il décompose ensuite les éléments : la coopération, la coordination et le travail. Ces trois éléments ne sont cependant pas égaux, puisque le travail, incarné par le « prosperous contented American working man », n'est possible que grâce à la présence du capital qui lui assure des conditions de vie décentes. L'argument marxiste, selon lequel les capitalistes n'existent que grâce à la force productive des travailleurs, est ici inversé. Le vocabulaire du travail est remplacé par celui du confort matériel (« full dinnerpail », « cheap motor transport »), mis au service de la métaphorisation et de l'abstraction. En d'autres termes, le travail (« labor ») ne sert qu'à présenter l'idée de Moorehouse, et l'intérêt de ses clients, ces « great corporations » qui, dans son propos, sont garantes de la prospérité du travailleur américain ; la linéarité apparente du discours, manifestée par le trajet de la locomotive (que l'on retrouve dans l'expression « tragic procession of recorded history »), masque la circularité d'une argumentation qui en revient toujours, *in fine*, aux bienfaits du système industriel, incarné par les grands monopoles.

Est-ce à dire que Dos Passos est nostalgique de l'époque de l'artisanat, des petits commerçants et des entreprises familiales ? Celles qu'il nous présente (le garage Ford tenu par le frère de Charley) ne sont en rien un modèle, et le seul lieu où les métiers semblent avoir leur place est la page des petites annonces dans le journal (« architectural draftsman with experience on factory and industrial buildings in brick, timber, and reinforced concrete... bronze fitter... letterer... patternmaker... carriage painter » 790), dont on sait qu'elle est illusoire, car les jeunes Américains revenus de la guerre ne trouvent pour la plupart pas de travail. Il n'y a pas de nostalgie, mais un constat : la trilogie fait le portrait d'une société où les professionnels du discours sont devenus omniprésents et omnipotents, où la vente (incarnée par la publicité) supplante la production, où l'on n'« est » rien si on ne sait pas se construire une histoire. Les personnages qui ont le plus de succès sont Moorehouse, qui se construit véritablement tout au long de sa vie pour correspondre à l'image que les gens se font de lui, et Margo, qui dès le départ invente des histoires pour mieux se vendre (« 'Well that story would make great publicity' » lui dit Jerry Herman lorsqu'elle lui raconte la vie qu'elle vient de s'inventer, dans laquelle elle a grandi dans une plantation de cannes à sucre à Cuba dans une famille d'aristocrates). Ceux qui ne parviennent pas à maîtriser le discours, ou qui s'y refusent, sont mis à l'écart, et ne peuvent plus se reposer sur la structure familiale ou

sur les gestes rassurants du travail. Ils ont, en réalité, très peu de marge de manœuvre, dans un univers darwinien où ceux qui ne s'adaptent pas doivent disparaître.

Morts sans sépultures

Privés d'assise, les personnages de la trilogie semblent parfois tourner en rond, dans un cercle toujours renouvelé d'aventures, de métiers hâtivement oubliés, n'attendant que de voir le prochain échelon, pour monter toujours plus vite (comme le dit Eveline, « 'Oh, I wish we could all make a lot of money right away quick' » 821), et se retrouvant toujours à devoir tout recommencer. Ces deux mouvements de linéarité et de circularité entrent sans cesse en tension dans la trilogie ; à la trajectoire linéaire du *self-made-man* s'oppose le schéma circulaire des échecs successifs, et le récit national en ligne droite, la *manifest destiny*, est sans cesse brisé par la répétition du même. La disparition du quotidien, du rituel, condamne les personnages de Dos Passos au tourbillon, à un mouvement presque incessant (matérialisé par les innombrables trajets en train, en voiture, en bateau, en avion) qui pourtant semble stérile. Le voyage n'est pas initiatique, il n'apporte aucune révélation : « Then she couldn't see his face anymore. The train had gone into a tunnel » (642).

À bien des égards, la lecture de la trilogie, où se succèdent les verres de whisky et les aventures sexuelles, sans que les personnages semblent tirer les conséquences de leurs actions, rappelle celle des romans d'Hemingway, en particulier *The Sun Also Rises*, que Dos Passos avait pourtant violemment critiqué à sa sortie⁶⁵². Jake et Brett, conscients de l'impossibilité de leur amour, à cause de la blessure de Jake et de l'appétit sexuel de Brett, passent leurs journées à discuter et à boire, à Paris puis à Pampelune, occupant leurs journées et leur nuits pour pallier cet inévitable manque. Cependant, là où les personnages d'Hemingway semblent vivre dans un état de vacances perpétuel, et refuser les conventions sociales que sont la famille et le travail, ceux de Dos Passos aspirent malgré tout à entrer dans cette société, à s'y établir. De même Jake, le narrateur, prend de la distance par rapport à sa propre condition, et le roman tout entier est caractérisé par une ironie tantôt douce, tantôt cruelle, incarnée par la dernière image où Brett et Jake, enlacés dans un taxi, voient le bâton d'un policier se lever, moquerie finale à l'égard de l'impuissance toujours évoquée mais jamais directement mentionnée, du protagoniste. Les personnages de la trilogie, eux, sont totalement dépourvus d'ironie (sauf Dick Savage dans *1919* ; il la perd dans *BM* après avoir travaillé pour Moorehouse), ils n'ont aucune distance par rapport à leurs propres expériences. La distance de soi à soi dont nous avons parlé ne résulte pas de l'ironie mais de l'absence de

⁶⁵² John Dos Passos, « A Lost Generation », *New Masses* 2: 2 (Dec 1926): 25.

réflexivité, car elle ne vient pas du personnage mais du narrateur. Certains personnages (Eleanor, Moorehouse, Margo) ont davantage de contrôle sur leur vie que d'autres (Mac, Charley, Daughter, Eveline), mais ils ne sont pas *construits* différemment aux yeux du lecteur. Chez Hemingway, le rituel permet de remédier, au moins partiellement, à l'absurdité du monde ; la mise en scène de la mort notamment, incarnée par la corrida et ses gestes savamment codifiés, permet, sinon de donner un sens, du moins de donner un cadre à ce qui se trouve en dedans et en dehors de l'arène. La mort, qui a été refusée à Jake au profit d'une blessure qui l'empêche de vivre, est à la fois l'incarnation du *nada* et ce qui permet de ne pas s'y perdre complètement.

Dans la trilogie, la mort perd toute dimension symbolique. Encore une fois, on remarque une nette évolution du traitement de la mort dans les romans de Dos Passos, évolution au sein de laquelle *U.S.A.* marque une rupture. Dans *SN*, le suicide de Wenny est hautement métaphorique, représentant la vitalité qui ne peut survivre à l'atmosphère délétère de Boston. Fanshaw pense en lisant l'annonce de sa mort dans le journal : « - How horrible ! Of course it's true, something had to happen to Wenny; he was too reckless, too beautifully alive » (126), et Wenny devient un fantôme qui hante les deux autres protagonistes, et les empêche d'être ensemble : « And Nan had understood; she had never been surprised at Wenny's killing himself. Perhaps they'd had secrets, things in common, the two of them, that he had never known. The thought stung » (174). Dans *TS*, John Andrews ne meurt pas, mais la dernière scène du roman est une sorte de mort symbolique : l'armée l'a retrouvé et l'emmène, l'obligeant à abandonner son œuvre ; l'institution écrase l'individu créateur. Jimmy Herf, à la fin de *MT*, sort de la ville pour tenter d'y échapper, la mort (qui a déjà frappé Stan Emery) est remplacée par une renaissance potentielle, là aussi lourde de symboles ; comme Nick Carraway à la fin de *Gatsby*, qui décide de retourner dans son Midwest natal, Herf doit quitter la ville pour éviter d'y succomber. Il tente d'échapper au cercle infini des portes à tambour en s'abandonnant à la route, droite, elle aussi infinie (« 'How fur ye goin ?' 'I dunno... Pretty far.' » 837).

Les personnages de *U.S.A.* n'ont pas droit à de tels égards. Sur les douze personnages focalisants, quatre meurent ou disparaissent : Joe Williams, Daughter, Charley Anderson et Eveline Hutchins. À chaque fois, il s'agit d'une mort accidentelle et violente ; Joe est assommé dans un bar au cours d'une rixe, Daughter meurt dans un accident d'avion, Charley des suites d'un accident de voiture, Eveline d'une overdose de somnifères. À chaque fois, la mort est évacuée, ou médiatisée. Celle de Joe demeure incertaine (« and he was out » 561) et n'est plus jamais évoquée. La description de la mort de Daughter est elle aussi incomplète, car elle est vue à travers les yeux du personnage (« The spinning sun blinded her as they

dropped » 713), tout comme celle de Charley (« He was dropping spinning being sucked down into » 1085). Enfin, la mort d'Eveline est racontée par Ada Cohn au téléphone à Mary French (« when the maid got there this morning she found her dead in her bed and we were just there twelve hours before. » 1238), qui n'en a cure, tant elle est préoccupée par la mort d'un de ses collaborateurs, tué au volant de son camion. Les personnages sont ainsi exclus de la fiction sans cérémonies, au sens propre comme figuré. Leur mort, comme leur vie, est marquée par un mouvement circulaire et tourbillonnant (Daughter ne cesse de dire à Pierre « loop the loop, promise me you'll loop the loop », Charley se sent aspiré vers le bas par une spirale de douleur et de silence), qui ne mène nulle part, et aucun d'entre eux n'a droit à un enterrement (Margo refuse de porter le deuil après la mort de Charley, malgré la suggestion d'Agnes, « 'Oughtn't you to wear black ?' » 1087). Ils sont, tout simplement, évacués.

Cependant, ces morts sans sépulture, morts par accident, nous ramènent inévitablement à d'autres morts de la trilogie, en particulier à celui qui est enterré au cœur même des trois romans, le soldat inconnu. Il est l'exemple même du mort sans sépulture qui devient monument national, de celui qui n'est pas mort par hasard, mais pour défendre les valeurs éternelles de la démocratie américaine. Or, dans « The Body of an American », c'est précisément cette sépulture, cette monumentalisation qui sont refusées, et le corps du soldat inconnu, fragmenté, éclaté, est mis sur le même plan que les corps absents de Charley, Daughter, Joe ou Eveline. C'est paradoxalement par le refus du symbole, donc de l'attribution d'un sens, que la mort *prend* sens dans la trilogie. En refusant le discours officiel, le narrateur implicitement fait de John Doe non plus un héros mais une victime, et transforme ses thuriféraires en bourreaux. Dès lors, les autres personnages aussi, ceux à qui le statut de héros a été refusé, deviennent des victimes, directes ou indirectes, de ceux qui ont envoyé John Doe dans la forêt d'Argonne, puisque leurs morts sont tout aussi anti-symboliques que la sienne. Le déterminisme (« The shell had his number on it » 760) laisse donc la place à l'accident.

Contrairement à d'autres romans naturalistes, tels que *An American Tragedy* de Dreiser, ou à un roman-reportage comme *Boston* de Sinclair, la mort n'est pas attendue, elle est imprévue, et elle n'est pas porteuse de sens. Clyde Griffins meurt sur la chaise électrique, tout comme Sacco et Vanzetti dans le roman de Sinclair ; dans le premier cas, la mort est nécessaire, car Clyde ne peut survivre dans la société telle qu'elle est, qui promet la lune à ceux qui ont de l'ambition, mais ne leur donne pas la possibilité de la concrétiser, dans le second elle l'est tout autant, car les deux hommes sont une menace pour cette même société. Dans *U.S.A.*, la mort des personnages semble au contraire déterminée par leur *intégration* dans cette société, à l'exception de celle de Daughter qui représente un obstacle pour la

carrière de Dick. Joe disparaît au moment même où il accepte l'interprétation officielle de la guerre, Charley lorsqu'il a quitté la production pour la spéculation, et Eveline au moment où elle incarne la parfaite femme du monde, qui ne fait rien d'autre qu'organiser des soirées. C'est, en quelque sorte, parce qu'ils ont cessé de lutter, parce qu'ils se sont installés dans leur identité, qu'ils sont « évacués » de la fiction. Comme le dit Jerry Burhnam, l'un des personnages secondaires récurrents de la trilogie : « 'It'll all end in blindness and sudden death (...). But who cares? Who in hell cares...? Who on the bloody louseinfested globe gives one little small microscopic vestigial hoot?' » (1148)

U.S.A. : un roman naturaliste ?

La mort n'amène aucune transcendance, aucune sublimation. La seule mort, dans la trilogie, qui représente quelque chose de plus qu'elle-même est celle de Sacco et Vanzetti ; cependant, l'exécution elle-même est élidée, évoquée indirectement à travers les titres des journaux (« HOLMES DENIES STAY » « SACCO AND VANZETTI MUST DIE » 1155-1156) et symboliquement par le *Camera Eye* : « the men in the deathhouse made the old words new before they died (...) the immigrants haters of oppression lie quiet in black suits in the little undertaking parlor in the North End » (1158). La mort de Sacco et Vanzetti parachève leur transformation en symboles ; dans *BM*, ils n'apparaissent pas en tant que personnages, aucune biographie ne leur est consacrée, ils sont, dès le départ, des figures, oscillant entre une banalité exemplaire (« they were just two wop anarchists so what the hell ? » 1147) et une exceptionnalité qui les transforme en mythe (Mary French dit d'eux : « 'But there's something so peaceful, so honest about them ; you get such a feeling of greatness out of them. Honestly they are great men.' » 1148). L'allégorie est ainsi introduite à la fin de la trilogie, matérialisant le conflit entre les deux nations qui s'est déroulé tout au long des mille pages qui précèdent, mettant en scène une mort signifiante qui permet en quelque sorte une relecture des autres morts, de celles à qui le symbolisme a été refusé.

Cette dimension allégorique est, d'après Donald Pizer, l'un des traits du mouvement naturaliste américain. Dans *Twentieth-Century American Literary Naturalism ; An Interpretation*, il met en avant l'influence de Zola et de Darwin sur des auteurs tels que Theodore Dreiser, Frank Norris ou Stephen Crane, tout en soulignant les traits distinctif du naturalisme tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années 1890. Selon lui, les romans naturalistes américains représentent une ré-écriture de la tragédie, où la destruction est remplacée par le gâchis, le héros par le personnage moyen, et la découverte de soi par la prise de conscience impossible. Le naturalisme américain laisse ainsi la place à l'allégorie, au

symbole, et ne tombe pas dans un strict déterminisme. Si l'image du progrès du personnage est remplacée par celle du mouvement circulaire, cela ne signifie pas pour autant que l'homme est voué à l'inconséquence : « The naturalistic novelist is willing to concede that there are fundamental limitations to man's freedom but he is unwilling to concede that man is thereby stripped of all value »⁶⁵³.

Malgré sa verve moderniste et son affinité avec le genre du reportage, Dos Passos est souvent rapproché des écrivains naturalistes, notamment en ce qui concerne le traitement des personnages dans la trilogie. Pizer l'inclut dans son ouvrage sur le naturalisme au 20^e siècle, aux côtés de James T. Farrell et de John Steinbeck⁶⁵⁴, et, bien plus tôt, Alfred Kazin l'avait déjà identifié à l'école naturaliste⁶⁵⁵. Dos Passos lui-même soulignait en 1932 l'importance de Dreiser dans la formation de ce qu'il appelait la « littérature prolétarienne » américaine, au sens large : « Theodore Dreiser is, and has been for many years, a great American proletarian writer. He has the world picture, the limitations, and the soundness of the average American worker, and expresses them darn well »⁶⁵⁶.

L'importance de la structure, la soumission des personnages à des forces qui les dépassent, la menace que fait peser la société sur l'individu, rapprochent la trilogie du naturalisme. Selon Jean-Paul Sartre, Dos Passos dans *U.S.A.* transforme des vies en destins⁶⁵⁷, enfermant ses personnages dans une existence sans issue. La dimension déterministe de la trilogie, qui se dégage aussi bien des passages narratifs que de la composition d'ensemble de l'œuvre, à travers les procédés d'échos et de répétition mis en place tout au long des trois romans, est indéniable ; cependant, l'œuvre ne saurait s'y réduire. Pour Donald Pizer, deux des traits principaux des romans naturalistes sont la métaphore darwiniste et l'analogie de la machine. Cette dernière, clairement présente dans *TS*, apparaît également dans la trilogie, mais de manière plus indirecte, à travers l'alternance mécanique des quatre modes de narration, l'importance des machines tout au long de l'œuvre (notamment de celles qui permettent de transporter – train, bateau, avion – et de communiquer – téléphone, télégraphe...), et le style, en particulier celui des passages narratifs, caractérisé par l'abondance de propositions coordonnées, que Kazin a qualifié de

⁶⁵³ Donald Pizer. *Twentieth-Century American Literary Naturalism; An Interpretation*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1982, 10.

⁶⁵⁴ Pizer identifie deux renouveaux naturalistes au 20^e siècle : celui des années 1930 (il prend comme exemple Farrell, Steinbeck et Dos Passos, à l'exclusion d'auteurs tels que Conroy, Cantwell ou Herbst) et celui de la fin des années 1940 (illustré notamment par Norman Mailer).

⁶⁵⁵ « After Dos Passos, perhaps the last naturalist in American prose who had a conscious conception of naturalism as a philosophy of life, naturalism was no longer a creed or even a method: it became a reflex ». Alfred Kazin, *On Native Grounds*, *op. cit.*, 371-372.

⁶⁵⁶ John Dos Passos, « Whither the American Writer ? (A Questionnaire) », *Modern Quarterly* (Summer 1932), repris dans *MNP*, 150.

⁶⁵⁷ « Ces vies humbles et vagues, nous ne cessons pas de les sentir comme les Destins ». Jean-Paul Sartre, « À propos de John Dos Passos et de *1919* », *op. cit.*, 24.

« machine prose for a machine world ». En ce qui concerne Darwin, il est directement mentionné dans la biographie du biologiste Luther Burbank, dont l'expression récurrente est « cash in on Natural Selection », qui associe ainsi directement la théorie darwinienne à la notion de profit ; l'évolution et la sélection naturelle sont par ailleurs présentes en filigrane dans la trilogie à travers la sélection de fait qui s'opère entre les différents personnages, et la manière dont ils sont conditionnés par la société qui les entoure.

Néanmoins, le déterminisme qui parcourt la trilogie n'a rien de naturel ; il s'agit en quelque sorte d'un naturalisme dénaturé. Dans *Le roman expérimental* et la préface à *Thérèse Raquin*, textes fondateurs du naturalisme français, Zola souligne la dimension scientifique de son approche de la littérature, en s'appuyant largement sur l'œuvre de Claude Bernard. Sa conception du naturalisme est étroitement liée à la nature humaine au sens physiologique et est matérialisée par la distinction qu'il fait entre le « tempérament » (liée à la physiologie) et le « caractère » (lié à la psychologie) et son choix de se concentrer, dans ses romans, sur le premier : « L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique »⁶⁵⁸. Cette insistance sur les forces naturelles qui façonnent les êtres humains se retrouve chez les naturalistes américains, notamment Theodore Dreiser, l'un des premiers auteurs à mettre la pulsion sexuelle notamment, au cœur de ses œuvres. Aussi bien dans *Sister Carrie* que dans *An American Tragedy*, elle est le moteur des personnages, et mène Carrie à la réussite et Clyde Griffiths à la mort. Si la dimension sociale de *An American Tragedy* est centrale, le parcours de Clyde est également marqué par une incapacité à surmonter ses propres pulsions. Tout en sachant qu'elle voit d'autres hommes, il entretient sa relation avec Hortense, dans l'espoir qu'elle se donnera à lui ; prévenu par son oncle qu'il ne doit pas se lier avec les ouvrières qui travaillent sous sa direction, il séduit néanmoins Roberta, conscient du risque qu'il fait ainsi courir à sa position et à sa réputation. Son attirance pour Sondra est physique aussi bien que sociale, et tout au long du roman Clyde est déchiré entre son ambition et son désir, mené par son « temperament that was as fluid and unstable as water »⁶⁵⁹.

Chez Dos Passos également, les personnages sont souvent soumis à leurs pulsions, et la pulsion sexuelle, en particulier, est omniprésente dans la trilogie. Cependant, le terme « sex » est peu ou pas employé, et non seulement l'acte sexuel est systématiquement éliminé, mais cette ellipse s'accompagne d'une disparition presque totale du corps dans la trilogie. Alors que dans *MT*, Ellen trouve du plaisir à observer son corps nu dans un miroir (« she stood naked looking at herself with her hands on her tiny firm appleshaped breasts » 627), les

⁶⁵⁸ Emile Zola, *Le roman expérimental. Œuvres Complètes t.10*. Paris : Fasquelle, 1143-1414, 1203.

⁶⁵⁹ Theodore Dreiser, *An American Tragedy* [1925]. New York: New American Library, 1981, 309.

personnages de la trilogie ne font jamais l'expérience de leur corps comme d'un objet de jouissance : il est le marqueur de leur déchéance (Charley grossit au fur et à mesure qu'il monte dans l'échelle sociale et que son alcoolisme s'aggrave) ou l'outil de leur succès (Margo, lorsqu'elle s'admire, est habillée, et elle est consciente de ce que son corps peut lui apporter dans sa carrière). Quant au *Camera Eye*, son apparence physique n'est jamais décrite, et ses expériences sexuelles sont marquées par la honte ou l'inconfort⁶⁶⁰. Si D.H. Lawrence a pu voir dans *MT* une démonstration de l'importance de la pulsion sexuelle dans la réussite sociale (« There is sex, fierce, ranting, sex, real New York: sex as the prime stimulant to business success »⁶⁶¹), le déterminisme physiologique est relativement peu présent dans *U.S.A.* L'« homme métaphysique » est bel et bien absent, mais l'« homme physiologique » ne le remplace pas pour autant.

Si, chez Dreiser, c'est la nature humaine, associée aux forces sociales, qui pousse les individus vers leur destin, dans d'autres romans naturalistes, la nature est davantage présente comme environnement qu'au sens physiologique. C'est le cas notamment de *The Grapes of Wrath* de Steinbeck, où l'homme et la nature sont très étroitement associés. Le roman est structuré par deux événements naturels, la sécheresse et le déluge, et tout au long du périple des Joad, la nature est à la fois fatalité et refuge. Les expressions telles que « as natural as rain » (384) donnent à voir l'inévitabilité des phénomènes naturels, contre lesquels l'homme ne peut rien ; cependant, c'est la révélation de l'unité entre l'homme et la nature, le « Manself » inspiré de la grande âme émersonienne, qui permet à Casy de joindre son sort à celui des hommes, puis à Tom Joad de le suivre. La nature est ainsi à la fois source du déterminisme et remède contre l'injustice de la société, et c'est cette double dimension, associée à la force allégorique du sous-texte biblique, qui permet au roman de dépasser les frontières du naturalisme pour atteindre le statut d'épopée.

Une fois encore, la trilogie se démarque de cette perspective, en évacuant presque totalement la nature d'entre ses pages. *U.S.A.* est un roman urbain, industriel. Aucun des personnages ne naît dans une famille de fermiers, tous finissent par s'établir dans des grandes villes, et, si la nature pouvait encore apparaître comme un refuge dans *TS* (lorsque John Andrews se cache dans une auberge de campagne pour échapper à l'armée) ou à la fin de *MT*, dans la trilogie elle n'apparaît que rarement, et est souvent perçue comme un obstacle à l'expansion humaine, qui doit être surmonté, par exemple en Floride : « Most of the morning they cruised back and forth in front of the mouth of the Miami River. Beyond the steep dark

⁶⁶⁰ Dans le CE12, l'enfant est soumis aux désirs de sa gouvernante Jeanne : « she had breasts under her nightgown (...) and rub against her and outside the wolves howled in the streets and it was wet there and she said it was nothing she had just washed herself » (118).

⁶⁶¹ D.H. Lawrence, *op. cit.*, 310.

waves they could see the still sunny brown water of the bay and against the horizon the new buildings sparkling white among a red web of girder construction » (1073). Charley Anderson et Homer Cassidy contemplant le paysage depuis un bateau ; Cassidy essaye de convaincre Anderson d'investir dans l'immobilier en Floride, et le paysage reflète l'invasion progressive de la nature par l'homme, par le contraste entre les « steep dark waves » et les nouveaux bâtiments, « sparkling white », et l'image de la toile d'araignée formée par les grues, qui peu à peu colonise les alentours. De même, dans la biographie des frères Wright, qui font partie des personnages positifs de la galerie de portraits de Dos Passos, la nature est appréciée en tant qu'elle est utilisable ; les « great dunes and sandy banks » (1003) de Kitty Hawk ne sont pas admirables en eux-mêmes, mais parce qu'ils offrent à Orville et Wilbur le décor parfait pour tester leurs premiers avions.

Le naturalisme de la trilogie est donc d'un genre particulier ; la nature, aussi bien humaine qu'environnementale, n'est pas ce qui détermine les personnages. La physiologie est absente, et les hommes sont guidés non par des pulsions, mais par des discours. Plus encore que les forces sociales, en effet, c'est le discours qui modèle les personnages de *U.S.A.* ; l'absence de personnages représentatifs des classes les plus pauvres et des plus riches, qui a valu à Dos Passos certaines critiques de la part de la gauche américaine, fait de la trilogie une critique du capitalisme qui ne repose pas tant sur une dénonciation d'institutions clairement identifiées (contrairement à *The Grapes of Wrath*, où la Banque apparaît de manière allégorique) que sur la mise en scène d'un discours omniprésent, qui porte fièrement le masque de l'Idéal pour cacher le visage de l'Intérêt.

3.2.3. Survie et résistance

Commencer, recommencer

Dans « A Humble Protest », l'un des premiers essais qu'il publie, Dos Passos conçoit la destinée humaine comme une course vers un but inconnu : « Are we not like men crouching on a runaway engine? And at the same time we insensately shovel in the fuel with no thought as to where we are being taken »⁶⁶². La trilogie illustre ce propos, en donnant à voir des personnages ballottés par les événements, dépossédés de leur corps et de leur parole, et qui continuent pourtant à alimenter la machine sociale de leurs espoirs et de leurs rêves. Que reste-t-il alors de ces personnages? Ne sont-ils que des marionnettes à la merci de forces

⁶⁶² John Dos Passos, « A Humble Protest ». *Harvard Monthly* 61 (Jun 1916): 117.

qui les dépassent? Si tel était le cas, comment expliquer, comme l'écrit Donald Pizer, que nombre de lecteurs s'attachent malgré tout à eux, et suivent leurs péripéties d'un segment à l'autre en espérant toujours les voir surmonter les obstacles qui parsèment leur route?

many readers have found that *U.S.A.* has a holding power – the power to drive one to the conclusion of an extremely long book – which they associate with the greatest fiction. They are absorbed in their characters and events because these seem to communicate something moving about human nature and experience, not because the trilogy documents easily grasped ideas in fashionably experimental forms.⁶⁶³

En d'autres termes, comment expliquer le fait que les personnages survivent, malgré le déterminisme, malgré les strates de discours qui les écrasent et les empêchent de conquérir leur autonomie, pour ne rien dire de leur indépendance, et que la trilogie, malgré tout, garde un souffle épique qui permet au lecteur d'arriver jusqu'à la dernière page ?

Malgré son pessimisme, *U.S.A.* dégage une formidable énergie, qui naît de la collision entre les différents modes aussi bien que des personnages eux-mêmes. Le fait que ceux-ci soient dépourvus d'intériorité permet au narrateur de remplacer cette intériorité par des déplacements presque frénétiques, comme si la réflexion laissait la place à l'agitation. Certains segments sont ainsi caractérisés par la multiplication des voyages ; dans le premier segment consacré à J. Ward Moorehouse, qui ne fait qu'une trentaine de pages, le personnage naît, commence sa carrière dans le Delaware en vendant des exemplaires de *The History of the United States* de Bryant, apprend qu'il ne pourra pas aller à l'université, trouve un emploi dans une agence immobilière, va à Ocean City pour son travail, rencontre Annabel Strang, l'épouse, se rend à Paris pour sa lune de miel, surprend sa femme en train de le tromper, lui annonce qu'il demande le divorce, retourne aux États-Unis et s'engage dans une carrière de journaliste à Pittsburgh.

En apparence, nombreux sont ceux des personnages de la trilogie qui correspondent à l'image du *self-made-man/woman*. D'origine modeste, ils gravissent peu à peu l'échelle sociale, jusqu'à se retrouver presque au sommet. C'est le cas de Moorehouse, de Charley, d'Eleanor et de Margo. Cependant, de même que le mouvement chronologique et linéaire de la trilogie est sapé par la dilatation et la concentration du temps, de même que le mythe du progrès est déconstruit par la fragmentation du récit, la trajectoire linéaire des personnages est perturbée par un schéma récurrent, celui du faux départ, du recommencement illusoire ; le sous-texte ironique, présent dans la manière dont les paroles des personnages sont transcrites, s'applique également à leur parcours tout entier. Le mouvement tourbillonnant remplace la trajectoire linéaire du progrès, et on a l'impression, à lire la trilogie, que dès que les personnages s'arrêtent, ils meurent ou se figent dans leur propre caricature.

⁶⁶³ Donald Pizer, *Twentieth Century American Literary Naturalism*, op. cit., 40.

« How to begin to begin again » (Gertrude Stein). Le thème du nouveau départ est intimement lié à la mythologie des États-Unis comme terre d'opportunité, Cité sur la Colline où les hommes de bonne volonté peuvent se lancer dans une nouvelle vie, et réussir par la seule force de leur volonté. Dans la trilogie, les nouveaux départs sont souvent des faux départs, et leur nombre révèle leur dimension parodique. Les romans précédents, déjà, mettaient en scène des personnages qui souhaitaient recommencer leur vie : pour Martin Howe et John Andrews, l'engagement dans l'armée représente une nouvelle chance, nouvelle chance qui est figurée dans *MT* par le départ de Jimmy Herf pour la campagne à la fin du roman. Dans *U.S.A.* cependant, les nouveaux départs perdent toute dimension romantique, et participent de la critique du mythe américain.

Le premier nouveau départ qu'il est donné de voir au lecteur est celui de Mac, lorsque sa famille déménage à Chicago après la mort de sa mère, présenté par l'oncle Tim comme une véritable renaissance : « 'Jesus God, man, when you get there you'll think you've been dead and nailed up in a coffin all these years.' » (18) Pourtant, ce nouveau départ n'est, comme nombre d'autres, qu'un faux départ. Le voyage en train se déroule dans l'obscurité (« It was a tunnel, all the way to Chicago it was a tunnel » 22) et lorsqu'enfin Fainy voit de la lumière (« It was a sunny morning. (...) At first he thought he was dreaming but then he remembered and decided it must be Chicago » 22), il s'avère qu'il s'est trompé, qu'il n'est pas à Chicago mais à Syracuse. Arrivé à Chicago, point de révélation, mais au contraire un aveuglement : « But it was so cold and the wind blew the dust so hard in his face and his eyes were so stuck together by dust and tiredness that he couldn't look at anything » (23). Le nouveau départ n'est qu'une illusion, et non une promesse d'opportunité. Régulièrement, dans la trilogie, les personnages font le vœu de commencer une nouvelle vie, de s'amender, en particulier les personnages masculins : Mac (« They were through with being laborers and hobos. They were going to get clean jobs, live decently and go to school nights. » 72), Joe (« He went to shore school every day, lived at the Y.M.C.A. and didn't take a drink or shoot pool or anything » 417), Charley (« 'You know, doc, it may be a great thing for me bein' laid up, give me a chance to lay off the liquor, think about things...' » 1081-1082). Pour les personnages féminins, le nouveau départ représente une possibilité d'échapper à leur famille (lorsqu'Eleanor décide de se lancer dans la décoration intérieure, ou que Mary French va travailler à Hull House) ou à des hommes (Margo fuit Frank Mandeville en épousant Tony, puis fuit Tony en retournant aux États-Unis).

Le motif du nouveau départ se retrouve dans les segments consacrés au *Camera Eye* : « tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » (370), « We gulp our coffee splash water on us jump into our clothes run downstairs step out wideawake

into the first morning of the first day of the first year » (CE39, 651), « (out of old into new inordinate new undeciphered new) » (CE48, 968), mais là aussi, elle n'offre guère de résolution. La seule résolution réside, non pas dans l'idéal de progrès et de promotion sociale, mais dans un retour aux valeurs fondatrices, retour qui est effectué dans les CE49 et 50, à travers les figures de Sacco et Vanzetti.

La représentation la plus explicite de cette dimension illusoire du nouveau départ est le contraste entre la préface « U.S.A. », ajoutée par Dos Passos lors de la publication de la trilogie en un seul tome en 1938, et « Vag », segment qui clôt *BM*. Le parallélisme entre les deux textes est manifesté par l'écho entre les premières phrases : « The young man walks fast by himself » (1)/ « The young man waits at the end of the concrete » (1238). Le jeune homme de la préface est seul, mais il est relié aux gens qui l'entourent par les filaments du discours, qui forment un cocon protecteur de fiction et d'imagination (« his mother's words telling about long ago, (...) the hired man's yarns, the tall tales the doughbouys told after taps : » 2) ; il s'avance dans la ville, avide d'expériences (« One bed is not enough, on job is not enough, one life is not enough » 1), incarnant à lui seul toutes les opportunités offertes par l'Amérique, par le « speech of the people » qui relie les êtres par-delà les métiers et les villes. Le mouvement frénétique qui caractérise la trilogie est présent dès la préface (« he must catch the last subway, the streetcar, the bus, run up the gangplanks of all the steamboats » 1), mais il est associé à un désir de vivre, de tout faire, de tout voir. Dans « Vag », au contraire, le jeune homme est immobile au bord de la route. Ses désirs se limitent à un peu de nourriture et un passage en voiture ; les mots qui pour le « young man » de la préface représentaient la relation entre les hommes, la possibilité même de la vie, sont devenus fatigués, stéréotypés, et l'ont mené là où il se trouve par leurs mensonges : « went to school, books said opportunity, ads promised speed, own your own home, shine bigger than your neighbor » (1240). L'unité de l'individu et du peuple exprimée dans la préface à travers la métaphore de la langue (« only the ears busy to catch the speech are not alone » 2) fait place à la division des deux nations, représentées par le « Vag » et le « transcontinental passenger » qui profite du confort que lui donne sa position sociale. La marche, ce « procès infini d'être absent et en quête d'un propre »⁶⁶⁴, qui garantit la possibilité du mouvement, de la liberté, est remplacée par l'attente, qui enferme le vagabond dans un espace dont il ne peut sortir seul. Son pouce tendu est la marque de l'abdication de son autonomie, et de sa lutte il ne reste qu'une trace, infime, presque invisible : « the other hand, almost making a fist, thumb up » (1238, nous soulignons). La perversion du langage, la critique de l'idéologie du progrès, la domination d'une classe sur l'autre, sont ainsi résumées dans le dernier segment de la trilogie à travers la

⁶⁶⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., 155.

figure du jeune homme immobile. Le « Vag » représente l'échec, mais cet échec ne réside pas tant dans sa situation de vagabond (le vagabond est connoté plutôt positivement tout au long de la trilogie) que dans l'abdication de toute forme de lutte : la vue de l'avion qui passe au-dessus de sa tête ne crée en lui aucune réaction, ses envies, ses désirs ne sont plus que des manifestations physiques (« Head swims, belly tightens, wants crawl over his skin like ants » 1240), et la route, qui dans *MT* était encore porteuse d'espoir, devient dans « Vag » une simple étape, non plus infinie mais bornée : « A hundred miles down the road. » (1240)

Lutte et déterminisme

Tout comme le « Vag », certains personnages de la trilogie finissent par se figer, par renoncer à l'illusion d'un nouveau départ. Qu'ils aient réussi ou échoué, la majorité d'entre eux cesse de lutter. Ce renoncement est illustré par le segment consacré à Richard Ellsworth Savage dans *BM*. La trilogie est en effet structurée de manière à ce que, dans chaque tome, un segment renvoie à un autre tome. Ainsi, à la fin de *FP*, le personnage de Charley Anderson, que l'on ne retrouvera que dans *BM*, est introduit ; à la fin de *1919*, c'est Ben Compton qui a droit à son seul passage narratif dans la trilogie, et qui annonce, thématiquement aussi bien que sur le plan de l'économie des personnages, l'histoire de Mary French (qui deviendra pendant un temps sa maîtresse). Mais, dans *BM*, le passage qui fait exception, celui qui traite d'un personnage d'un autre volume, n'annonce pas les personnages à venir, mais revient sur ceux que l'on a perdus de vue pendant quelques centaines de pages, centrées autour des destins de Margo et Charley. On retrouve ainsi Moorehouse, Eleanor et Eveline, ainsi que Dick lui-même, qui, avec sa jeunesse (la dernière image que le lecteur a eu de lui comme personnage focalisant est celle d'un jeune homme dynamique tout juste sorti de l'armée et lancé dans une brillante carrière), a perdu toutes ses illusions. Il n'avance plus que vers son modèle, Moorehouse, qui lui-même a définitivement perdu toute caractéristique humaine, pour devenir un pur symbole : « 'After all J. Ward Moorehouse isn't a man... it's a name... You can't feel sorry when a name gets sick.' » dit Reggie après que Moorehouse a été victime d'une crise cardiaque (1199). Eveline a vieilli (« She'd put too much powder of her face in too much of a hurry and it brought out the drawn lines between her nostrils and her mouth » 1175), mais ce n'est que plus tard, dans le segment consacré à Mary French, qu'elle apparaît comme ayant renoncé à toute forme de lutte (« 'I hate parties. I don't know why I give them. (...) Oh, Ada, I'm so tired.' » 1231) et finit par se suicider. Eleanor, quant à elle, s'apprête à épouser un prince, ajoutant ainsi un titre de noblesse à sa richesse et à son succès ; mais cette réussite la prive de son humanité, et elle devient lisse comme un morceau de

porcelaine : « When she met him at the drawingroom door her small narrow face looked smooth and breakable as a piece of porcelain under her carefullycurled hair and above a big rhinestone brooch that held a lace collar together » (1178). Son visage est mis sur le même plan que ses cheveux et sa broche, et cette dernière, à travers l'écho entre « face » et « lace », semble faire tenir son col de dentelle aussi bien que son visage.

Ce passage, qui décrit la pétrification, la réification des personnages, permet alors au lecteur de se rendre compte que ces mêmes personnages, jusque-là, étaient principalement caractérisés par leur capacité à lutter. Tous, qu'ils aspirent à réussir au sein du système ou à le combattre, qu'ils réussissent ou qu'ils échouent, passent leur vie à lutter. Aucun ne reprend le métier de ses parents, aucun n'est né avec un patrimoine suffisant pour lui permettre de s'adonner à une vie de plaisir. C'est leur lutte qui les définit aux yeux du lecteur, manifestée par la récurrence du modèle du nouveau départ que nous avons souligné plus haut.

Comme l'écrit Claude-Edmonde Magny, « la seule réalité des personnages de Dos Passos est faite de leurs souffrances, de leurs tendances insatisfaites, bref de leur conscience douloureuse »⁶⁶⁵, sentiments qui se manifestent à travers la figure de la lutte. Comment concilier alors cette vision de personnages en lutte avec la dimension déterministe de la trilogie, avec le fait qu'ils sont, comme nous l'avons montré, en grande partie dépossédés de leurs propres paroles et de leurs actions ? Du point de vue de la réception, c'est cette association entre lutte et déterminisme qui fait que certains lecteurs s'attachent aux personnages, et suivent avec impatience leurs péripéties, se laissant prendre avec eux dans le tourbillon de leur vie ; en d'autres termes, la lutte demeure malgré le déterminisme, et les personnages, bien que souvent présentés comme passifs, n'en ont pas moins des vies riches en rebondissements, et ne renoncent pas facilement à leurs espoirs et à leurs illusions, même si, de ce fait, ils sont souvent voués à la souffrance⁶⁶⁶. Sur le plan de l'œuvre toute entière, la question de la valeur de la lutte est plus complexe. En effet, la lutte elle-même fait partie des valeurs dominantes de la société dépeintes dans la trilogie, à travers les *Newsreels* (que ce soit la lutte pour la défense des intérêts américains pendant la guerre ou la lutte pour le succès davantage présente dans les *Newsreels* de *BM*) et les biographies (voir par exemple celle de Valentino, dont l'expression récurrente est « he wanted to make good »). Dès lors, l'énergie que les personnages déploient dans leur lutte ne fait que nourrir le système dont ils sont les victimes. Le fait qu'ils ne soient ni des modèles de réussite (échec dans leur vie personnelle, alcoolisme, tentatives de suicide...) ni des modèles d'opposition (l'anti-conformisme est

⁶⁶⁵ Claude-Edmonde Magny, *op. cit.*, 133.

⁶⁶⁶ Les moments de bonheur dans la trilogie sont extrêmement rares, et sont souvent associés à la jeunesse et à l'enfance des personnages, comme par exemple lorsque Mac et Ike vivent en vagabonds, discutent de révolution et de littérature, et prennent plaisir à tous les actes du quotidien : « His urine flowed bright yellow in the sun, disappearing at once into the porous loam of rotten leaves and wood. He was very happy » (62).

souvent présenté comme un conformisme) apparaît ainsi comme un moyen supplémentaire au service de la critique politique et sociale. Comme l'écrit Philippe Hamon :

Mais par tous ces procédés cumulés de neutralisation, le romancier explore en fin de compte, et aussi, une définition peut-être fondamentale de l'idéologie, son statut fondamentalement utopique et atopique, non localisable, de « milieu » à la fois diffus et totalitaire, de discours à la fois sans source et sans propriétaire, réajustable et récupérateur, « assujettissant » quoique supprimant le sujet de l'énoncé (de quoi parle le texte polyphonique?) et le sujet de l'énonciation (qui parle, dans le texte polyphonique?).⁶⁶⁷

La remise en question de la notion de héros apparaît dès lors comme une stratégie au service, non pas simplement du rendu de la réalité, mais de la satire. Les innovations formelles de la trilogie, la fragmentation du récit, le statut des personnages, sont autant de procédés liés à la révolution dans la perception du monde caractéristique du mouvement moderniste, qui abandonne le réalisme, où l'ascension du héros est encadrée par un narrateur omniscient, au profit d'une vision diffractée du monde qui se traduit par la multiplication des points de vue, l'effacement de la voix narrative et un style souvent impressionniste, qui fait du détail la seule chose accessible à la connaissance humaine. Cet abandon du héros est d'ailleurs également caractéristique de la fiction naturaliste, qui souhaite se rapprocher de la réalité en décrivant les forces qui s'y affrontent, à travers des personnages qui n'en peuvent mais. Cependant, dans la trilogie, les procédés décrits plus hauts sont également intrinsèquement liés à la visée politique de l'œuvre, à la dénonciation d'une idéologie « fondamentalement atopique et utopique » qui, de par sa dimension souterraine et diffuse, ne saurait être combattue par un seul héros (comme c'était encore le cas dans les romans précédents) mais doit être exposée à travers des personnages qui en sont victimes, et qui, malgré leur désir de lutter, en sont aussi les complices.

L'hégémonie du discours

L'analyse des procédés de neutralisation (voix moyenne), de banalisation (déterminisme, refus de la mort signifiante) et de déstabilisation (disparition du quotidien, faux départs) qui structurent le système des personnages dans *U.S.A.* permettent de faire émerger deux notions qui sont au cœur de l'œuvre – l'hégémonie et la lutte – et se traduisent par des schémas complexes de consentement et de résistance. Nous avons fait le choix de nous concentrer principalement, lors de cette analyse, sur les protagonistes des passages narratifs ; en effet, ceux-ci sont souvent vus de manière négative par les critiques, qui les considèrent comme l'un des points faibles de l'œuvre. Or ces personnages sont

⁶⁶⁷ Philippe Hamon. *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 226-227.

intrinsèquement liés au projet d'ensemble de la trilogie. C'est justement parce qu'ils sont déterminés, c'est par leur absence même d'agentivité qu'ils participent, avec les autres modes, à la dénonciation du discours hégémonique qui les modèle. Il est assez aisé de catégoriser les personnages des biographies selon qu'ils consentent (voire participent activement) ou résistent à ce discours hégémonique ; Donald Pizer établit ainsi une distinction entre les pseudo-héros (*presumed great*) qui comprennent les *robber barons* (Keith, Morgan, Insull), les hypocrites (Bryan, Roosevelt, Carnegie, Wilson, Hearst) et les industriels (Taylor, Ford), les artistes et inventeurs (Valentino, Isadora Duncan, les frères Wright, Edison, Steinmetz, Burbank) dont le défaut est souvent d'être trop éloignés des réalités de la société américaine, et ceux qui représentent la possibilité d'une voie alternative pour l'Amérique : les leaders déçus (Haywood, La Follette, Debs), les martyrs du radicalisme (Reed, Hill, Everest), et les prophètes ignorés (Bourne, Veblen, Hibben, Wright) . Le narrateur-personnage du *Camera Eye*, quant à lui, se situe clairement du côté de cette alternative.

Une telle classification est plus ardue à réaliser en ce qui concerne les personnages de fiction ; certains d'entre eux, il est vrai, sont des victimes (Joe, Eveline, Daughter), mais Moorehouse est le seul qui pourrait être identifié à un bourreau. Certains réussissent (Margo, Moorehouse), d'autres échouent, mais, là encore, les critères sont difficiles à établir ; en termes sociaux, Charley et Dick réussissent, néanmoins leur vie est marquée par l'échec. Mac échoue dans son projet révolutionnaire, pourtant il est le seul personnage à trouver un semblant de bonheur. Il n'y a qu'un seul personnage qui soit tout entier du côté de la lutte, le seul d'ailleurs qui n'arrête pas de lutter à la fin de la trilogie : Mary French, qui cependant, tout au long de son parcours, consent à être utilisée par des hommes pour satisfaire leurs besoins personnels ou politiques. Le consentement et la résistance sont sans cesse entremêlés dans les passages narratifs, qui donnent ainsi à voir la complexité de la société dépeinte par Dos Passos, qui ne se laisse pas réduire à un affrontement de classe contre classe, ou au combat d'un héros, seul face aux forces oppressantes du collectif.

Cette dernière interprétation est fréquente, et Dos Passos lui-même y a contribué lorsqu'il est revenu, dans les années 1950, sur son projet artistique et politique, se défendant d'avoir changé d'orientation : « the basic tragedy my work tries to express seems to remain monotonously the same : man's struggle for life against the strangling institutions he himself creates » (*MNP* 237). Or, si cette analyse semble tout à fait valable en ce qui concerne ses premières œuvres, en particulier *OMI* et *TS*, où l'institution (l'armée) est clairement identifiée, elle ne résiste pas à l'étude de la trilogie. Dans *U.S.A.* en effet, les institutions sont présentes de manière oblique, à travers les biographies d'hommes politiques ou d'hommes

d'affaires, ou à travers les personnages secondaires des passages narratifs, qui apparaissent régulièrement dans les différents volumes : Bingham est un homme d'affaires, Jerry Burnham est journaliste, le sénateur Planet représente Washington, et George Barrow le syndicalisme d'entreprise. Cependant, aucun des personnages principaux n'appartient directement à ces institutions, les *Newsreels* eux-mêmes contiennent peu d'informations strictement politiques ou financières, et les élections présidentielles, par exemple, sont toujours présentées dans la trilogie de manière allusive, alors même que les romans se déroulent sur une période d'une trentaine d'années, et que Woodrow Wilson notamment en est une figure-clé⁶⁶⁸.

U.S.A. ne décrit pas le fonctionnement des institutions, ni même la manière dont elles oppriment directement les individus (à l'exception de certaines figures des biographies – Debs, Wesley Everest, Haywood – qui en sont les victimes) ; la trilogie met en scène un système de production du sens qui se traduit par un discours diffus et diffusé à travers les *Newsreels*, l'éducation des personnages, les biographies... C'est à travers des parcours individuels (passages narratifs, biographies, *Camera Eye*) qu'est décrite l'influence de cette idéologie « sans propriétaire et sans source », influence qui se produit avant tout à travers le langage.

En insistant sur l'interaction entre consentement et résistance plutôt que sur l'affrontement direct entre oppresseurs et opprimés, Dos Passos s'éloigne de l'interprétation marxiste de la société, ou plutôt d'une certaine branche du marxisme, incarnée dans les cercles littéraires de gauche des années 1930 par Michael Gold et Granville Hicks, qui voyaient dans la littérature prolétarienne avant tout un moyen de représenter la classe prolétarienne et sa lutte contre le capitalisme. Une telle conception de la littérature comme outil dans la lutte des classes dérive d'une vision économiste du marxisme, qui met l'accent sur l'importance de l'infrastructure économique de la société et considère que les autres domaines – social, politique, culturel – en dérivent. D'autres interprétations des textes de Marx cependant mettent davantage l'accent sur le rôle du social, du politique, du culturel – en d'autres termes, de la superstructure – dans la mise en place du système capitaliste d'aliénation et d'oppression. Aux États-Unis, Sidney Hook et Kenneth Burke, notamment, insistent dans leurs écrits sur l'importance de la dimension symbolique, et, en ce qui concerne Burke, la nécessité de travailler de l'intérieur du langage pour saper l'ordre capitaliste. À la

⁶⁶⁸ L'élection de 1904 est mentionnée dans le CE6 (« I'm for Roosevelt wanto fight? » 57) mais bien vite évacuée par les enfants qui ont d'autres préoccupations (« all trembly one said I'm for Judge Parker but Taylor said Who's got tuppence for ginger beer? and there wasn't any fight that time » 57). De même, l'élection de 1928 est laconiquement annoncée dans le N62 : « Stars portend evil for Coolidge » (1085 ; Coolidge finira par décider, à la dernière minute, de ne pas se représenter) et est éclipsée par le cyclone qui ravage le Sud de la Floride. De manière plus générale, à aucun moment les personnages de la trilogie ne votent, ou ne semblent s'intéresser de près à la politique nationale. La seule exception est Dick qui, lorsqu'il est à l'université, s'engage dans la campagne électorale en faveur de Wilson.

même époque, cependant, Antonio Gramsci élabore le concept d'hégémonie, dérivé lui aussi d'une critique de l'économisme, et fondé sur la lecture des *Thèses sur Feuerbach* et du *18 Brumaire* de Marx. L'hégémonie, qui désignait initialement l'alliance de plusieurs classes pour diriger un pays (prolétaires et bourgeois lors de la révolution russe de 1905, prolétaires et paysans après 1917), en vient, dans les *Carnets de prison*, à désigner la domination culturelle, morale et idéologique d'une classe ou d'un groupe sur les autres, qu'ils soient ses alliés ou ses subordonnés⁶⁶⁹. Gramsci insiste en outre sur la dimension dynamique de l'hégémonie, qui ne doit pas être conçue comme un affrontement statique, et repose non sur une soumission passive, mais sur la participation active des groupes sur lesquels elle s'exerce ; en somme, l'hégémonie ne peut se réaliser sans la complicité de ceux qui en sont les victimes. C'est cette relation dialectique entre consentement et résistance, entre acceptation et domination, que l'on retrouve tout au long de la trilogie, notamment à travers les passages narratifs. Et, si la dimension économique est au cœur des trois romans (les personnages sont sans cesse en quête d'argent ou de travail, et le narrateur du CE lui-même n'échappe pas à cette nécessité), elle est en quelque sorte diffractée par l'idéologie, qui se décline dans tous les domaines, de la morale (« He was twenty and didn't drink or smoke and was keeping himself clean for the lovely girl he was going to marry » 156) à la vie politique (« The silver tongue chanted on out of the big mouth, chanting Pacifism, Prohibition, Fundamentalism » 153) en passant par la culture et le divertissement (« he wanted to make good in the brightlights » 926).

La relation entre littérature et politique passe, non pas par l'imposition d'un sens, mais par la mise en scène d'un discours hégémonique, d'une idéologie persistante qui s'infiltré dans tous les modes de narration. L'efficacité de la trilogie réside alors, non pas dans la description d'une idéologie alternative, qui ferait tendre l'œuvre vers le roman à thèse, mais dans la critique qui émerge par la fiction, une critique qui naît de l'intérieur même du langage, dans la remise en question du récit linéaire, qu'il soit politique ou littéraire, dans la disparition de la figure du héros au profit de personnages clivés, dépossédés de leur propre voix, et dans la cartographie du consentement et de la lutte, où cette dernière apparaît avant tout comme un combat *au sein* du langage, tout entier occupé par l'idéologie ; l'impossibilité de définir un lieu propre où établir un discours alternatif a pour conséquence une critique que

⁶⁶⁹ Gramsci s'inspire en cela du concept d'« éthico-politique » développé par le philosophe Benedetto Croce. Dans une lettre à Charles Beard, Croce oppose ainsi l'historiographie « éthico-politique » à l'historiographie matérialiste et à l'historiographie raciste ; elle se définit par son intégration de l'histoire strictement politique (*Staatgeschichte*) et de l'histoire culturelle (*Kulturgeschichte*), et sa prise en compte de la dimension morale : « [l'histoire] éthico-politique, (...) contrairement à la seule histoire politique, est centrée sur la conscience morale, et, contrairement à la seule histoire des idées morales, elle inclut la politique, l'économie, et toutes les autres formes d'activités pratiques ». Cité dans Charles Beard, « Written History as act of faith », *op. cit.* 230.

l'on pourrait qualifier d'interstitielle, qui se fait jour à travers les mots mêmes, auxquels l'écrivain tente de redonner un sens. Cette critique interstitielle ne peut se faire que par la fiction, dans un espace où le sens est ouvert au jeu et où le langage s'oppose au langage : « we have only words against ».

3.3. L'écriture protestataire

À travers l'abandon de la linéarité du récit et de la centralité du héros, Dos Passos opère une « décentration » du roman, comme l'écrit Claude Lefort, qui provoque un « malaise » chez le lecteur, car elle l'empêche de se focaliser sur un personnage ou un événement : « Ce malaise tient à la prise de conscience que nous ne sommes pas le centre du monde, qu'il n'y a pas de centre du monde »⁶⁷⁰. Il est en effet difficile d'identifier des scènes-clé dans la trilogie, le concept même de scène étant remis en question par l'alternance des différents modes. Cette décentration, cependant, ne se limite pas au fait littéraire, à l'agencement des actions ou du destin des personnages ; elle va de pair avec une décentration du discours politique, qui se mêle au discours romanesque, et n'apparaît pas alors comme une énonciation verticale, de haut en bas (oppression) ou de bas en haut (résistance), mais comme une sorte de parole horizontale, qui se décline dans tous les modes et parcourt tous les personnages.

La mise en scène du discours hégémonique s'accompagne de l'élaboration d'une écriture protestataire, qui, à travers la satire, critique de l'intérieur le langage qui a été « souillé » par les « étrangers » du CE50. De la même manière que le style indirect libre permet au narrateur de créer une distance entre les personnages et leurs propres pensées, distance dans laquelle s'insère l'ironie, la satire fonctionne souvent dans la trilogie par la dénonciation indirecte, née du montage ou de l'écart, de la décentration du discours par rapport à lui-même ou à son objet. C'est cette primauté du discours qui nous amène à préférer le terme de critique politique à celui de critique sociale pour qualifier les œuvres de Dos Passos. La trilogie représente bien entendu une critique de la société américaine du début du siècle, mais cette critique ne se manifeste pas par la description de l'extrême richesse ou de l'extrême pauvreté (réalisme, naturalisme), ni par une mise en scène de l'affrontement entre différentes classes clairement identifiées (littérature prolétarienne, réalisme socialiste) mais

⁶⁷⁰ Claude Lefort, « La littérature moderne comme expression de l'homme ». *Le temps présent, 1945-2005*. Paris : Belin, 2007, 121.

par la manière dont le discours, qu'il soit autobiographique, historique ou fictionnel, forge l'individu.

La satire participe à la remise en question du récit linéaire, car elle est un genre synthétique, qui fonctionne à travers le tableau plutôt que la scène, la description de types plutôt que l'évolution de personnages. Elle se fonde également sur la distance établie entre le satiriste et son objet, et sur sa vocation réformatrice. Or, cette vocation réformatrice est précisément ce qui met en danger la position de l'observateur ; elle peut parfois brouiller la frontière entre visée satirique et intention didactique, et sonner ainsi le glas de la fiction. Dos Passos était considéré par la plupart de ses contemporains comme un auteur engagé, et nombre de ses œuvres furent célébrées par les critiques communistes ; une fois le rapport de son œuvre au politique établi, il faut alors se poser la question de la nature de sa dimension politique. La trilogie est-elle une œuvre radicale ? Nous verrons que c'est justement dans l'absence de résolution que réside son efficacité, et que, s'il est ardu d'identifier une position politique claire dans l'œuvre, au-delà du désir de réinvestir le langage, c'est ce qui en fait l'intérêt, et qui permet de poser la question du rapport entre littérature et politique non pas du point de vue de la représentation, mais du point de vue de l'écriture : on ne parlera plus alors d'engagement de *l'écrivain*, mais d'une *écriture* protestataire, qui se fait jour à travers la fiction, et ne peut émerger que par elle.

3.3.1. La satire, une manière de voir

Usages du biographique

Dans ses essais et ses articles sur la littérature, qu'il s'agisse de ses propres œuvres ou de celles de ses contemporains, Dos Passos apprécie la causticité de l'écriture, au sens presque scientifique d'une substance qui corrode les tissus, les expose jusqu'à, peut-être, les détruire. Nous avons vu ainsi que, lorsqu'il parle de Pio Baroja ou de Blaise Cendrars, il insiste sur l'acidité de leur prose, une prose qui dissout les faux-semblants pour faire apparaître les fondements mêmes de la société qu'elle décrit. Cette causticité est, pour lui, l'apanage du satiriste, qu'il définit ainsi dans un article de 1936 intitulé « Grosz comes to America », plus tard republié dans *Occasions and Protests* sous le titre « Satire as a Way of Seeing » :

A satirist is a man whose flesh creeps so at the ugly and the savage and the incongruous aspects of society that he has to express them as brutally and nakedly as possible to get

relief. He seeks to put into expressive form his grisly obsessions the way a bacteriologist seeks to isolate a virus or a microorganism.⁶⁷¹

Le peintre et dessinateur allemand George Grosz, qui en 1933 émigre aux États-Unis pour fuir le nazisme, est pour Dos Passos l'une des incarnations de la satire moderne, par la cruauté de ses dessins, et par sa capacité à faire fi de la complaisance qui empêche les hommes de voir la société telle qu'elle est. La comparaison scientifique, figure récurrente dans les textes de Dos Passos sur la littérature, révèle l'aspiration de l'écrivain à provoquer un effet sur son lecteur, ou plutôt une réaction, qui serait aussi inévitable que celle produite par deux produits chimiques mis en présence l'un de l'autre. Il est intéressant de noter qu'à aucun moment Dos Passos ne mentionne la dimension comique de la satire ; pour lui, la satire est avant tout une « manière de voir », ou plutôt une manière de révéler les mécanismes d'une société, fondée sur l'horreur (dans le même article, il écrit que Grosz « was full of the horror of life ») et la critique, et non sur l'humour, qui offre une forme de soulagement au lecteur. Il prône une véritable esthétique de la cruauté et de l'étouffement qui ne laisserait personne – pas même le satiriste lui-même – totalement indemne. Ainsi, bien que la quatrième de couverture de la trilogie *District of Columbia* qualifie Dos Passos de « American Swift »⁶⁷², son usage de la satire s'éloigne du modèle traditionnel du genre, qui suppose une société homogène fondée sur des normes morales établies, ainsi qu'une dimension comique qui permet de rallier le public à la vision du satiriste⁶⁷³. Chez Dos Passos en revanche, la satire est toujours à la frontière de la polémique, et oscille sans cesse, à travers les différents modes de la trilogie, entre effacement de la voix narrative (comment mettre en place la satire sans incarner le satiriste), et ré-affirmation, notamment dans les passages du *Camera Eye*, de cette voix dans une tonalité plus polémique (comment la satire peut-elle s'accommoder de la disparition de la distance ?).

La dimension satirique des œuvres de Dos Passos a été relativement peu mise en valeur par les critiques, bien que Dos Passos lui-même se soit souvent attribué le qualificatif de « satiriste »⁶⁷⁴, précisément parce que la dimension comique en est presque absente, et que

⁶⁷¹ John Dos Passos, *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 617.

⁶⁷² « John Dos Passos writes neither romance, tragedy nor political tract, but the most serious kind of satiric comedy. He is, in a sense, the American Swift ». *District of Columbia*. Boston : Houghton Mifflin, 1952. Le paradoxe de l'écriture satirique de Dos Passos est ici exprimé à travers l'expression « the most serious kind of satiric comedy » (nous soulignons).

⁶⁷³ W.H. Auden définit ainsi la satire : « Satire flourishes in a homogeneous society with a common conception of the moral law, for satirist and audience must agree as to how normal people can be expected to behave, and in times of relative stability and contentment, for satire cannot deal with serious evil and suffering ». « Notes on the Comic ». *Thought*, Spring 1962, 68-69, cité dans D.M. Hausdorff, « Topical Satire and the Temper of the Early 1930's ». *The South Atlantic Quarterly* 65 (1966), 21-33, 25.

⁶⁷⁴ Dans son discours d'acceptation de la « Gold Medal for Fiction », décernée en 1959 par le National Institute of Arts and Letters, il déclare : « I wonder if any of you have ever noticed that it is sometimes those who find most pleasure and amusement in their fellow man, and have the most hope in his goodness, who get the reputation of being his most carping critics. Maybe it is that the satirist is so full of the possibilities of

le romancier parfois peine à maintenir la distance à l'objet qui différencie la satire de la polémique. Townsend Ludington, dans « The Neglected Satires of John Dos Passos », voit ainsi une opposition fondamentale entre la satire et ce qu'il appelle « protest », une écriture caractéristique selon lui des œuvres plus tardives de Dos Passos : « Humor, furthermore, is not necessary to satire, although it usually is present. Dos Passos's novels are often too bitter to be comic; yet when he maintains a semblance of objectivity and a freedom from didactic assertiveness, the result is satire rather than protest »⁶⁷⁵. Ludington établit ainsi une dichotomie claire entre la dimension satirique (caractéristique d'œuvres telles que *MT* ou *U.S.A.*) et la dimension protestataire (que l'on retrouve dans les œuvres plus tardives) des romans de Dos Passos. À l'opposé de cette interprétation, Barbara Foley insiste sur l'impossibilité de dissocier la verve satirique de Dos Passos de ses intentions politiques. Elle se concentre sur *1919*, le volume le plus radical de la trilogie, pour démontrer que dans cette œuvre, l'invective et l'ironie s'équilibrent pour donner naissance à une « satire historique » qui remet en question la progression chronologique de l'histoire tout en révélant les forces profondes qui la mettent en mouvement⁶⁷⁶. Dans ces deux interprétations, la satire apparaît comme la dénonciation des maux d'une société par un auteur qui demeure en position d'observateur, et se fie à la raison de son lecteur davantage qu'à ses sentiments lorsqu'il dresse le portrait de cette société pervertie. Pour Ludington, c'est à partir du moment où Dos Passos perd cette distance qu'il quitte la satire pour la polémique ; pour Foley, la primauté de l'histoire dans un roman tel que *1919* œuvre comme mise à distance entre l'auteur et sa propre visée politique.

Traditionnellement, c'est sur cette idée de distance que repose largement la distinction entre satire et polémique ; le satiriste use de la critique voilée, le polémiste, de l'invective. Le satiriste s'adresse à une communauté de gens de bien dans l'espoir qu'ils sauront décoder ses métaphores et ses fictions, là où le polémiste cherche à provoquer l'indignation de son auditoire par un discours sans détour, où il condamne directement les maux qu'il veut voir résolus. Dans *U.S.A.*, la satire est incarnée de la manière la plus directe par les biographies, dans lesquelles le narrateur épingle les vices de son temps à travers des portraits de personnages historiques. La biographie, ou les portraits biographiques, sont en vogue au début du siècle ; les maîtres du genre sont Thomas Beer et Gamaliel Bradford (qui invente le genre de la « psychographie » dans son livre sur Robert E. Lee) ; la satire, genre populaire

humankind in general, that he tends to draw a dark and garish picture when he tries to depict people as they are at any particular moment. The satirist is usually a pretty unpopular fellow » (*MNP* 221).

⁶⁷⁵ Townsend Ludington. « The Neglected Satires of John Dos Passos ». *Satire Newsletter* 7: 2 (Spring 1970): 127-136, 130.

⁶⁷⁶ Barbara Foley, « History, Fiction, and Satirical Form: The Example of Dos Passos' *1919* ». *Genre* XII (Fall 1979): 357-378.

après la guerre aux États-Unis, est pratiquée par E.E. Cummings, Sinclair Lewis – le premier écrivain américain à recevoir le prix Nobel de littérature, en 1930 – mais aussi par des écrivains-humoristes comme Dorothy Parker et le cercle de l'hôtel Algonquin. L'incarnation de l'esprit satirique américain des années 1920 cependant, est sans doute Henry Louis Mencken, fondateur de *The American Mercury*, et gourou de l'opinion publique pendant les années folles. Mencken a lui aussi pratiqué la biographie satirique, et l'on constate que certains des personnages dont il fait le portrait se retrouvent dans *U.S.A.* : William Jennings Bryan, Woodrow Wilson, Rudolph Valentino et Thorstein Veblen sont soumis à la verve de Mencken, et épinglés par Dos Passos dans sa trilogie. Le parallèle entre les deux auteurs permet de mettre en lumière la manière dont Dos Passos use de la satire pour défaire le discours politique ; ce faisant, cependant, il remet également en question le pacte de fiction, en faisant le portrait de personnages historiques, et en renonçant à les caractériser, comme le fait par exemple Upton Sinclair dans *Boston*, comme des personnages de fiction. En d'autres termes, Dos Passos emprunte au genre de l'essai pour mettre en scène ses biographies, là où, paradoxalement, Mencken narrativise ses portraits, transformant les personnes en personnages, construisant un véritable récit dans lequel il se met lui-même en scène. L'interpénétration entre fiction et essai chez les deux auteurs permet de mettre en valeur l'usage particulier que fait Dos Passos au sein de la satire au sein des biographies, usage qui repose sur la technique du montage (à l'opposé de la voix narrative omniprésente chez Mencken), sur la mise en scène davantage que le récit⁶⁷⁷.

Les portraits rédigés par Mencken, regroupés dans l'anthologie *A Mencken Chrestomathy* (composée d'articles sélectionnés par l'auteur), sont répartis dans diverses catégories (« Statesmen », « American Immortals », « Odd Fish »), le plus souvent sous forme de nécrologies, rédigées peu de temps après la mort du sujet biographié. C'est le cas de l'article sur William Jennings Bryan, publié dans le *Baltimore Evening Sun* au lendemain de la mort de l'homme politique, comme de ceux sur Woodrow Wilson et Rudolph Valentino. Le processus d'anthologisation s'applique ainsi non seulement aux personnages ainsi ordonnés, mais à l'œuvre du journaliste, érigée en monument pour sa postérité. Le « sujet » Mencken est donc la toile de fond de ces textes et de leur anthologisation. Dans *U.S.A.*, les biographies d'Américains célèbres participent des processus de contrepoint ou d'insistance à l'œuvre dans la trilogie toute entière. La biographie de Bryan par exemple est précédée d'un

⁶⁷⁷ La parenté entre Mencken et Dos Passos a souvent été remarquée. Vincent Ferré écrit ainsi : « The common points are so strong that Mencken's texts appear as possible sources for Dos Passos who, so to speak, *integrated* this type of essay in *U.S.A.*, fictionalizing it and expanding its scope by adding workers, union leaders, artists, and so on, as topics of the biographies ». « The Committed Essayist and the Biographies in Dos Passos' *U.S.A.* » in *Écriture et engagement aux États-Unis (1918-1939)*, dir. Anne Ollivier-Mellios et Frédéric Sylvanise. Paris : Ophrys, 2010, 60.

segment d'actualités mentionnant son nom à plusieurs reprises (« at dinnertime the Governor said he hadn't heard directly from Mr Bryan during the day »⁶⁷⁸) ; la même stratégie est adoptée pour celle de Valentino, qui est encadrée par deux actualités faisant référence à sa mort puis à son enterrement (N54, *BM* 883 « SHEIK SINKING » ; N55, 887: « 'Physician' who took prominent part in Valentino funeral exposed as former convict »). Les personnages s'intègrent également à la stratégie narrative des différents romans. *FP* est un portrait de la société américaine du tournant du siècle à la Première Guerre mondiale, et la figure de William Jennings Bryan représente à la fois une certaine manière de faire de la politique (en s'appuyant notamment sur la force de la rhétorique et le discours populiste) et une époque, celle de la consolidation du système capitaliste industriel aux États-Unis (auquel Bryan s'oppose radicalement). De même, la biographie du président Wilson est au cœur de *1919* (et par conséquent de la trilogie), volume consacré à la guerre et à l'immédiat après-guerre, et celle de Valentino se trouve dans le troisième volume, qui traite de la période du boom économique et de l'industrie cinématographique.

Comme l'écrit Catherine Wermester dans *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, la satire est un « mode communicationnel à trois acteurs » :

[elle] se fonde sur un récepteur idéal, avec qui l'émetteur entretient un rapport de connivence ouvert et dont il exige, en amont, la connaissance et la compréhension d'une situation politique sociale et culturelle donnée. Enfin, il y a la cible, dont l'auteur entend démasquer le vice et la folie, en usant d'une rhétorique de la dégradation, qui est en même temps une forme de persuasion parce qu'elle se donne pour le *vrai visage* de ceux ou de celui qu'elle attaque⁶⁷⁹.

La biographie repose elle aussi sur la structure ternaire émetteur-récepteur-cible (ou sujet de la biographie). Dans les biographies historiques, c'est le sujet qui est privilégié, c'est sa vie qui doit être transcrite, idéalement de la manière la plus objective possible, pour l'information et le plaisir du lecteur. Mais la notion de plaisir appelle celle de style ; les biographies font nécessairement intervenir les outils narratifs, et dès lors la question du statut de l'auteur se pose. Si l'on s'intéresse aux portraits de Mencken, on note qu'il met en place à travers ses différents articles une véritable dramaturgie de l'individu. La qualification est une dimension primordiale de ses textes. Ainsi, Bryan est, successivement, « fly-catcher »⁶⁸⁰, « peer of Abraham », « charlatan », « a hero, a Galahad », et enfin « a poor mountebank »⁶⁸¹. Au-delà de sa portée symbolique, cette caractérisation est intéressante en elle-même : Mencken tente de cerner l'individu Bryan, de lui ôter son masque, de saisir sa vérité. Cependant, en faisant cela, il se met lui-même en scène. Au sens propre, tout d'abord, puisqu'aussi bien pour Bryan

⁶⁷⁸ Henry Louis Mencken, *A Mencken Chrestomathy*. New York: Random House, 1982, 150.

⁶⁷⁹ Catherine Wermester. *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*. Paris : Allia, 2008, 28.

⁶⁸⁰ H.L. Mencken, *op. cit.*, 243.

⁶⁸¹ *Ibid.*, 244-248.

que pour Valentino, il raconte sa rencontre avec le personnage dont il fait le portrait (« When I first encountered him »⁶⁸², « I had the honor of dining with this celebrated gentleman in New York »⁶⁸³), mais également à travers l'écriture biographique, comme si le biographique était pour lui passage, médiation de soi à soi. À travers ces portraits, Mencken revient sur son propre personnage, construit son système de pensée et de valeurs. L'opposition entre la sophistication et l'arriération, la ville et la campagne, l'aristocratie et la plèbe (catégories qui pour Mencken n'ont rien de social, mais se déterminent sur des critères intellectuels) est récurrente dans ses articles, et se manifeste dans les nécrologies comme ailleurs. Le qualificatif de « gentleman » par exemple, est refusé à Bryan (« Imagine a gentleman and you have imagined everything that he was not »⁶⁸⁴) et accordé à Valentino (« what is commonly called, for want of a better name, a gentleman. »⁶⁸⁵). Mencken s'invite ainsi dans le biographique, fait irruption dans la vie racontée, et déplace le centre de gravité du biographié vers le biographe.

Comme nous l'avons vu, la question de la voix narrative est plus complexe chez Dos Passos. En effet, si Mencken, en tant qu'essayiste, polémiste et critique, n'a aucun scrupule à affirmer sa présence par l'emploi de la première personne du singulier et le prisme par lequel il décrit les personnages qu'il choisit, dans le contexte d'une œuvre de fiction, la source de l'énonciation est plus difficile à déterminer. C'est d'autant plus le cas dans l'écriture expérimentale qui caractérise la trilogie, et veut justement faire disparaître la voix narrative au profit des voix « neutres » que sont celles du journaliste ou du biographe. Alors que Mencken raconte des épisodes de la vie de Veblen, de Bryan, de Wilson et des autres, ou qualifie ces individus, dans la trilogie, on cite leurs discours, on énonce leurs actes: « The year that Buchanan was elected President Thomas Woodrow Wilson/was born to a Presbyterian minister's daughter » (535), « Rudolph Valentino was only thirty-one when he died » (885). À la dramaturgie du sujet s'oppose ici la scénographie du discours. Dos Passos construit un véritable espace textuel et discursif où s'élabore l'image du sujet de la biographie.

La biographie satirique diffère dans sa méthode aussi bien que dans ses effets entre l'écriture de Mencken et celle de Dos Passos. La notion de révélation ou de dévoilement, centrale au dispositif satirique, est également traitée de manière différente chez les deux auteurs. Elle repose sur un degré important d'implicite, auquel le lecteur doit avoir accès. En ce qui concerne Mencken, cet implicite est en réalité constitué de ses propres textes, de ses

⁶⁸² *Ibid.*, 246.

⁶⁸³ *Ibid.*, 281.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 245.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 283.

propres valeurs, telles qu'il les exprime à longueur d'article. Il a des cibles favorites, un style, des tics de langage, qui font que toute satire chez lui est aussi référence. Bryan est critiqué pour son provincialisme, son absence de culture et son populisme (arguments que l'on retrouve dans d'autres textes de Mencken, notamment « The Sahara of the Bozart »), Wilson et Veblen sont condamnés pour leur style et Valentino apprécié pour ses caractéristiques aristocratiques⁶⁸⁶. Par ailleurs, au travers même de ces biographies, Mencken trouve toujours le moyen de glisser quelques attaques vers ses cibles favorites, les « rustres » (« If the village barber saved any of his hair, then it is curing gall-stones down there today. »⁶⁸⁷), les universitaires (« after a while even college presidents – who certainly ought to be cynical men, if ladies of joy are cynical women – were sending up sparks »⁶⁸⁸) et les psychologues (« unless I am a worse psychologist than even the professors of psychology »⁶⁸⁹) notamment. La satire se fait palimpseste, la médiation de la vie de l'autre opère un retour vers la critique de la société, et le critique lui-même, qui en est l'origine et l'incarnation.

Si, chez Mencken, la satire est palimpseste, chez Dos Passos, elle se fait par l'intermédiaire du simulacre. En effet, là où l'essayiste s'appuie sur la psychologie des personnages, le romancier s'attache à déconstruire leur discours. L'implicite ne repose donc pas sur les mêmes prémisses, la satire par le biographique établit un contrat de lecture différent. L'ironie prend le pas sur l'humour, et le détournement sur l'accumulation. Ce qui fait la toile de fond des portraits de Mencken, c'est le discours de Mencken lui-même, qu'il applique, en quelque sorte, à ses sujets, en les catégorisant selon l'adéquation plus ou moins grande de leur vie, de leurs actes, à ses propres principes. Dans *U.S.A.*, c'est le discours de toute une société, la *doxa*, qui encadre les biographies, et c'est le montage de ce discours qui est vecteur de la satire. Ce qui apparaît dans les biographies de la trilogie, c'est justement un discours constitué, qui s'est déconnecté de ses origines, et qui sonne creux. C'est le rêve américain qui constitue l'implicite chez Dos Passos, ce rêve qui, entre la rédaction de la Déclaration d'indépendance et la boue des tranchées de Verdun, s'est transformé en simulacre, en copie dont l'original semble avoir été définitivement perdu. Les biographies sont toutes la démonstration de cette perversion des idéaux, que ce soit dans le domaine politique (chez Wilson ou Bryan), intellectuel (pour Veblen) ou culturel (dans le cas de Valentino). Là où, chez Mencken, le biographique invite à l'archéologie du sens (retrouver la pensée de Mencken à travers les portraits qu'il fait des grands hommes de son époque), chez Dos Passos il appelle la remise en question du sens commun (celui qui est attribué aux mots

⁶⁸⁶ La nécessité d'avoir une aristocratie et les caractéristiques de cette dernière sont notamment développées dans « American Culture », *ibid.*.178-183.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, 241.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, 251.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 284.

par la majorité de la communauté), voire à la production d'un sens nouveau, ou d'un sens retrouvé⁶⁹⁰. Le triangle de la satire et celui du biographique se conjuguent ainsi pour créer une véritable circulation du sens, entre les pôles de l'implicite et de l'explicite, de la critique et de l'idéologie.

Comme le rapporte Donald Pizer, Dos Passos s'inspirait, pour écrire, de biographies officielles, ainsi que d'ouvrages type *Who's Who*. Cependant, son emploi du montage et de l'ironie rend le résultat final tout sauf conventionnel. L'individu est fragmenté, éclaté entre son propre discours et celui de la société qui l'entoure, entre ses actes et leurs conséquences ; l'auteur fait de ses personnages de véritables figures, et ce dès le titre des biographies. Il est en effet très rare (cela arrive deux fois sur les 27 biographies de la trilogie) que le titre reprenne simplement le nom du sujet de la biographie. En ce qui concerne les exemples qui nous occupent, Rudolph Valentino devient « Adagio Dancer », William Jennings Bryan « The Boy Orator of the Platte », Thorstein Veblen « The Bitter Drink » et Woodrow Wilson « Meester Veelson ». À chaque fois le titre institue donc la personne en personnage, la fait passer par le prisme de la fiction. La cohérence de ces personnages est assurée, en outre, par l'emploi de refrains, de motifs linguistiques qui rythment les différentes étapes du récit de leur vie. Donald Pizer définit ainsi les biographies de John Dos Passos comme des « prose poem[s] in which a specific theme is created out of the selectively chosen details of a life and by the artful manipulation of repetitive motif »⁶⁹¹. Ce refrain vise, la plupart du temps, à mettre en lumière le décalage entre un discours et une réalité (« he wanted to make good » pour Valentino, « the silver tongue of the plain people » pour Bryan, « a constitutional inability to say yes » pour Veblen) ; il donne à voir les efforts de certains pour réhabiliter le sens des mots, et ceux des autres, qui font tout pour distordre ce sens. Ce refrain devient une sorte de *gestus*, de dramaturgie du personnage, qui l'incarne aux yeux du lecteur tout en lui donnant également sa dimension symbolique.

La comparaison entre Mencken et Dos Passos révèle ainsi la différence dans la valeur de la satire chez les deux auteurs, satire qui passe par le prisme du biographique. Là où Mencken adopte la position de l'essayiste, dont l'autorité sur son texte est affirmée à chaque phrase, notamment à travers le jugement qu'il porte sur les personnages qu'il décrit, la source de la voix est plus ardue à identifier dans les textes de Dos Passos. Cependant, cela ne signifie pas

⁶⁹⁰ Il ne s'agit pas ici de dire que Mencken ne s'intéresserait qu'à la personne, et Dos Passos qu'au discours. Dans ses biographies de Wilson et de Veblen, Mencken s'attache principalement à analyser le style des deux hommes, mais il le fait toujours par rapport à l'expérience qu'il en a faite lui-même, érigée en universel : « It was as if the practise of that incredibly obscure and malodorous style were a relentless disease, a sort of progressive intellectual diabetes, a leprosy of the horse sense. Words were flung upon words until all recollection that there must be a meaning in them, a ground and excuse for them, were lost » (272). On mesure la différence d'avec la mise en scène du discours de Wilson dans 1919.

⁶⁹¹ Donald Pizer, *John Dos Passos's U.S.A. ; A Critical Study*, op. cit., 77.

pour autant que les biographies de *U.S.A.* aspirent à l'objectivité. Au contraire, il s'agit de textes farouchement engagés, toujours à la limite de la satire et de la polémique, qui empruntent aux genres de l'essai et de la biographie (souvent associés dans la tradition américaine, par exemple dans les portraits d'Emerson dans « Representative Men ») pour construire néanmoins une image des personnages historiques qui colle avec celle donnée par l'œuvre de fiction dans son ensemble. Chez Mencken, la satire renvoie souvent à des catégories, présentes par ailleurs dans l'œuvre de l'écrivain ; pour Dos Passos, elle s'inscrit dans l'univers fictionnel de *U.S.A.* ; Bryan, dans ce contexte, apparaît comme l'un des premiers utilisateurs du langage à des fins politiques, comme un prédécesseur de Wilson. Dès lors, il ne peut être reconnu pour ses idées progressistes (sa campagne en faveur du vote des femmes notamment). De même, le portrait de Wilson est conditionné par la vision de la guerre telle qu'elle se déploie dans la trilogie toute entière, alors que chez Mencken la critique de Wilson se fonde davantage sur le fait qu'il représente les « universitaires » avides de mots abscons. Si Mencken déploie une certaine complicité avec le lecteur, elle est celle de l'observateur extérieur qui observe la mêlée du monde et s'en amuse, là où, dans la trilogie, cette complicité se décline sous forme d'injonction, manifestée par l'importance des questions rhétoriques et l'emploi du « we » qui s'oppose au « I » de Mencken⁶⁹². La dialectique constante entre un vernis d'objectivité et une subjectivité qui se manifeste par l'appel à l'action est une des caractéristiques de l'emploi de la satire chez Dos Passos, satire qui se décline dans les différents modes, jouant sans cesse entre engagement et distanciation, entre revendication fictionnelle et vocation pamphlétaire.

« Vive le son » : la chanson comme parole dissidente

L'effacement de l'origine de la voix narrative, dont nous avons analysé les caractéristiques principales à travers l'étude du montage et des personnages de fiction dans la trilogie, atteint son apogée dans les *Newsreels*, où l'intentionnalité n'est présente que par l'assemblage, où la voix est par définition collective, qu'elle émane des journaux ou des chansons populaires qui émaillent ce mode de narration dans la trilogie.

Les chansons populaires apparaissent en effet comme l'un des rares exemples de discours véritablement collectif dans les œuvres de Dos Passos. Elles représentent également la première source de discours extérieur au récit qu'il intègre dans ses romans. Dans ses carnets de guerre, Dos Passos transcrit les paroles de chansons qu'il entend au front, et qu'il utilise ensuite dans ses romans : le 20 juin, il écrit : « La traversée – uniforms – smoking room crap

⁶⁹² Voir Vincent Ferré, *op. cit.*, 63.

games. Singing. champagne – »⁶⁹³, puis transcrit « For We're Bound for the Hamburg Show », que l'on retrouve dans *OMI* aussi bien que dans *1919*. Il était probablement en possession d'un exemplaire de l'*Army Song Book*, remis à tous les soldats américains, qui contenait aussi bien des chansons patriotiques (notamment tous les hymnes des pays alliés des États-Unis) et militaires (« Over There », « Artillery Song », « Keep Your Head Down Fritzie Boy (We Saw You) ! ») que des chansons populaires, sentimentales ou humoristiques (« Old Black Joe », « There's a Long, Long Trail », « Good Morning Mr Zip-Zip-Zip »). Townsend Ludington rapporte également qu'au moment où Dos Passos préparait l'écriture de la trilogie, il demanda à certains de ses amis, tels qu'Ed Massey, avec qui il travaillait au sein du New Playwrights' Theatre, s'ils connaissaient les paroles de certaines chansons populaires ; il fit également des recherches à la New York Public Library pour retrouver certaines des chansons qu'il comptait inclure dans les romans⁶⁹⁴.

Dès *OMI*, Dos Passos parsème le texte de références à des chansons populaires, chantées par les soldats américains lors de la Première Guerre mondiale. Dans cette première utilisation, les chansons sont intégrées au récit, et leur portée satirique naît de cette intégration. Ainsi, à la fin du premier chapitre, la chanson « Oh we're going to the Hamburg show », est directement liée à la vignette qu'elle conclut. Grammaticalement tout d'abord : à la question « 'Where're we going boys ?' » (7), le chœur répond « 'Oh, we're going to the Hamburg show' ». Sur le plan énonciatif, la source de la voix est clairement identifiée : ce sont les soldats en partance pour la France qui chantent. Enfin, la dimension satirique de la chanson est en lien avec le dialogue qui précède, dans lequel les soldats, loin de se préoccuper de la portée idéologique de leur mission, se demandent s'ils trouveront en France de quoi manger correctement (« 'They say the lack of food's something awful, that you can't get a square meal.' » 7). La chanson présente la guerre comme un spectacle, un zoo (« 'To see the elephant and the wild kangaroo' ») dans lequel les soldats feront preuve de solidarité (« 'And we'll all stick together/In fair of foul weather' ») malgré l'absurdité de la mission qui leur est confiée (« 'For we're going to see the damn show through' »). La comparaison du conflit à un spectacle ou un cirque est une des figures récurrentes du roman (quelques pages plus tard, le « wet man » compare la guerre à « 'the dusty futility of Barnum and Bailey's Circus.' », 13) et se retrouve dans les œuvres suivantes.

Dans *TS* également, les chansons servent la critique de l'armée ; la musique y est omniprésente, à travers les refrains des soldats dans la première partie, puis, au fur et à mesure que l'œuvre progresse et se concentre sur le personnage de John Andrews, dans la

⁶⁹³ John Dos Passos, *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 664.

⁶⁹⁴ Voir Townsend Ludington, *The Fourteenth Chronicle*, op. cit. 394 et *A Twentieth Century Odyssey*, op. cit. 351.

musique qu'il tente de composer. Comme l'écrit John Trombold, « The very lives of the characters in *Three Soldiers* are directed by music »⁶⁹⁵. Plus précisément, les chansons reflètent le conflit qui parcourt toute l'œuvre, entre l'individu et l'armée, et celui qui déchire le protagoniste, John Andrews, entre son aspiration à se fondre dans la masse des soldats (« At any cost he must forget himself. » 111) et la conscience de son irréductible individualité révélée par sa désertion. Le rythme du pas des soldats (Fuselli se confond avec son équipement, « all about him was the faint jingle of equipment and the tramp of feet » 117) s'oppose aux promenades d'Andrews dans Paris lorsqu'il échappe à l'armée, et parvient brièvement à se réapproprier son corps, ses jambes, et le rythme qui l'habite (« He was walking very fast, stopping suddenly now and then to look at the greens and oranges and crimsons of vegetables in a pushcart » 331).

Les chansons en viennent alors à représenter l'uniformisation imposée par l'armée, l'artificialité des valeurs patriotiques, mais également la possibilité de résister à cette uniformisation, de manière directe ou indirecte. Elles sont la plupart du temps, comme dans *OMI*, intégrées au récit, et contribuent à donner à l'œuvre toute entière un rythme moins contraignant, plus varié que celui imposé par la succession des parties aux titres lourdement symboliques. Dans « Making the Mould », la chanson « K-k-k Katy » donne à Fuselli l'impression d'appartenir à un groupe soudé (« Fuselli looked about contentedly at the company sprawling over their packs and equipment in the smoky car » 119) ; elle représente tout à la fois la fusion des individus en une unité et la fragilité de cette union, incarnée par le bégaiement (« I'll be waiting at the ki-ki-ki-kitchen door ») ainsi que par le fait que cette union n'est pas fondée sur le patriotisme espéré par les autorités, mais sur une forme d'anarchie : « 'It's great to be a soldier (...). Ye kin do anything ye goddam please' » (119). L'emploi des chansons militaires ou populaires œuvre souvent contre l'autorité, contre l'armée, et fait émerger aux yeux du lecteur un corps collectif, celui des soldats, qui apparaît non plus comme passivement soumis à la hiérarchie, mais sans cesse en lutte contre elle, à travers des moyens nécessairement détournés. John Trombold analyse, un peu plus tôt dans le même chapitre, une scène lors de laquelle un responsable de la Y.M.C.A. fait répéter à des soldats la chanson « Hail, The Gang's All Here » ; il change les paroles pour rendre la chanson plus patriotique (« We're going to get the Kaiser »), mais certains soldats persistent à chanter la version originale (« What the hell do we care » 106). Pour Trombold, Dos Passos montre ainsi la capacité qu'avaient les soldats d'affirmer leur propre indépendance, « by not always singing the approved martial songs, and – somewhat more daringly – by singing

⁶⁹⁵ John Trombold. « Popular Songs as Revolutionary Culture in John Dos Passos' *U.S.A.* and Other Early Works ». *Journal of Modern Literature* 19: 2 (Fall 1995): 289-316, 305.

approved songs in parody »⁶⁹⁶. L'indépendance des soldats, bien que relative, émerge ainsi à travers les défis à l'autorité portés par les chansons. Cette indépendance, cependant, se révèle aussi par la conscience qu'ont les soldats de leur propre situation, l'absence totale d'illusions dont ils font parfois preuve dans le roman, et qui peut se traduire aussi bien par l'humour ou l'érotisme (manifesté par des chansons telles que « Mademoiselle from Armentières ») que dans des tonalités plus sombres ; dans « Machines », un soldat commence à chanter « Good Morning Mr Zip », chant qui figure dans le *Army Song Book*, reproduit ci-dessous⁶⁹⁷ :

46

Words and Melody ascribed to Private Hogan
Adapted by HERBERT E. HYDE and ROBERT LLOYD

Moderato

Good Morn - ing Mis - ter Zip, Zip, Zip, with your
hair cut just as short as mine. Good Morn - ing Mis - ter
Zip, Zip, Zip you're cer - tainly look - in' fine, Ash - es to ash - es and
dust to dust, if the Cam - els don't get you the Fa -
ti - mas must, Good Morn - ing Mis - ter Zip, Zip, Zip, with your
hair cut just as short as - your hair cut just as short as - your
hair cut just as short as - mine. Good

Copyright MCMXVIII by Herbert E. Hyde. Used by permission International Copyright secured

Figure 3

Les paroles de la version officielle (« if the Camels don't get you the Fatimas must ») sont cependant remplacées par une version bien plus violente, « If the gasbombs don't get yer/The eighty-eights must »⁶⁹⁸ (241) que les soldats, initialement réticents à reprendre (« 'Can that,' cried Judkins, 'it ain't lucky.' »), finissent par chanter tous ensemble (« But everybody had taken up the song. »), comme pour affirmer, en affichant la conscience qu'ils ont de leur propre destin, et en évacuant toute dimension patriotique ou symbolique de leur mort, leur résistance à la version officielle de la guerre.

Ainsi, dans les premiers romans sur la guerre, les chansons apparaissent comme

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 294.

⁶⁹⁷ *Army song book*. War Department Commission on Training Camp Activities. Washington, 1918, 46.
<<http://books.google.com/books?vid=HARVARD32044018727958&printsec=titlepage#v=onepage&q=&f=false>> Vu le 13 novembre 2009.

⁶⁹⁸ Les « eighty-eights » étaient un type d'arme anti-aérienne employée notamment par l'armée allemande.

vecteur de la satire de l'armée, en ce qu'elles permettent aux soldats de faire entendre leur voix, et, par la manière dont ils chantent ou les paroles qu'ils emploient, d'affirmer malgré tout une forme d'indépendance. Ce discours collectif est intégré au récit, et varie en fonction de l'attitude des personnages principaux. Comme nous l'avons vu, les chansons militaires tendent à disparaître à mesure que John Andrews s'éloigne, psychologiquement aussi bien que physiquement, de l'armée, et les remplace par sa propre musique, lorsqu'il renonce à faire partie du collectif pour retrouver l'individualité qui lui pesait tant au moment de son engagement dans l'armée.

Dans *MT*, la dislocation du récit s'accompagne d'une transformation dans l'emploi des chansons populaires. Les chansons militaires sont moins présentes (ironiquement concentrées dans la vignette qui introduit le segment intitulé « Rejoicing City That Dwelt Carelessly » 718), car la guerre elle-même est éliminée dans le roman, et sont remplacées par des refrains sentimentaux (« Bird in a Gilded Cage », « I'm just wild about Harry») ou des comptines (« Ride a Cock Horse to Banbury Cross », « One More River »). La chanson devient expression d'un sentiment (lorsque Mme Rigaud chante « Bird in a Gilded Cage » à Emile), description (« And the rain lashed through the window and the song grew louder until it was a brass band in her ears: 'Oh it rained forty days' » 584), ou simplement distraction (« 'Flow river flow/Down to the sea,' he hummed off key as he scraped his chin with the safety-razor. » 631). Elle émane d'individus (Mme Rigaud, Ellen, Jimmy) et dès lors acquiert une double dimension, collective et individuelle. Les personnages sont traversés par les chansons comme par un discours qui ne leur appartient qu'en partie (ce qui est manifesté par la séparation typographique), technique qui préfigure celle employée dans la trilogie et qui vise à faire des personnages des lieux de collision davantage que de production du discours.

Dans *U.S.A.*, les chansons apparaissent parfois dans les passages narratifs (Dick Savage chantonne une version modifiée d'« Ainsi font font font » en sortant de chez une prostituée, Don Stevens entonne *L'internationale* dans le fourgon qui l'emmène en prison), mais sont en majorité présentes dans les *Newsreels*. Selon Townsend Ludington, « the Newsreels are one of Dos Passos's most original contributions to fiction, and certainly one of his most effective means of satirizing American society »⁶⁹⁹. Les *Newsreels* sont en effet l'exemple le plus abouti de la distance mise en place par l'auteur pour rendre sa satire plus cinglante. La voix narrative n'y apparaît jamais, et est remplacée par l'art du montage, par la superposition de chansons et d'extraits d'articles de journaux. Comme l'indique le titre de l'article qu'il a consacré au sujet, John Trombold considère que les chansons citées dans les *Newsreels* témoignent de l'existence d'une culture américaine alternative à celle constituée

⁶⁹⁹ Townsend Ludington. « The Neglected Satires of John Dos Passos », *op. cit.*, 134.

par les journaux. Il se concentre principalement, pour étayer son argumentation, sur les chansons militaires présentes dans *1919* et sur les chansons directement politiques, telles que « The Preacher and the Slave » de Joe Hill (*1919*, N30). Il décèle notamment, dans les chants scandés par les soldats, un « cycle d'appropriation »⁷⁰⁰ qui se décline à travers la parodie (« It's a long way to Tipperary », citée dans *FP*, N18, devient ainsi « It's the Wrong Way to Tickle Mary » dans *1919*, N29), le détournement (les derniers vers de la chanson « Home, Boys, Home », citée dans le N20, appartiennent à la version « non autorisée »⁷⁰¹) et la prolifération de chansons sentimentales et/ou érotiques aux côtés des chants militaires et patriotiques. Si cette interprétation est intéressante, elle laisse cependant de côté tout un pan de l'utilisation des chansons populaires par Dos Passos dans la trilogie. Un relevé systématique de ces chansons⁷⁰² révèle que, si les chansons militaires et patriotiques (comprenant d'une part les chansons officielles, de l'autre les parodies) sont présentes dans *FP* et prédominantes dans *1919*, sur l'ensemble des trois romans, ce sont les chansons populaires et sentimentales qui dominent. Celles-ci, dans le contexte de la Première Guerre mondiale, manifestent le « fossé entre le désir et le devoir »⁷⁰³ dont parle Trombold, et peuvent dès lors être considérées comme ayant une portée satirique, dans la manière dont elles déplacent l'expérience de la guerre, d'une croisade idéologique à une entreprise absurde qui prive les soldats de toute humanité, humanité qu'ils cherchent à regagner à travers l'exacerbation de la sexualité et du romantisme présente dans des chansons telles que « Mademoiselle from Armentières » ou « Auprès de ma blonde ». Cependant, dans nombre de *Newsreels*, les chansons apparaissent à la fois comme l'objet et le vecteur de la satire, reproduisant ainsi la double dimension de la critique sociale et politique que la trilogie met en scène : tout comme la voix des personnages, la voix collective présente à travers les chansons est un lieu de circulation du discours, perpétuellement en équilibre entre autonomie et manipulation. Les chansons sont le plus souvent utilisées en contrepoint par rapport aux titres de journaux qui composent les *Newsreels* : dans le N20 par exemple, le discours de Wilson

⁷⁰⁰ John Trombold, « Popular Songs as Revolutionary Culture », *op. cit.*, 296.

⁷⁰¹ « Home, Boys, Home » est une chanson traditionnelle reprise par l'armée durant la Première Guerre mondiale et chantée notamment par les soldats engagés dans la marine américaine. Les derniers vers que cite Dos Passos dans le N20 cependant (« Oh we'll nail Old Glory to the top of the pole/And we'll all reenlist in the pig's a-h- » 364) ne figurent pas – pour des raisons évidentes – dans la plupart des versions disponibles. On les retrouve dans la collection « Inferno » de Robert W. Gordon, une série de lettres et de manuscrits appartenant au fondateur de l'Archive of American Folk Song. Gordon exclut ces matériaux de son œuvre d'archiviste des traditions populaires américaines à la Library of Congress en raison de leur contenu érotique ou scatologique. Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress. <http://www.folklore.ms/html/books_and_MSS/1910s/19171933_gordon_inferno_collection_%28MSS%29/index.htm> Vu le 14 novembre 2009.

⁷⁰² Effectué d'ailleurs par Trombold et placé en annexe de son article.

⁷⁰³ « a rift between desire and duty » John Trombold, *op. cit.*, 296.

sur le drapeau américain⁷⁰⁴ (« *When I think of the flag which our ships carry, the only touch of colour about them, the only thing that moves as if it had a settled spirit in it* » 363) est immédiatement suivi de « *Oh we'll nail Old Glory to the top of the pole/And we'll all reenlist in the pig's a-h-* » (364). La chanson œuvre ici comme un rappel à la réalité, elle vide le symbole de son sens ; le drapeau n'est plus l'incarnation des valeurs américaines (« *alternate strips of parchment upon which are written the rights of liberty and justice* ») mais un fardeau pour les soldats, symbole de leur assujettissement à une cause dans laquelle ils ne croient pas. Au contraire, dans le *Newsreel* qui ouvre *BM*, la chanson « Yankee Doodle Blues » est l'objet de la satire, car son patriotisme aveugle (« *Yankee doodle that melodee/Makes me stand right up and cheer* » 775) contraste avec les articles de journaux, qui donnent à voir la restriction des libertés et le retour au conservatisme qui caractérisent l'Amérique de l'après-guerre (« *has not the time come for newspaper proprietors to join in a wholesome movement for the purpose of calming troubled minds, giving all the news but laying less stress on prospective calamities* » « MAY GAG PRESS »). De même, dans le N60, à l'enthousiasme économique suscité par la prospérité des années 1920 manifesté dans les articles de journaux (« *speculative sentiment was encouraged at the opening of the week* », « *thousands of prosperous happy women began to earn double wage* », « *prosperity is general and (...) records are being established and broken everywhere* » 1041) fait écho l'enthousiasme sentimental des chansons (« *I'm in love again* », « *I'll stay home and be a kid again* »).

Si les chansons populaires apparaissent la plupart du temps comme un contrepoint aux articles de journaux, mettant en place une satire en deux temps au sein des *Newsreels*, elles sont parfois elles-mêmes soumises à la critique à travers le montage. Comme toute manifestation de la culture de masse dans la trilogie, elles ne peuvent se détacher totalement du soupçon de collusion avec le pouvoir, qu'il soit politique (dans le cas des chansons patriotiques) ou culturel (les chansons apparaissent alors comme l'émanation de l'industrie culturelle, qu'elle soit incarnée par Tin Pan Alley ou par Broadway). Le discours collectif incarné par les chansons est soumis aux mêmes processus d'appropriation et de dépossession que la voix des personnages des passages narratifs, et la dimension documentaire des *Newsreels* ne fait que compliquer la question du statut de la source énonciative ; le narrateur

⁷⁰⁴ Il s'agit d'un discours de mai 1915, en hommage à la marine américaine, dans lequel Wilson met en avant l'exceptionnalisme américain : « *The interesting thing about America gentlemen is that she asks nothing for herself except what she has a right to ask for, humanity itself* ». « *Wilson at Luncheon Champions Daniels* », *New York Times*, May 18th, 1915. <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F02E4DA123CE333A2575BC1A9639C946496D6CF>> Vu le 26 novembre 2009.

est absent, mais la visée politique est, elle, bien présente, et, malgré la distance établie entre la source énonciative et l'énoncé, la visée polémique des *Newsreels* apparaît clairement, notamment lorsque des chants politiques remplacent les chansons sentimentales, comme c'est le cas dans le *Newsreel* consacré à la mort de Sacco et Vanzetti, ponctué de références à *L'internationale* (N66, 1155-1156) .

Engagement et distanciation

La vision classique de l'opposition entre satire et polémique suppose dans une large mesure que le satiriste adopte une position d'observateur, extérieur aux vices qu'il dépeint. Cette position est rendue problématique dans la trilogie, dans la mesure où les genres les plus ouvertement satiriques dans les trois romans (les biographies et les *Newsreels*) se caractérisent par une disparition presque totale de la voix narrative, qui ne laisse pas pour autant place à l'objectivité ou à une vision strictement documentaire. Là où la satire traditionnelle se caractérise par une présence forte de l'auteur, chez Dos Passos elle semble nécessairement passer par une extinction de la voix, ainsi que par l'effacement progressif de la distinction entre objet et sujet de la satire : les personnages des biographies sont tous, à des degrés divers, visés par la satire (la seule exception étant peut-être Veblen), ne serait-ce que par leur échec (Debs, Haywood...), et les chansons populaires ne sauraient être interprétées comme la manifestation collective de l'esprit d'un peuple libre face aux forces manipulatrices de la presse ; elles sont elles-mêmes issues d'un système de production de masse du discours, et le fait que ceux qui les chantent n'apparaissent jamais ne permet pas de les humaniser, de les percevoir comme des sources de résistance à ce discours dominant. L'originalité de l'écriture satirique de Dos Passos l'éloigne d'auteurs tels que Mencken ou Sinclair Lewis, chez qui le narrateur (ou l'auteur, dans le cas des articles de Mencken) demeure une présence indéniable. Elle doit peut-être alors être rapprochée des investigations modernistes sur le statut de la voix narrative, qui rend la position du satiriste, extérieur à sa critique, nécessairement ambiguë.

La satire, chez les modernistes, se construit en opposition à ce qui est perçu comme le sentimentalisme de l'époque victorienne. La centralité du sujet exprimant ses propres émotions, ses propres sentiments, est diffractée ; la question de la provenance de la voix est posée, et le sujet se fait hybride, clivé, sans cesse parcouru de discours et d'images qui ne lui appartiennent jamais en propre. La position d'extériorité devient problématique, puisque la division entre intérieur et extérieur est sans cesse déstabilisée. Malgré cela, le mode satirique est récurrent dans les œuvres modernistes, que l'on songe à certains passages de *Ulysses* à

« Prufrock » de Eliot, satire de l'homme moderne et médiocre, enfermé dans ses habitudes et qui « mesure sa vie en cuillères à café » (« I have measured out my life with coffee spoons »⁷⁰⁵), ou encore à « Hugh Selwyn Mauberley », où Pound s'adonne à une vaste critique de la modernité, de la marchandisation de l'art et de la corruption de la démocratie, qui « décrète le beau sur la place du marché » (« We see το καλον decreed in the market place »). Cependant, cette critique n'est pas élaborée par un observateur extérieur ; aussi bien Prufrock que Mauberley apparaissent comme des figures d'Eliot et de Pound, et dès lors le poète est pris dans la satire, il fait lui-même partie de cette société qu'il condamne, et n'est pas exempt de ses fautes. Au contraire, il semble les incarner, et l'ironie est d'autant plus cruelle, d'autant plus puissante, qu'elle est à double tranchant. L'auteur est la victime et le bourreau de ses propres illusions.

Chez Dos Passos également, on observe ce double mouvement. D'une part, l'aspiration à l'objectivité, manifestée par le montage, la distanciation et l'effacement du narrateur ; de l'autre, un engagement qui demeure malgré tout, une critique sociale qui, loin d'épargner sa propre classe, la met au cœur de la dénonciation. L'incarnation de cette double conscience est le *Camera Eye* de la trilogie ; il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il s'agit du seul mode que Ludington n'analyse pas quand il explore la question de la satire. Le *Camera Eye* représente en effet la collision, ou collusion, du satiriste et de la satire, le moment où ces deux éléments deviennent indissociables. Dans les premiers romans de Dos Passos, le mode ou ton satirique était principalement présent à travers l'absurde, notamment dans les descriptions de scènes de guerre (voir la scène, dans *OMI*, où le capitaine et l'aumônier discutent tranquillement de philosophie autour d'un déjeuner alors que les bombes s'abattent autour d'eux⁷⁰⁶), ou disparaissait à travers la dénonciation pure et simple, comme lors de la discussion politique à la fin de *OMI*, où l'espoir de la révolution vient remplacer l'horreur de la guerre. Dans la trilogie en revanche, la distance est à la fois augmentée, à travers le montage et les processus de dépersonnalisation dont nous avons parlé, et réduite par la dimension autobiographique du *Camera Eye*. Exhortation et démonstration se confondent, et les « trois acteurs » (émetteur, récepteur, cible) de la satire deviennent impossibles à individualiser, comme dans ce passage du CE46 :

a speech urging action in the crowded hall after handclapping the pats and smiles of others on the platform the scrape of chairs the expectant hush the few coughs during the first stuttering attempt to talk straight tough going the snatch for a slogan they are listening and then the easy climb slogan by slogan to applause (if somebody in your

⁷⁰⁵ T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », in *The Waste Land and Other Writings*. New York: Modern Library, 2001, 5.

⁷⁰⁶ Scène que l'on retrouve dans les carnets de guerre de Dos Passos. Voir *Travel Books and Other Writings*, op. cit., 675.

head didn't say liar to you and on Union Square
that time you leant from a soapbox over faces (...) the internal agitator crazy to
succeed) (892-893)

Le début du texte (« a speech urging action in the crowded hall ») rappelle d'autres passages de la trilogie où le discours est mis en scène à des fins satiriques : lorsque Mac va écouter Big Bill Haywood parler dans *FP*, mais n'entend qu'un écho de ses propres problèmes personnels (« Mac kept wondering what Big Bill would do if he'd got a girl in trouble like that » 95) ou lorsque Moorehouse s'oublie dans sa propre rhétorique (« American industry like a steamengine, like a highpower locomotive on a great express train » 234). Mais, dans ces deux cas, la source et la cible de la satire sont clairement identifiées : la satire vient du narrateur, vise les personnages et, à travers eux, des cibles plus vastes, l'incapacité des radicaux à dissocier leur vie personnelle de leur engagement (critique reprise dans le CE46 à travers la phrase « the radicals are in their private lives such shits » 893) et la rhétorique creuse des experts en relations publiques qui déguisent les intérêts de leurs clients derrière de ronflantes métaphores. Le texte du *Camera Eye* semble ainsi mettre en scène un énième exemple d'emploi utilitaire, rhétorique, du langage, sans considération pour le sens des mots : le discours d'ailleurs n'est pas entendu, il se manifeste par les bruits qui l'accompagnent (« scrape », « hush », « coughs ») et la mécanique par laquelle il conquiert son public (« the easy climb slogan by slogan to applause »). La tentative initiale d'être sincère (« the first stuttering attempt to talk straight »), nécessairement bégayante, hésitante, est bien vite remplacée par la facilité du discours linéaire en forme d'ascension, de progrès.

Mais, avec la parenthèse, les repères sont soudain brouillés. Elle se présente comme un commentaire sur ce qui précède, et rappelle au lecteur que l'orateur n'est autre que « you », pronom indistinct qui représente ici à la fois le personnage et le destinataire du texte. La satire dès lors, lance ses salves dans toutes les directions, vers le personnage (le narrateur du *Camera Eye*), ce qu'il représente (la corruption du langage par les professionnels du discours), le lecteur (à travers l'emploi de la deuxième personne du singulier) et l'auteur lui-même (par la dimension autobiographique du *Camera Eye*). Tous deviennent « the agitator crazy to succeed », celui qui, au lieu de rechercher la communication avec son public (« talk straight »), utilise les mots pour son profit personnel. À travers le *Camera Eye*, la frontière entre satire et polémique se brouille ; tout au long de l'œuvre, ce mode de narration souligne les ambiguïtés du narrateur lui-même, son évolution dans sa prise de conscience politique. Comme l'écrit Barbara Foley : « he can self-critically represent the standpoint from which he conceives and narrates the entire trilogy only if he exposes all the forces that have shaped him – not just those generating his public anger but also those establishing his private zones

of indecision and ambivalence »⁷⁰⁷. La complicité entre narrateur et lecteur qui s'établit dans la satire aux dépens de la société critiquée est remplacée par la gêne ou l'indignation. Le lecteur lui-même est à la fois accusé et accusateur, le narrateur tout à la fois l'origine et le cœur de la critique. Ce n'est qu'avec le passage du « you » au « we » dans les derniers segments du *Camera Eye* que cette tension semble résolue, que la communauté entre narrateur et lecteur est rétablie. La dénonciation des « deux nations » cependant, n'est plus de l'ordre de la satire ; elle ne repose pas sur la raison mais se caractérise au contraire par sa véhémence, et semble laisser tomber le masque de la fiction pour laisser enfin entrevoir le « message » de la trilogie.

3.3.2. De l'écrivain engagé à l'écriture contestataire

La tentation du dogmatisme

Lorsque la satire devient polémique, lorsque la distance est remplacée par l'injonction, il est à craindre que la fiction n'en pâtisse. Dos Passos est souvent vu comme un écrivain « politique », au sens où ses positions politiques auraient inéluctablement marqué ses œuvres, et les auraient dès lors rendues illisibles pour des générations de lecteurs futurs. Si la dimension politique de ses romans est indéniable, il reste à déterminer sa nature. Doit-on parler de fiction didactique, voire de roman à thèse, pour les œuvres produites par Dos Passos dans la période de sa vie où il était au faîte de sa carrière littéraire et de son engagement politique ? Bien que Dos Passos lui-même, et la plupart des critiques, aient eu tendance à minimiser son engagement politique à gauche, celui-ci était, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, indéniable, à tel point que son proche ami Edmund Wilson écrit, dans un article de 1929 consacré à *Airways Inc.* : « Dos Passos is, one gathers from his work, a social revolutionist: he believes that, in the United States as elsewhere, the present capitalistic regime is destined to be overthrown by a class-conscious proletariat »⁷⁰⁸.

À une époque où le parti communiste américain commence déjà à encourager la naissance d'une littérature prolétarienne, où l'URSS apparaît plus que jamais comme un modèle face à une Amérique défigurée par l'exécution de Sacco et Vanzetti et les innombrables répressions de mouvements sociaux, de nombreux artistes et écrivains ne parviennent plus à envisager leur art comme une simple distraction, un épanouissement

⁷⁰⁷ Barbara Foley, *Radical Representations*, op. cit., 433.

⁷⁰⁸ Edmund Wilson. « Dos Passos and the Social Revolution » [1929]. *The Shores of Light. A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Straus and Young, 1952, 431.

personnel ou une quête toujours renouvelée de la forme parfaite. Ce désir de réagir, de dévoiler l'Amérique à ses propres yeux mène nombre d'entre eux à se rapprocher du parti communiste, et à intégrer une dimension propagandiste dans leur art. C'est de ce désir que naît le New Playwright's Theatre, auquel Dos Passos participe à la fin des années 1920, et pour lequel il écrit l'un de ses textes les plus radicaux, *Airways Inc.* Comme nous l'avons vu, Dos Passos envisageait le théâtre comme un « centre de résistance », qui pouvait, plus directement que le roman, atteindre les masses et leur communiquer une certaine vision de la société. Influencé par des metteurs en scène tels que Tairov et Meyerhold, ainsi que par le théâtre d'agitprop qui se développe en URSS, il tente, pendant quelques années, de concilier radicalisme formel et politique à travers la forme théâtrale. Sa première pièce, *The Garbage Man* (initialement intitulée *The Moon is a Gong*), mise en scène par Ed Massey, que Dos Passos avait rencontré à Harvard en 1926, est proche de ses premiers romans, et fait le portrait d'une société mécanisée contre laquelle les protagonistes, Tom et Jane, tentent de s'élever (« Voice of the machine, I defy you » dit Tom à la fin de la pièce⁷⁰⁹) mais qui ne leur laisse, comme à Jimmy Herf dans *MT*, d'autre possibilité que la fuite (« Where are we going? Somewhere very high »⁷¹⁰). Dans cette pièce, la tonalité sentimentale, le thème de l'héritage culturel et de la rupture impossible rappelle *Streets of Night* et ses insuffisances. Avec *Airways Inc.* cependant, le ton change radicalement. La pièce apparaît véritablement comme un texte de transition entre *Manhattan Transfer* et la trilogie ; Dos Passos a du reste écrit *Airways Inc.* en même temps qu'il se lançait dans le projet de *FP*. L'écriture de la pièce s'est également déroulée en partie lors de son voyage en URSS en 1928, au cours duquel Dos Passos a rencontré de nombreux acteurs et metteurs en scène soviétiques.

Montée par le NPT en février 1929, la pièce ne demeura qu'un mois à l'affiche à cause de son succès modeste et des problèmes financiers du NPT (qui cessa ses activités la même année). À la suite de ces représentations, Dos Passos démissionna du NPT ; dans « Looking Back on *U.S.A.* », il explique ainsi les raisons de son départ :

The two things that caused me to lose interest in the theatre (...) were, first, the fact that I was by nature and training a morning worker, while in the theatre everything constructive gets done after midnight; and second, a feeling of the hopelessness of the struggle with the organized Communists – with whom I still sympathized in some things – who were busily boring from within.⁷¹¹

La radicalisation politique du NPT se fait, pour Dos Passos, au détriment de la liberté de l'écrivain. Néanmoins, dans *Airways Inc.*, il tente de concilier une vision politique proche de celle des communistes de l'époque avec une forme théâtrale innovante, composite, associant

⁷⁰⁹ John Dos Passos, *The Garbage Man*, in *Three Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934, 70.

⁷¹⁰ *Ibid.*, 74.

⁷¹¹ « Looking Back on *U.S.A.* ». *MNP*, 236. La décision de Dos Passos fut probablement également motivée par le fait qu'Em Jo Basshe avait renvoyé Ed Massey, qui devait initialement mettre la pièce en scène.

textes et chansons dans un décor symbolique (suggéré par la répétition, dans les didascalies, de verbes tels que « imply », « denote », « suggest »⁷¹²). La pièce fait le portrait de la famille Turner : le père, un inventeur raté, finit par se suicider. La fille, Martha, est amoureuse de Walter Goldberg, un militant qui dirige une grève dans une usine non loin de chez les Turner. Claude, le fils aîné, représente la classe moyenne avide de profit et de morale bourgeoise ; Elmer est un pilote qui ne rêve que d'avions et ne se préoccupe guère de questions sociales. Enfin, Eddy, le plus jeune, est présenté comme un enfant gâté qui ne pense qu'à aller de femme en femme, sans s'occuper du reste de sa famille. À la fin de la pièce, Elmer – qui s'apprête à fonder, avec son frère et d'autres hommes d'affaires, la compagnie All American Airways, Inc. – est chargé de lâcher, par avion, des prospectus sur les ouvriers qui manifestent, pour les dissuader de faire grève ; pendant cette mission, son appareil est abattu d'un coup de pistolet. Walter Goldberg est accusé et condamné à mort. Elmer, blessé, ne pourra plus jamais piloter, et Claude lance All American sans lui. Le personnage du Professeur – un réfugié hongrois socialiste – fonctionne, en parallèle à celui du père, comme un chœur tout au long de la pièce, ressassant sa vie passée et ses espoirs d'une révolution future.

La portée générale de la pièce est soulignée dès la première didascalie : « The action takes place in a street of onefamily houses in a suburb of *any* large American city » (*Airways* 5, nous soulignons). Certains personnages sont presque des types, comme Claude, qualifié ainsi par le dramaturge : « Fifteen years of white-collar slavery have taken all the joy out of him and left in its place a sort of sneering, timid self-righteousness » (18). Davis, le promoteur immobilier, et McGovern, l'avocat, sont des prototypes de ce que deviendra Moorehouse dans la trilogie, des machines à dérouler du langage pour servir leurs intérêts. McGovern présente ainsi le projet All American : « Gentlemen, it would be superfluous to explain to you that we are here for the promotion of an American system of express and accident proof Airways. This corporation will, I firmly believe, fulfill a great scientific and patriotic duty and I hope will not be devoid of profit for the stockholders » (87-88). Par son insistance sur l'association étroite du patriotisme et du profit, à peine masquée par l'euphémisme « I hope will not be devoid of profit », le discours stéréotypé de McGovern forme un contraste direct avec le chant des grévistes qui peu à peu le supplante (« Oh when you're up, you're up »).

Tout au long de la pièce, il apparaît clairement que Walter Goldberg est un homme honnête, cherchant à faire prendre conscience aux ouvriers de leurs droits, là où Claude est un

⁷¹² On trouve un exemple de ce type de didascalies dès l'ouverture de la pièce : « the setting of the stage implies a street in a suburb ». *Airways, Inc.* New York: The Macaulay Company, 1928, 9.

manipulateur et Elmer un passionné aveugle à tout ce qui n'a pas trait à l'aviation. L'appartenance de classes est clairement définie, par exemple lorsque Martha dit à Goldberg, à propos de ses frères : « But they're my brothers, my people, my kind of people. (...) They're much more my kind of people than you Walt » (53). La qualification de « people » par « kind » représente clairement la division de classe que Martha établit. Il ne s'agit pas d'une simple appartenance familiale (« my people »), mais d'une appartenance sociale, que Martha ne réussira à dépasser que trop tard.

À cette division sociale s'ajoute une division générationnelle : Dad représente une génération dépossédée de toute dignité, un modèle – celui de l'inventeur solitaire – qui n'a plus cours à l'heure du capitalisme industriel. Le Professeur, lui, semble dans les premiers actes tout aussi dépassé que Dad ; cependant, après la mort de Walter Goldberg, il se lance dans un discours enflammé, d'abord hésitant (« but we... we have... » 141) puis de plus en plus assuré, dans lequel il encourage les travailleurs à s'organiser, à devenir machines pour répondre à un monde mécanisé : « Comrades, from this day we must make ourselves machines, machines of brass and nickel, we must turn our hearts into dynamos, our blood into electric current. (...) We must be steel automatons » (141-142). Le doute cède la place à la certitude, il n'est plus question de satire mais bien d'un appel à l'action, et la rhétorique communiste se fait une place au sein du théâtre expressionniste. Ce n'est pas un hasard si Granville Hicks, dans *The Great Tradition*, qualifie ainsi *Airways Inc.* : « *Airways Inc.*, bad as its overambitiousness makes it, is a fighting play, free from romanticism and doubt. At last Dos Passos is willing to face America because he has faith that out of the squalid chaos a decent civilization may come »⁷¹³.

Néanmoins, *Airways Inc.* ne saurait être considérée comme un hymne au parti communiste ou un appel à renverser le gouvernement des États-Unis ; malgré sa visée ouvertement politique, on y perçoit des traces d'ambiguïté, d'ouverture, qui se retrouveront et s'affirmeront dans la trilogie, en particulier dans la conclusion de la pièce. Le discours du professeur, en effet, n'est pas adressé à la foule des ouvriers venus pleurer la mort de Goldberg ; il le délivre seul, en chemise de nuit, devant la porte de chez les Turner, et est bien vite chassé par Claude. De plus, la pièce ne se termine pas sur cette tirade, mais sur un monologue de Martha, bien plus ambigu, où la découverte d'une nouvelle Amérique (« America, where I've scurried from store to subway to church to home, America that I've never known » 147) s'accompagne non d'une révélation, mais de la prise de conscience d'un manque, et le seul désir de Martha n'est pas d'abandonner sa famille pour rejoindre les rangs

⁷¹³ Granville Hicks, *The Great Tradition. An Interpretation of American Literature Since the Civil War*. New York: Macmillan, 1935, 289.

des ouvriers, mais simplement de s'enfuir (« At what speed of the wind can I fly away, to escape these words that burn and sting, to escape the lack that is in me like a stone. » 148). Dans cette tentation de la fuite, on retrouve un paradigme antérieur, celui qui pousse Jimmy Herf à prendre la route à la fin de *MT*, paradigme qui est répliqué, en mode mineur (non plus comme un espoir de renaissance mais traduisant l'abandon de la lutte), dans « Vag ».

Le piège de l'idéologie

Dès 1933-34, Dos Passos s'éloigne du parti communiste américain, tout en demeurant proche de la gauche. La rupture définitive a lieu au moment de la guerre civile espagnole, lorsque Dos Passos découvre que son ami José Robles a été exécuté par une « section spéciale » de l'armée républicaine probablement dirigée par les communistes. Dès son retour d'Espagne, il publie dans *Common Sense* « A Farewell to Europe », texte qui marque son abandon total du communisme et son retour à la mère patrie, et où il exprime sa conviction que la seule manière de combattre le fascisme est de s'appuyer sur la tradition démocratique américaine : « America has got to be in a better position to work out the problem : individual liberty vs. bureaucratic industrial organization than any other part of the world. If we don't it means the end of everything we have ever wanted since the first hard winters at Plymouth » (*MNP* 186). Quelques mois plus tard, dans « The Communist Party and the War Spirit ; A Letter to a Friend Who Is Probably a Party Member », qu'il adresse indirectement à John Howard Lawson, Dos Passos défend ses positions politiques depuis son retour d'Espagne, en expliquant que la seule manière de défendre les Espagnols selon lui est de dire la vérité, que cette vérité n'est ni communiste ni fasciste, et que l'exacerbation des tensions partisans ne peut mener qu'à la guerre : « The truth is not in atrocity stories or partisan propaganda. (...) The place to fight Fascism is in your own home town » (*MNP* 192). Cet article le met définitivement au ban du PC américain, comme l'écrit Townsend Ludington : « Having taken this position, he had now become as much anathema to the Communists as before he had been their literary hero »⁷¹⁴.

De son expérience dans la guerre d'Espagne, Dos Passos tire un roman, *Adventures of a Young Man*, publié en 1939, et auquel la critique réserve un accueil mitigé. Edmund Wilson, qui avait beaucoup admiré *U.S.A.*, écrit à Dos Passos au sujet d'*AYM* : « You make all the ideas seem phoney, all the women obvious bitches, etc. – you don't make the reader understand what people could ever have gotten out of those ideas and women – or even what

⁷¹⁴ Townsend Ludington (ed), *The Fourteenth Chronicle*, op. cit., 498.

they expected to get out of them »⁷¹⁵. Cette critique vise non pas les idées en elles-mêmes, mais la manière dont elles sont traitées au sein de la fiction ; *AYM* apparaît, à travers les mots de Wilson, comme un roman raté, où la dimension politique et la dimension fictionnelle avancent parallèlement sans jamais former un tout signifiant. Cette critique peut du reste s'appliquer à l'ensemble de la seconde trilogie de Dos Passos, *District of Columbia*, qui comprend *AYM* (1939), *Number One* (1943) et *The Grand Design* (1949). La dimension idéologique de cette œuvre est clairement marquée par les poèmes en prose que Dos Passos ajouta entre chaque roman à la publication de la trilogie en un seul volume, en 1952. Là où la préface « U.S.A. », ajoutée à la première trilogie en 1938 se caractérise, comme nous l'avons vu, par son ouverture, décrivant un jeune homme solitaire arpentant les rues des États-Unis, à la recherche du « speech of the people », les poèmes en prose de *District of Columbia* ressemblent davantage à des guides de lecture, identifiant clairement l'ennemi, et donnant pour mission au roman de le combattre. Le premier, qui ouvre *AYM*, semble directement dérivé de la conclusion de *BM*, et désigne l'ennemi comme étant le système capitaliste, qui a perverti l'idéal de liberté de la république américaine : « Business/was power. In the press of business/we had somehow forgotten/the plain aims and purposes/for which we founded/far from the world's thrones/and principalities and powers/an American republic » (*DC* 3). Toute trace d'ambiguïté a ici disparu. La dimension poétique est réduite à sa plus simple expression, celle de lignes interrompues que l'on hésite à qualifier de vers. L'opposition « business/republic » est clairement marquée par la répétition de ces termes en fin de vers, et le texte semble mettre en scène les « plain aims and purposes » du roman lui-même. On retrouve ce discours direct à la fin d'*AYM*. L'ennemi a changé, le roman ayant démontré l'étendue de l'imposture du communisme, qui, sous couvert de défense des libertés, se révèle être encore plus autoritaire que ceux qu'il prétend combattre, et cause directement la mort du protagoniste, Glenn Spotswood : « In America the Communist Party/grew powerful and remarkably rich/out of the ruin of freedom in Europe/and the sacrifice of righteous men » (341). Le seul espoir réside dans le peuple, non plus conçu comme la masse des prolétaires mais comme une association d'individus prêts à défendre leurs droits : « when we say the people, we don't mean the proletariat or the salariat or the managerial class (...) we mean every suffering citizen,/and more particularly/you and me » (342). Cette insistance sur l'individu se retrouve au début (« When you try to find the people, always in the end it comes down to somebody » 1) et à la fin (« When you try to find the people,/always in the end it comes down to/the old man » 246) de *Number One* et se résout, en conclusion de *The Grand*

⁷¹⁵ Edmund Wilson à John Dos Passos, 16 juillet 1939, Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va. Lettre reproduite dans *The Portable Edmund Wilson*. New York: Viking Press, 1983, 568-571.

Design, par un hymne au peuple américain et à ses valeurs de liberté et d'indépendance, dans une re-fondation de l'Amérique en-dehors de tout système importé, dans une confiance dans l'exceptionnalisme américain, dans le confort du récit retrouvé : « The republic's foundations are not in the sound of words,/they are in the shape of our lives, fellowcitizens. They trace the outlines of a grand design. (...) Today/we must learn/to found again/in freedom/our republic » (446).

Ce paratexte œuvre comme une prescription pour le lecteur, l'encourageant à lire les romans dans une certaine perspective, celle du retour aux valeurs fondatrices de la république américaine. Cependant, contrairement par exemple à la préface d'Upton Sinclair à *Boston*, le paratexte est ici intégré à la fiction, le guide de lecture fait partie du roman lui-même. Ces textes ne sont pas signés par Dos Passos, ils apparaissent non comme des préfaces mais comme des seuils, entre fiction et essai, dévoilant aux yeux du lecteur le sous-texte idéologique des œuvres. En cela, la seconde trilogie de Dos Passos se rapproche du roman à thèse⁷¹⁶ : les « poèmes en prose » que nous avons cités sont les premiers « signaux » que le lecteur rencontre, et créent un récit construit et orienté qui se retrouve ensuite au niveau de la fiction ; Dos Passos revient, dans sa seconde trilogie, à un mode de narration plus traditionnel, où un protagoniste se retrouve face à un monde dans lequel il tente de s'intégrer et qui finit par le rejeter. Le récit linéaire fait écho à la narrativisation des mythes fondateurs de la république américaine, et la disparition de la voix narrative, caractéristique de ses romans précédents, cède la place à un narrateur autoritaire qui affirme ses idées à travers un paratexte au statut ambigu. Paradoxalement, dès lors, c'est au moment même où l'écrivain dénonce les dérives autoritaires du parti communiste, où il choisit d'inscrire son engagement directement dans son œuvre, qu'il succombe lui-même au piège de l'idéologie, dans la forme aussi bien que dans le fond, en évacuant la dimension expérimentale de sa fiction pour ne laisser subsister que l'indignation et l'exhortation, au détriment de l'ambiguïté et de la fragmentation qui avaient fait le succès de *U.S.A.*

La critique au bord de l'évanouissement

La dimension idéologique de certaines œuvres de Dos Passos doit ainsi être prise en compte, ne serait-ce que pour mieux analyser la manière dont d'autres s'en démarquent. Concevant la littérature comme un moyen d'accueillir le monde et de le penser, Dos Passos devait nécessairement se heurter au soupçon du politique. Comme nous l'avons vu, c'est paradoxalement au moment où il s'éloigne de la gauche que sa fiction tend vers l'idéologie et

⁷¹⁶ Voir la définition qu'en donne Susan Suleiman dans la première partie, 2.2.3.

le dogmatisme. Cette évolution est intrinsèquement liée à sa pratique de la forme romanesque, qui, après *U.S.A.*, le ramène vers des modes de narration plus traditionnels, associés à une résurrection du récit politique américain comme récit linéaire, à la fois téléologique et circulaire puisqu'il tend, à travers le rétablissement des valeurs fondatrices de la nation, vers la suprématie des États-Unis comme terre de liberté.

Dans *U.S.A.* cependant, il nous semble que l'écriture échappe au piège de la transparence et de la linéarité, et que le rapport entre politique et littérature ne doit pas tant être vu comme un engagement de l'écrivain que comme une caractéristique de l'écriture, qui « [accueille] dans ses pages les messages standardisés du monde »⁷¹⁷. Pour Jacques Rancière, *U.S.A.* appartient à la « littérature accusatrice » caractéristique du 20^e siècle. Cependant, selon Rancière, la critique mise en œuvre dans la trilogie est, dans une certaine mesure, un échec, car elle s'annule elle-même : « La critique est alors toujours sur le bord de son évanouissement dans le chaos indifférent des destins équivalents au sein d'un monde qui poursuit imperturbablement un cours où la force impersonnelle des stéréotypes dévore constamment les clairs messages de la lutte des classes »⁷¹⁸. La trilogie est ainsi présentée comme un monde du « gris sur gris », où la domination d'une classe sur l'autre tend à être effacée par l'égalisation née du « refus de l'héroïsation et du sentimentalisme »⁷¹⁹ que nous avons analysés plus haut. Cependant, ce n'est pas tant la lutte des classes qui est au centre de la trilogie que la bataille pour la maîtrise du discours. Si la trilogie toute entière repose sur la critique d'un discours dominant (*master narrative*), comment espérer qu'elle puisse mettre en place un discours alternatif ? L'impasse, ici, est également la seule solution possible, et la seule manière de donner naissance à une véritable efficacité politique, qui résiderait dans le questionnement sur le langage lui-même.

C'est en ces termes qu'il faut, selon nous, interpréter la double conclusion de la trilogie. *U.S.A.*, contrairement à *District of Columbia*, laisse ouverte la possibilité de l'interprétation, en refusant la mise en place d'un discours hégémonique alternatif à celui qu'elle dénonce. Aucune solution aux maux de l'Amérique n'est proposée, mais on ne saurait pour autant réduire la trilogie à l'image du vagabond sur le bord de la route. L'œuvre se caractérise en effet par une double conclusion : d'une part, la vague de douleur et d'espoir suscitée par l'affaire Sacco et Vanzetti, d'autre part, l'image finale du « Vag ». Entre les deux, le lecteur voit Dick Savage s'enfoncer toujours davantage dans une vie d'hypocrisie et de débauche, Samuel Insull profiter de la complicité du système pour ne pas payer sa dette envers la société, et Mary French continuer sa lutte malgré les revers qui ne cessent de

⁷¹⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., 37.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 37-38.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 37.

s'accumuler. La critique est toujours présente, ainsi que les possibilités de résistance. Celles-ci sont avant tout incarnées par le personnage du *Camera Eye*, qui à travers l'affaire Sacco et Vanzetti parvient à trouver sa voix en l'identifiant à celle de « the beaten nation ». Dans le CE51, cette voix s'affirme, par le passage presque définitif du « I » au « we » (« us meddling foreigners ») et la division claire en deux camps : « they have made us strangers in the land where we were born they are the conquering army » (1209). La phrase finale de ce dernier *Camera Eye*, « we have only words against », immédiatement suivie de « Power Superpower », le titre de la biographie d'Insull, manifeste à la fois la pauvreté (les autres ont la loi, l'argent et les armes) et la richesse de cette résistance. Le « only » peut en effet être interprété dans un sens restrictif (« nous n'avons que des mots contre »), mais également dans un sens exclusif : seuls les mots peuvent combattre le « power superpower ».

Dès lors, la conclusion ne peut qu'être ambiguë, car si le langage peut seul combattre le discours hégémonique, il doit lui-même éviter le piège de l'hégémonie et de l'univocité. C'est par l'ambiguïté, l'oblique, qu'il peut saper ses fondations. Cet entre-deux n'est pas exempt de dangers – notamment celui de devoir être résolu, comme c'est le cas dans *District of Columbia* – mais il nous semble qu'il est ce qui fait l'intérêt de *U.S.A.* Si le message de la lutte des classes est brouillé, cela peut être interprété comme un échec de l'écrivain, dont l'engagement reste en quelque sorte prisonnier des rets de la fiction, sans jamais parvenir à s'en dégager en une ligne claire, mais doit également être vu comme un gain pour l'écriture, qui acquiert ainsi plus de profondeur, plus de complexité, et permet d'établir un rapport entre fiction et politique qui ne soit pas une illustration, ni une représentation, mais qui se noue dans l'écriture elle-même, en « soumettant [le monde] à l'épreuve du langage »⁷²⁰.

3.3.3. L'épreuve du langage

Extinction de la voix, prolifération du discours

Si la fiction se refuse à adopter le langage univoque de l'idéologie, cela ne signifie pas pour autant qu'elle renonce à toute recherche d'un langage alternatif à opposer au discours dominant. Cette parole alternative semble être incarnée, si l'on en croit la préface à la trilogie, par le discours du peuple, qui constitue, aux yeux du narrateur, l'essence même des États-Unis d'Amérique : « But mostly U.S.A. is the speech of the people » (3). Cette parole émerge lorsque ceux qui jusque-là étaient sans voix s'en saisissent. L'émergence de la

⁷²⁰ Jean Ricardou. *Que peut la littérature ?* Paris : Union Générale d'Éditions, 1965, 58.

parole du peuple est l'un des traits de la littérature moderne, comme l'explique Jacques Rancière. La démocratie comme la littérature⁷²¹ émergent au moment où ceux qui n'ont rien commencent à réclamer. Les sans-voix prennent la parole, que ce soit de manière directe (comme dans ces écrits ouvriers rassemblés dans *La nuit des prolétaires*) ou indirecte, à travers l'emploi du parler populaire qui se fait jour dans les romans réalistes et naturalistes du 19^{ème}⁷²².

Le prolétaire est ainsi conçu comme celui qui n'a pas la parole, et encore moins la plume. Dans ce qui est souvent considéré comme l'un des premiers romans réalistes américain, *Life in the Iron Mills* de Rebecca Harding Davis (1861), Hugh, ouvrier dans une fonderie, exprime ses penchants artistiques à travers la sculpture, mais n'a pas accès au langage⁷²³, et le discours des bourgeois sur son art est ce qui le mène à sa perte, car il n'est pas en mesure de faire la différence entre les mots (qui l'encouragent) et les actes (le discours encourageant ne donne pas naissance à un soutien concret).

L'un des objectifs principaux de la littérature prolétarienne du début des années 1930 était précisément de donner la parole à ceux qui ne l'avaient jamais eue, en offrant la possibilité aux ouvriers et aux fermiers de s'exprimer. Cet intérêt pour la « parole d'en bas » était déjà présent dans les années précédentes, à travers l'accent mis sur le *vernacular*, la langue américaine, travaillée par des écrivains tels que Sherwood Anderson et codifiée par Mencken dans son *American Language*. Les communistes cependant replacent cette quête de l'authenticité de la parole du peuple dans le contexte politique de la lutte des classes. Dans un éditorial de 1928, Michael Gold appelle les prolétaires à écrire pour *New Masses*, à raconter leurs histoires avec leurs propres mots : « Tell us your story. It is sure to be significant. Tell it simply and sincerely, in the form of a letter. Don't worry about style, grammar or syntax. Write as you talk. Write. Let America know the heart and mind of the workers »⁷²⁴. Le langage des ouvriers est ici implicitement opposé à celui des « professional writers » que Gold mentionne dans l'article : il est caractérisé par son absence de sophistication et son

⁷²¹ Chez Rancière, la « littérature » désigne un « régime historique déterminé de l'art de la parole », qui émerge au 19^e siècle et est intimement lié à la démocratie, en ce qu'il remplace le système des Belles-Lettres, caractérisé par la hiérarchisation des styles et des sujets, par une « parole muette », où n'importe qui peut s'adresser à n'importe qui, et écrire sur n'importe quel sujet. Voir Jacques Rancière, entretien avec Alice Béja, 13 mars 2007 (Annexe 2) et Jacques Rancière, *La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette, 1998.

⁷²² Voir Nelly Wolf. *Le roman de la démocratie*. Sain-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003, 66-70.

⁷²³ Tillie Olsen, dans *Silences*, élabore une interprétation du silence de Hugh dans le roman de Davis, qui représenterait la manière dont la société réduit au silence certains de ses membres (femmes, Noirs, ouvriers). C'est également elle qui, en 1975, convainc The Feminist Press de ré-éditer le roman de Rebecca Harding Davis, qui est aujourd'hui un classique de la littérature réaliste. Voir Tillie Olsen, *Silences*. New York: The Feminist Press, 2003 et Zoe Trodd (ed), *American Protest Literature*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 2006, 195.

⁷²⁴ Michael Gold. « Write for Us! ». *New Masses* 4: 2 (Jul 1928): 2.

authenticité. On retrouve cet idéal d'un nouveau langage dans de nombreux romans prolétariens, et notamment dans l'un des plus représentatifs du genre, *Marching ! Marching !* de Clara Weatherwax, lauréat du prix *New Masses* en 1935. Le roman est caractérisé par son binarisme, et entre dans la catégorie du roman à thèse. Il met en scène la vie d'ouvriers dans une scierie, opposés à un patron voyou qui n'a en tête que le profit et se soucie bien peu de leur sécurité et de leurs conditions de vie. Tout au long du texte, la parole des ouvriers prédomine : ils se retrouvent régulièrement dans un café (*Nick's*) pour discuter des événements de la journée, et sans cesse les histoires circulent, de bouche en bouche. La transmission de l'information se fait toujours par le biais de la parole ouvrière, parole de vérité, là où celle des patrons et des policiers est toujours entachée de mensonge (opposition qui est mise en scène au chapitre 12, composé d'extraits d'articles de journaux fictifs mis côte à côte et exposant les deux points de vue). Cette circulation solidaire du langage se veut un contre-modèle, un idéal de transparence et d'égalité (entre hommes et femmes, entre Américains et Philippins) opposé au discours de la division forgé par la classe dominante, qui procède toujours par le stratagème, la violence et la distortion, comme lorsque Pete et Joe sont arrêtés pour avoir tenté, selon la presse « officielle », d'assassiner Bayliss, le patron de la scierie, alors qu'ils ont (selon la presse communiste) simplement essayé de l'empêcher de tomber dans les escaliers. La parole du prolétariat s'oppose de manière directe, frontale, à celle des capitalistes, et la fiction se trouve évacuée au profit de la mise en scène d'un conflit idéologique. Les sans-voix parlent, mais c'est pour adopter le discours stéréotypé de la propagande communiste, et la collectivité se construit à travers l'effacement des individus, qui ne deviennent plus que des représentants de leur métier ou de leur race. La parole elle-même, du reste, n'est pas envisagée pour sa valeur intrinsèque, et l'idéal de communication est celui d'une communication sans mots, par les intentions et les actes ; c'est cette communication qui unit Mom, la mère de Mary, muette et paralysée dans son fauteuil à bascule, à la communauté des ouvriers, au sein de laquelle elle apparaît comme un symbole de stabilité et d'honnêteté. Ne pouvant pas parler, elle ne peut pas corrompre.

La corruption du langage est au cœur de *U.S.A.*, mais Dos Passos ne lui oppose ni le silence des masses opprimées, ni la parole prolétaire libérée par le communisme. Les personnages, dans la trilogie, ne sont pas muets ; au contraire, leurs mots inondent le texte tout entier, et les romans apparaissent souvent comme des cascades infinies de discours. Néanmoins, comme nous l'avons vu, les personnages ne sont pas pour autant dotés d'une parole propre. L'extinction de la voix se double de la prolifération du discours, qui est celui de la société capitaliste américaine. Le discours indirect libre, dans ce contexte, n'est pas le moyen pour « des fragments de langue populaire reconstituée [de pénétrer] dans la voix

narrative elle-même »⁷²⁵, comme c'est le cas dans certains romans de Zola ou encore dans la trilogie *Studs Lonigan* de Farrell, mais au contraire une manière de mettre en scène la disparition de la parole authentique. Tous les discours semblent avoir déjà été entendus, et les dialogues (« 'Do you still want to marry me ? I love you, Ward.' (...) 'Of course I do, dear.' 225) ne manifestent pas (comme chez Döblin par exemple) la créativité du parler populaire mais la fatigue de la langue. La domination discursive d'une certaine idéologie ne se fait donc pas tant *contre* une tradition populaire vivante que malgré les quelques individus qui persistent à lui résister (« Reed was a Westerner and words meant what they said » 373). Le peuple est le plus souvent absent de la trilogie, ou bien sa présence est résiduelle, désincarnée, manifestée par les chansons populaires ou par le discours standardisé des journaux plutôt que par une voix authentique. Le modèle de domination discursive est, lui, incarné par ceux que nous avons choisi d'appeler les professionnels du langage, et la trilogie retrace son évolution, depuis l'art oratoire du tournant du siècle jusqu'à la propagande standardisée de l'après-guerre.

Dans *FP*, c'est le modèle oral qui prime, à travers le personnage de Doc Bingham. La manipulation du langage et la mise en place d'un discours hégémonique sont illustrées par une scène au début du roman, lorsque Mac et Bingham se trouvent dans un train. Les autres voyageurs du compartiment discutent de la cérémonie d'investiture de Theodore Roosevelt ; ils représentent ce peuple sans identité, cette voix qui ne vient de nulle part et ne s'adresse à personne (« a voice began, coming from nowhere in particular, adressed to nowhere in particular »), et qui est déjà marquée par un discours antérieur. La conversation des passagers, en effet, est vide de toute substance : « 'Were you in Washington ?' 'Yessir, I was in Washington.' 'Most of the trains didn't get in till the next day.' 'I know it; I was lucky, there was some of them snowed up for forty-eight hours.' 'Some blizzard all right' » (41). Ils parlent, littéralement, de la pluie et du beau temps, et lorsque la discussion tourne autour de sujets politiques, les phrases prononcées sont une ré-utilisation de discours précédemment lus ou entendus plutôt qu'une création authentique :

“Well, at last Teddy has a chance to carry out his word about fighting the trusts.” “I’m telling you the insurgent farmer vote of the great Northwest...” “Terrible thing the wreck of those inauguration specials.”

But Doc Bingham was off:

Most potent and reverend signiors

My very noble and approved good masters

That I have ta'en away this old man's daughter

It is most true ; true, I have married her...

“They won't get away with those antitrust laws, believe me they won't. You can't curtail the liberty of the individual liberty in that way.” “It is the liberty of the

⁷²⁵ Nelly Wolf, *op. cit.*, 69.

individual business man that the progressive wing of the Republican Party is trying to protect.”

But Doc Bingham was on his feet, one hand was tucked into his doublebreasted vest, with the other he was making broad circular gestures:

Rude am I in speech

And little blessed with the soft phrase of peace (...)

“The farmer vote,” the other man began shrilly, but nobody was listening. Doc Bingham had the floor. (*USA* 42-43)

Les extraits d'articles de journaux sont ici intégrés à la conversation. Le dialogue est saturé de vocabulaire journalistique (« the insurgent farmer vote of the great Northwest », « inauguration specials ») et de termes abstraits, énoncés les uns à la suite des autres jusqu'à ne plus former qu'une masse indifférenciée au sens incertain (« the liberty of the individual liberty »). La répétition de l'expression « But Doc Bingham was » marque l'émergence d'une voix nouvelle dans ce chœur de banalité. La tirade d'Othello s'impose comme une parole d'autorité, du fait de son poids culturel tout autant que de la rupture typographique qu'elle instaure, entre vers et prose. L'introduction d'une nouvelle voix n'apparaît pas ici comme un gage de liberté, mais au contraire comme un marqueur de la domination d'un discours sur un autre. La victoire finale (« Doc Bingham had the floor ») n'est pas celle d'un discours perverti sur un discours authentique ; elle apparaît davantage comme une reconnaissance du fait que le discours d'autorité peut s'imposer facilement face à une parole toujours redondante, déjà saturée de stéréotypes, incapable de s'affirmer pour elle-même. Bingham incarne ici la figure de l'orateur, qui impose sa vision des choses à son public, et s'affirme par sa maîtrise du discours. Son pendant historique est William Jennings Bryan, « the silver tongue of the plain people », dont la biographie apparaît plus loin dans le roman. Si Bryan appartient, selon Donald Pizer, à la catégorie des « misguided or hypocritical do-gooders », il est néanmoins caractérisé de manière moins négative que Wilson par exemple. Bryan maîtrise le langage et le manipule, mais il le fait *face* à son public, « the mortgageridden farmers of the great plains, (...) Small storekeepers hungry for easy credit » (152), là où Wilson se veut le porte-parole de ce même public sans jamais entrer en contact avec lui.

Dans *1919* et *BM* en effet, le professionnel du langage change radicalement de nature. De Doc Bingham, personnage haut en couleurs que sa rouerie rend attachant, on passe à J.W. Moorehouse, qui représente l'étape finale de la confiscation du langage, la disparition totale du peuple au profit de ceux qui se disent ses représentants. Moorehouse, en effet, n'est jamais décrit – contrairement à Bingham – faisant un discours, ou prenant la parole, devant un public de gens ordinaires. Il s'adresse toujours à des représentants de l'élite industrielle et politique de la nation (le juge Planet, G.H. Barrow, Bingham lui-même une fois que ce dernier est devenu homme d'affaires) et pourtant ne cesse d'invoquer le peuple comme source et destination de ses stratégies communicationnelles (« 'The force of public opinion, senator,'

said J.W. portentously. ‘That is what we have to offer.’ » 1194-1195). La parole du peuple se trouve ainsi confisquée, et le peuple lui-même disparaît. On retrouve cette image de déconnexion dans les biographies des deux pendants historiques de Moorehouse, Woodrow Wilson et William Randolph Hearst. Dans la biographie de Wilson, le narrateur insiste sur les origines sociales de Wilson, son statut de professeur puis de président d’université, sur ses contacts avec l’élite. Lorsqu’il se rend en Europe, Wilson est accueilli en héros, mais il ne parle pas à ceux qui le célèbrent. La répétition de propositions telles que « Did Meester Veelson see » et « Did Meester Veelson know » manifeste cet écart entre la perspective du pouvoir et celle des masses. L’ironie atteint son comble lorsque Wilson décide de se rendre « sur le terrain » : « the Wilsons took a tour to see for themselves ; the day after Christmas they were entertained at Buckingham Palace ; at Newyears they called on the pope and on the microscopic Italian king at the Quirinal » (569). L’ironie devient critique politique lorsque le narrateur oppose à cette vision « d’en haut » de l’Europe les souffrances du peuple et l’espoir qu’il met dans la personne du président américain, à travers les parenthèses : « (Did Meester Veelson know that in the peasants’ wargrined houses (...) they were burning candles in front of his picture (...) ?) » (569). Le discours du peuple est confisqué par quelques puissants (« the Council of Ten was too public a place to make peace in/ so they formed the Council of Four »), et le peuple lui-même ne peut que contempler leurs images à la une des journaux. Wilson, trop occupé à se concentrer sur « the microscopic Italian king », ne voit pas les milliers de gens qui l’attendent dans la rue.

Dans *BM*, c’est William Randolph Hearst qui incarne la confiscation de la parole populaire. Si la perspective de Wilson est obscurcie par l’éducation, celle de Hearst l’est par l’argent. Le titre de la biographie, « Poor Little Rich Boy », manifeste déjà le fossé qui le sépare de ceux qu’il prétend représenter, et ce fossé est matérialisé par l’expression « the millionaire candidate of the common man » (1165), présentée comme un oxymore. Hearst est l’exemple parfait de la perversion du langage à travers l’industrie du discours ; il s’encanaille et prétend, par ces quelques expériences, comprendre le peuple : « (the slummer sees only the streetwalkers, the dope parlors, the strip acts and goes back uptown saying he knows the workingclass districts) » (1163-1164). Le discours rapporté devient discours déformé, se concentre sur le vice et le scandale, « the rot of democracy » (1164). Le « speech of the people » est arraché à ses producteurs, il se dissout en abstractions ou se roule dans la fange du spectaculaire.

L'obscurcissement du sens

Face à ce discours lisse et sans accroc, incarné par la culture traditionnelle (le pentamètre iambique shakespearien), la culture populaire délivrée par les journaux (qui fonctionne comme une chaîne de montage, mettant côte à côte des termes abstraits sans s'interroger sur leur sens) et le discours politique de la classe dominante (qui recrée une fiction linéaire orientée vers le progrès), l'écriture se doit de redonner au langage une certaine matérialité. Ce projet, au cœur de la littérature américaine de l'après-guerre, se décline différemment selon les œuvres. La matérialité du langage peut se construire contre l'abstraction, à travers un attachement aux faits, que l'on retrouve aussi bien chez les *muckrakers* des années 1910 que dans la littérature documentaire de l'entre-deux-guerres. Elle peut également se concevoir comme une tentative de combler le fossé entre le travail intellectuel opéré par la littérature et le travail manuel qui doit, selon l'école prolétarienne, l'inspirer. Les gestes du travail viennent alors combler cette distance perçue entre la main de l'ouvrier et celle de l'écrivain⁷²⁶, et l'écriture devient, ne serait-ce que métaphoriquement, travail manuel ; l'attachement de la littérature prolétarienne aux gestes du travail (ceux des mineurs dans *The Disinherited*, des travailleurs du bois dans *The Land of Plenty*, des ramasseurs de coquillages dans *Marching ! Marching !*) rapproche, en quelques sorte, la superstructure de l'infrastructure économique de la société, et dès lors permet à la littérature d'acquérir une efficacité sociale, au-delà de son seul rayonnement culturel. L'abstraction peut ainsi être conçue comme une fiction (à laquelle on oppose la « réalité » des faits) ou une forme de spéculation (que l'on refuse en lui opposant le travail comme objet concret pouvant habiter les mots). Elle peut également apparaître comme une naturalisation des mots, une manière de leur attribuer un sens qui semble définitif, de les agencer en un discours impossible à remettre en question car lisse, insaisissable ; le rôle de l'écrivain est alors de défaire cette totalité, de redonner aux mots même leur matérialité, en les débarrassant de leur sens « commun », voire de leur apparence habituelle. À l'illusion naturaliste répond l'illusion moderniste, le jeu (*ludere*) avec le langage, la transgression de ses règles mêmes. Des écrivains tels que Gertrude Stein et E.E. Cummings, par leur refus des normes de ponctuation, par leur travail de la grammaire, mettent en scène la matérialité des mots, et les détachent de leur sens usuel.

Dos Passos, lui aussi, s'attache à la dimension matérielle du langage, en particulier dans la trilogie. Certains critiques s'agacent de sa propension à se débarrasser de la

⁷²⁶ La description des mains est une figure centrale de la littérature prolétarienne, et de manière générale de la littérature radicale – il n'est que de penser à la description des mains d'Everhard dans *The Iron Heel* de Jack London, ou aux mains de la mère de Marie dans *Daughter of Earth*.

punctuation, des majuscules, des espaces entre les mots. Dans son article sur *FP*, Henry Hazlitt ne voit dans ce mode d'écriture qu'une coquetterie formelle :

What he does here is simply to omit commas from their conventional places, link his statements together with the conjunction "and" as a substitute, and run phrases, nouns, and adjectives into single words, such as (all of these are from his first paragraph) "fourfamily," "whaleoil," "caveched," "blondegrey," "nightwatchman."⁷²⁷

Ces procédés d'écritures sont un geste littéraire conscient de la part de l'écrivain. Les manuscrits conservés à la bibliothèque de l'université de Virginie révèlent en effet que Dos Passos, lorsqu'il retravaillait ses brouillons, supprimait systématiquement les signes de ponctuation. Initialement, par exemple, les différents fragments composant les *Newsreels* étaient séparés les uns des autres par des points. Dans la version finale, les points disparaissent systématiquement, pour créer une forme d'unité dans la disparité des différents éléments composant ce mode de narration ; malgré la fragmentation qui les caractérise, les *Newsreels* apparaissent ainsi comme un discours construit, agencé, dont la logique interne, si elle n'est pas toujours apparente, est néanmoins présentée comme possible à travers cette suppression de la ponctuation, qui permet également de lier les différents genres entre eux, comme dans le N54 qui se termine par l'annonce de la maladie de Valentino (« Rudolph Valentino (...) collapsed suddenly yesterday (...). Several hours later he underwent » 925) et est immédiatement suivi (dans une même phrase, si l'on considère que toute phrase se termine par un point) de la biographie de ce dernier, « Adagio Dancer ».

De plus, Dos Passos réserve ces procédés à ses œuvres de fiction ; on trouve dans certains de ses articles des mots composés dont les espaces ont été effacés (dans « Did the New Playwrights Theatre Fail » il parle ainsi, à propos du théâtre grec, de « priestinterpreted gods » et de « cityrepublics » *MNP* 119), mais ces occurrences sont rares, et apparaissent davantage comme des réflexes que comme intégrées à un processus d'écriture plus vaste. Ce processus est à l'œuvre dans la trilogie, qui met en scène, d'une part la banalité du discours dominant (à travers les processus de standardisation et de neutralisation que nous avons analysés), de l'autre la possibilité de redonner un sens aux mots à travers l'obscurcissement volontaire de leur sens commun ; s'instaure ainsi une dialectique entre familiarité et défamiliarisation, qui se décline à l'échelle du mot, de la phrase, du paragraphe et de la page, et se rattache au projet plus vaste de remise en question du récit que représente la trilogie.

Il est possible de distinguer différentes manières dont Dos Passos tente de briser la continuité typographique et grammaticale du texte. Tout d'abord, par son usage de différentes polices de caractères, procédé qui apparaît principalement dans les *Newsreels*, mais

⁷²⁷ Henry Hazlitt, « Kaleidoscope », repris dans Donald Pizer (ed.). *U.S.A.: A Documentary Volume*, op. cit., 315.

également, à un degré moindre, dans les autres modes de narration de la trilogie. Une telle attention à la police de caractères est un geste conscient, et non pas simplement un souci de clarification souhaité par les éditeurs. Dans les épreuves de la trilogie, Dos Passos précise systématiquement la police qu'il souhaite voir correspondre aux différents fragments qui composent les *Newsreels* dans la marge (« small print », « italics »)⁷²⁸. Il indique ainsi clairement la différence entre les chansons (en italiques), les titres d'articles (en majuscules), les fragments d'articles (en police standard) et les extraits de discours politiques (en italiques), et préserve la fragmentation inhérente à la lecture d'un journal, tout en intégrant ces différents modes de discours à travers des thèmes communs ou la perspective satirique qui se dégage de leur superposition. Cette technique ne s'applique pas uniquement aux *Newsreels* ; ainsi, dans le CE30 (446-447), on observe deux discours superposés, distingués l'un de l'autre par l'emploi des italiques. Le texte en italique opère comme une critique souterraine de l'autre ; le narrateur décrit sa vie à Récicourt, le village où Dos Passos était stationné quand il appartenait au corps d'ambulanciers Norton-Harjes, et tente d'échapper à l'horreur de la guerre à travers la contemplation de la nature (« I smell the box the white roses and the white phlox » 446) et des constructions humaines qui la structurent (« welltodo country people carefully built the walls and the little backhouse ») ; mais la guerre s'infiltré partout (« carefully planned this war » 447), et à l'illusion de bonheur (« we happy watching the careful movements of the snails ») savamment érigée par le narrateur, arrangée comme le jardin à la française qu'il contemple, s'oppose une autre voix, matérialisée par les italiques, qui, à travers des morceaux de phrase (qui rappellent les « muddy scraps of flesh » que les ambulanciers doivent ramasser sur le champ de bataille), matérialise l'absurdité et la cruauté du conflit : « *If you hit the words Democracy will understand even the bankers and the clergymen I you we must* ». Le discours et la chair sont tous deux meurtris, les modes majeur et mineur s'entrelacent pour composer la symphonie disharmonique qu'est l'esprit du soldat, sans cesse écartelé entre le désir d'oublier et l'inévitable présence de la guerre autour de lui, entre le discours idéologique qui rassure (« *No there must be some way they taught us Land of the Free conscience Give me liberty or give me* ») et l'inévitable constat de sa trahison (« *Well they give us death* »). Le lecteur est ainsi obligé de lire ces deux lignes narratives à la fois séparément (du fait de la distinction typographique) et simultanément (liens sémantiques et syntaxiques), et de s'interroger sur la manière dont elles fonctionnent ensemble, entre unisson et contrepoint⁷²⁹.

⁷²⁸ Voir Annexe 1, fig.2.

⁷²⁹ On retrouve ce procédé du double discours à l'œuvre dans l'un des passages narratifs de la trilogie. La seule section consacrée à Ben Compton, à la fin de *1919*, est entrecoupée de citations de Marx, présentées en italiques, qui matérialisent les aspirations du jeune Ben en même temps qu'elles vont à l'encontre de l'avenir

Le défi à la lecture œuvre ainsi à travers la fragmentation du discours manifestée par les différences typographiques qui caractérisent la trilogie ; mais il peut également être mis en place, au contraire, à travers une continuité exacerbée, qui allonge la phrase indéfiniment en refusant d’y mettre un point final. Le jeu sur la ponctuation est une caractéristique des écrivains modernistes⁷³⁰ ; il permet au lecteur d’intégrer au texte sa propre respiration, de se l’approprier presque physiquement, en même temps qu’il ouvre le sens à l’interprétation. Dans le cas de la trilogie, l’absence de ponctuation permet, comme nous l’avons vu plus haut, de créer des liens entre différents modes, mais également de matérialiser un point de vue (par exemple lorsque les personnages meurent et que la phrase finale d’un passage narratif reste en suspens), de lier deux discours qui semblent radicalement différents (les chansons et les extraits d’articles de journaux), ou d’échapper au dogmatisme en ne définissant pas clairement l’objet de la critique politique. L’exemple le plus frappant de la manière dont l’absence de ponctuation œuvre comme ouverture du sens, par son obscurcissement même, est la dernière phrase du CE51, « we have only words against », immédiatement suivie de la biographie de Samuel Insull intitulée « Power Superpower ». Dans une version antérieure, Dos Passos avait écrit : « we have only words against their guns. »⁷³¹, identifiant ainsi clairement l’objet du combat politique, et dans le même mouvement minimisant l’importance des mots, en les mettant seuls face aux armes. Il fait le choix, dans la version finale, de laisser la critique ouverte et de se débarrasser du point final ; le « we have only words against » peut aussi alors bien se rapporter directement au « Power Superpower » incarné par Insull que représenter une sorte d’allégorie de la résistance, qui s’applique rétrospectivement à toute la trilogie, et désigne le langage comme seul moyen de combattre le discours hégémonique qui fait violence aux principes fondateurs des États-Unis⁷³².

Dos Passos fait ainsi violence à la linéarité du récit en introduisant de l’hétérogénéité dans l’espace de la page, et en refusant le point final marquant la séparation entre différents modes de discours. Cette violence s’exerce également sur la phrase elle-même, qu’il découpe à loisir, brouillant souvent la distinction entre prose et vers. Ce procédé est particulièrement

imaginé pour lui par sa famille, celui d’un avocat respecté, qui incarne le rêve américain des immigrants juifs new-yorkais.

⁷³⁰ Gertrude Stein, dans « On Punctuation », insiste ainsi sur la nécessaire continuité de l’écriture, qui passe par un refus des normes de ponctuation : « when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on and on and if writing should go on what had colons and commas to do with it what had periods to do with it what had small letters and capitals to do with it to do with writing going on which was at that time the most profound need I had in connection with writing ». *Lectures in America* [1935]. Boston: Beacon Press, 1985, 214-222, 219.

⁷³¹ Voir Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

⁷³² Pour une analyse précise de ce passage, voir Donald Pizer, « The ‘Only Words Against Power Superpower’ Passage in John Dos Passos’ *The Big Money* ». *Papers of the Bibliographical Society of America* 79: 3 (1985): 427-434.

marqué dans les biographies, où à la linéarité prévisible du récit de vie s'oppose le rythme saccadé du vers, incarnant le destin interrompu (Jack Reed « caught typhus and died in Moscow » 375) ou mettant en scène le conflit d'interprétations qui est au cœur de la critique politique de la trilogie. Dans la biographie de Randolph Bourne, les paragraphes alternent avec les membres de phrase isolés, comme s'il s'agissait de représenter graphiquement la silhouette déformée de Bourne. Le texte tout entier se concentre sur la disparité entre l'apparence physique de Bourne (bossu de naissance) et la portée de son discours droit et honnête, qui s'oppose au discours déformé du « Schoolmaster Wilson » : les deux discours sont mis en valeur à travers des phrases courtes, tronquées. Celui de Wilson est placé sous le signe du double-entendre et de la trahison :

for New Freedom read Conscription, for Democracy, Win the War, for Reform,
Safeguard the Morgan Loans
for Progress Civilization Education Service,
Buy a Liberty Bond,
Straff the Hun,
Jail the Objectors. (449)

Le sens est divisé, il doit être interprété, et la trilogie s'attache à conduire cette interprétation. La disposition typographique, le jeu avec la phrase et l'espace, matérialise ce double sens ; la première ligne discursive est continue, elle rappelle la conversation des voyageurs dans le train et se présente comme une concaténation de mots abstraits (« Progress Civilization Education Service ») ennoblis par les majuscules. Le sens révélé, lui, est fragmentaire, mis en relief par l'isolement des mots dans l'espace blanc de la page ; chacun est soigneusement souligné, (« Buy a Liberty Bond/Straff the Hun,/ Jail the Objectors ») et la majuscule acquiert une valeur satirique, comme si les obligations (« Liberty Bonds ») avaient la même valence conceptuelle que le « Progrès », ou la liberté elle-même. À ce discours mensonger, Bourne oppose une phrase, elle aussi mise en valeur à travers son isolement typographique et syntaxique, répétée à deux reprises dans le cours du texte : « *War is the health of the state* ». Bourne ne s'embarrasse pas de majuscules, pas même là où les règles grammaticales les supposent (« state »). Il se contente de fournir au lecteur une phrase qui par sa seule force, sa capacité à sortir de la page (« writing that [stands] off the page »⁷³³), offre un démenti cinglant à tous les grands mots de Wilson. Bourne meurt six mois après la signature de l'Armistice, mais il est l'un des seuls personnages des biographies pour qui la mort n'a pas pour conséquence la fin du discours :

If any man has a ghost
Bourne has a ghost,
a tiny twisted unscared ghost in a black cloak (...)

⁷³³ John Dos Passos. « U.S.A. Revisited. » *New York Times*, Oct. 1958.

crying out in a shrill soundless giggle :
War is the health of the state (449)

La présence fantomatique de la parole protestataire est une figure récurrente dans la trilogie, comme si le dissensus était nécessairement issu de la mort, voire du martyr, comme c'est le cas pour Wesley Everest ou Sacco et Vanzetti, comme si cette parole protestataire devait nécessairement se concevoir non sous la forme d'une création ex-nihilo mais sous la forme d'un héritage. En l'occurrence, le caractère spectral du message de Bourne est renforcé par la disposition typographique de ce dernier paragraphe, séparé du précédent par un saut de ligne, comme suspendu à la fin de la page, sans attaches. À l'inclinaison des italiques s'oppose la franchise des mots, qui semblent invalider d'avance tout ce que Wilson aura à dire dans sa propre biographie, quelques cent pages plus loin ; le fantôme de Randolph Bourne est d'ailleurs présent dans la biographie de Wilson, et cette présence se manifeste à travers une parenthèse (« Wilson became the state (war is the health of the state) » 567), véritable spectre de la phrase.

Le jeu avec l'espace parcourt tous les lieux du discours, de la page au mot en passant par le paragraphe et la phrase. La suppression de la ponctuation s'accompagne dans la trilogie de procédés alternatifs permettant de matérialiser la respiration de la phrase. Dans les *Camera Eye*, les mots sont souvent séparés les uns des autres par plusieurs espaces, ce qui donne à la notion de pause grammaticale une dimension concrète, visible. La valence de ces espaces varie selon le contexte ; dans le CE30, ils peuvent être interprétés tantôt comme des respirations paisibles nées de la contemplation de la nature (« three brownandwhitestriped snails hang (...) from a honeysucklebranch overhead up in the blue a sausageballoon grazes drowsily » 446), tantôt comme le halètement de la pensée prisonnière du discours (« even the Bankers and the clergymen I you we must » 447) ou la prise de conscience de la trahison dont les soldats sont victimes (« Give me liberty or give me Well they give us death »). C'est la dimension matérielle du langage qui est retrouvée à travers ces espaces blancs sur la page, ellipses temporelles ou logiques, qui font naître l'association d'idées et permettent au lecteur de s'interroger sur le sens de certains mots qui apparaissent, isolés, au milieu de la phrase (quelle est la relation, par exemple, qui unit le « I », le « you » et le « we » ?).

L'espace est tantôt physiquement présent dans la phrase, tantôt supprimé, lorsque Dos Passos crée des mots composés en effaçant les espaces qui normalement garantissent leur séparation, et leur compréhension. Ces mots permettent à l'écrivain de faire surgir des images mentales de manière plus immédiate que ne le ferait une description ; dans le même passage, les « brownandwhitestriped snails » et le « sausageballoon » sont des exemples de la tentative de recréer, par le langage, l'immédiateté de l'image, et manifestent l'influence de l'imagisme

sur la prose de Dos Passos, en particulier des mots d'ordres poundiens de concentration et d'exactitude. La concentration du sens opère ici sur le plan imaginaire, et la suppression de l'espace opère une défamiliarisation des mots en même temps qu'elle fait surgir un sens nouveau, incarné par l'image mentale qui se forme à la lecture de ces mots valise. L'absence d'espace crée la surprise, mais elle peut également, au contraire, manifester la banalité. Ainsi, dans « The Body of an American », la résolution du Congrès citée au début du texte est présentée comme un seul mot presque ininterrompu ; le soldat inconnu est « an American who was a member of the American expeditionary forces in Europe who lost his life during the world war and whose identity has not been established » (756). Le narrateur présente ici le discours politique comme une litanie, sans cesse répétée et jamais réellement écoutée. La dialectique entre familiarité et défamiliarisation est ici pleinement mise en œuvre : les mots collés les uns aux autres imitent l'effet d'un discours prononcé sur un ton monocorde, dont les mots familiers finissent par se perdre avant d'être compris. Parallèlement à cela, cependant, la présentation inhabituelle du discours force le lecteur à se pencher sur le sens des mots, à les lire plus attentivement que les autres, opérant ainsi une défamiliarisation, et une redécouverte de ce discours banalisé. À cette définition hyperbolique et formelle s'oppose la répétition de « John Doe », deux simples syllabes isolées en début de paragraphe, tout au long du texte. Le jeu sur l'espace est ici à la fois une imitation (du discours oral) et une critique (de sa banalité). L'écriture opère, dans un même mouvement, l'obscurcissement du sens et son dévoilement : l'authenticité de l'oralité s'oppose à l'artificialité du contenu du discours. Le lecteur est à la fois surpris par cette masse indistincte et invité à s'interroger sur le sens qui se cache derrière ces mots tant de fois entendus. On retrouve ici le paradigme de la « langue fatiguée », présent en particulier dans les passages narratifs ; mais cette langue fatiguée est réveillée par l'écriture, et par la matérialité retrouvée du langage.

La parole de l'autre

La recherche d'une écriture protestataire peut ainsi passer par une re-découverte de l'écriture elle-même, dans ses aspects concrets, au-delà des règles conventionnelles de grammaire et de ponctuation. Le jeu avec ces règles, néanmoins, est également une remise en question de la distinction entre oralité et écriture, à travers par exemple le travail sur les espaces et la respiration. La dimension orale, ou oralisée, de l'écriture de Dos Passos, est un élément clé dans sa quête d'un discours alternatif. Il convient alors de s'interroger sur la valeur de l'oralité, et sur ses manifestations au sein du texte littéraire. Le « speech of the people » peut en effet être interprété de manière littérale : comment le peuple parle-t-il ? Comment le texte littéraire peut-il accommoder la parole populaire, qui elle aussi se joue

souvent de la grammaire ? Le parler populaire peut œuvrer comme une remise en question de l'écriture linéaire, par son altération de la phrase aussi bien que son jeu avec les mots (argot) et les sons (transcription phonétique). L'oralité apparaît bien souvent comme le fantôme et le fantasme de l'écriture, à la fois dangereuse par le risque qu'elle induit (celui d'une parole sans règles qui destabilise le fondement linéaire du récit) et idéale, car elle représente une forme d'authenticité à laquelle l'écriture, de par sa nature même, ne peut qu'aspérer. Alessandro Portelli analyse ainsi cette tension, dans le contexte de la littérature américaine, entre écriture et oralité : « Il est peut-être alors possible d'avancer l'hypothèse suivante : que l'une des fonctions de la « littérarité » soit non seulement la capacité du langage à explorer sa propre forme matérielle, mais également l'intensité avec laquelle il va à l'encontre de cette forme »⁷³⁴. L'écriture moderne est ici vue comme perpétuellement en lutte contre elle-même, et contre ses propres règles. L'oralité, en effet, n'y émerge pas comme une altérité contenue par la parole narrative, mais apparaît comme une progressive contamination de la langue. On retrouve ici la distinction que fait Jacques Rancière entre le régime des Belles-Lettres, où des éléments tels que le parler populaire sont codifiés et limités à certains genres (comédie) et ce qu'il nomme littérature, où cette hétérogénéité se laisse moins facilement contenir. Dans la lignée de la réflexion de Rancière, Nelly Wolf analyse, dans *Le roman de la démocratie*, la manière dont la parole populaire fait surface dans le texte littéraire au 19^e siècle. Elle distingue trois modes principaux dans cette apparition : dans le premier, la parole populaire est en quelque sorte obliérée par la voix narrative, élevée au rang de l'écriture littéraire. L'un des exemples donnés est celui de *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy, roman dans lequel Tess, malgré ses origines populaires, s'exprime dans un anglais standard, voire soutenu. Dans le deuxième cas, la parole populaire est intégrée à l'écriture, mais le narrateur fait office d'intermédiaire entre les « paroles hétérogènes » ainsi exprimées et le lecteur, à travers le commentaire ou la traduction (Balzac). Enfin, dans le dernier cas, « la langue du narrateur elle-même est contaminée par l'hétérogénéité linguistique des personnages représentatifs de l'hétérogénéité sociale. La langue du peuple devient l'une des bases de

⁷³⁴ « Forse allora possiamo avanzare un'ipotesi : che una delle funzioni della « letterarietà » sia non solo la capacità del linguaggio di esplorare le possibilità della propria forma materiale, ma anche l'intensità con cui si rivolge contro di essa ». Alessandro Portelli. *Il testo e la voce ; Oralità, letteratura e democrazia in America*. Roma : Manifestolibri, 1992, 33. Portelli arrive à cette hypothèse après avoir analysé les usages de l'oralité dans le modernisme américain, notamment chez E.E. Cummings. Il met en avant le jeu sur les espaces et les pauses comme caractéristique de cette expérimentation avec la voix : « une partie de l'expérimentation typographique moderne réside dans l'utilisation du matériau de l'écriture de la même manière dont la voix fait usage de la matière phonique, par la spatialisation du temps à travers une correspondance analogique entre les espaces blancs entre les caractères et les pauses de la respiration » (33). (« parte dello sperimentalismo tipografico moderno consiste nell'usare la materia della scrittura come la voce usa la materia fonica, spazializzando il tempo in una corrispondenza analogica fra gli spazi bianchi tra i caratteri e le pause del respiro », nous traduisons).

l'écriture romanesque »⁷³⁵. Cette modalité de la parole du peuple apparaît notamment dans l'écriture autobiographique (chez Jules Vallès par exemple) ou à travers l'emploi du discours indirect libre, qui, en brouillant la distinction entre narrateur et personnage, fait parler le narrateur avec la voix du peuple (Zola).

Dos Passos adopte cette troisième modalité dans ses œuvres ; la parole du peuple devient partie intégrante de la voix narrative, à travers l'emploi du style indirect libre et l'usage de l'argot dans les passages dialogués. Le « speech of the people » apparaît ainsi concrètement à travers l'écriture, dans les jurons qui émaillent le texte – et ont valu à l'auteur de nombreux démêlés avec la censure, notamment lors de la publication de son premier roman – et dans le *slang* qui le rythme. Hemingway voyait dans cet emploi de la parole populaire un danger pour l'écriture : « There are certain words which are a permanent, but usually unpublishable part of the language ». L'argot est ici perçu comme une langue morte (« a language which becomes a dead language at least every three years »)⁷³⁶, qui se doit d'être traduite par l'écrivain en valeurs universelles. Cependant, d'autres ont vu dans l'écriture de Dos Passos une manière au contraire de pérenniser cette langue, et de rendre justice à ceux qui l'employaient. La langue du peuple peut ainsi apparaître comme une alternative au discours policé, une manière de remettre en question la division entre langue littéraire et langue orale.

L'oralité se manifeste notamment dans les œuvres de Dos Passos à travers l'emploi des accents. Dans *TS*, par exemple, les accents apparaissent avant tout comme la marque d'une origine régionale, et contribuent à la métaphore centrale du livre, qui fait de l'armée un microcosme des États-Unis tout entiers. Lors de la première rencontre entre Chrisfield, Fuselli et Andrews, leur provenance sociale et régionale est marquée par leurs accents respectifs :

The Indiana boy leaned in front of John Andrews, putting an arm around his shoulders, and talked to the other man.

« You from Frisco ? »

« Yare. »

« That's goddam funny. You're from the Coast, this feller's from New York, an' Ah'm from ole Indiana, right in the middle. » (107)

La provenance géographique est inscrite jusque dans la langue, et manifestée par la transcription phonétique de l'accent. Le « Yare » manifeste sémantiquement aussi bien que phonétiquement l'acquiescement à la question. Tout au long du roman, ces identités demeurent fixées, et l'une des raisons pour lesquelles John Andrews ne parvient jamais réellement à s'intégrer au corps de l'armée est sa manière de parler, qui demeure, envers et

⁷³⁵ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, op. cit., 68.

⁷³⁶ Ernest Hemingway, *Men at War*, op. cit., xvii.

contre tout (et malgré les jurons dont il fait lui-même usage), celle d'un membre de la classe moyenne de la côte Est ayant bénéficié d'une éducation universitaire.

Cette dimension sociale de l'accent se retrouve dans *MT*, où elle supprime la métaphore régionale. Les personnages du roman sont clairement identifiés par leur manière de parler. L'accent appartient aux classes populaires (Bud Korpenning), aux immigrés (le Juif qui se rase la barbe au chapitre 1) et aux étrangers (Congo, Mme Rigaud). Les membres de la classe moyenne, même lorsqu'ils se déclassent volontairement ou involontairement, gardent leur parole standardisée, qui leur permet de se mouvoir entre les différents cercles de la société. La déchéance de Joe Harland, le financier devenu *hobo*, ne s'étend pas à sa manière de parler. L'exemple le plus frappant de la valeur sociale de l'accent est Gus McNiel, le livreur de lait qui, grâce à une action en justice qui lui rapporte quelques milliers de dollars, se lance en politique ; au début du roman, il parle avec un fort accent (« 'Howdy Moike, a little chilled are ye ?' » 518), qu'il perd au fur et à mesure de son ascension sociale, pour finir par n'en garder que des traces, davantage imputables à la transcription d'un discours oral qu'à un véritable accent grammaticalement et phonétiquement marqué : « 'The publicity value of a political career'd kinder bolster up your law practice' » (734) dit-il à George Baldwin lorsqu'il essaie de le convaincre d'entrer en politique. L'intégration sociale est synonyme d'intégration linguistique, et l'introduction des valeurs dominantes (l'importance de la publicité, des relations publiques, la politique comme manière de faire carrière) s'accompagne d'un effacement progressif des marqueurs sociaux de la langue.

Dans *U.S.A.*, bien que les personnages principaux proviennent de toutes les régions des États-Unis, ils ne sont pas caractérisés par des accents particuliers. La langue populaire est elle-même standardisée, et l'accent n'entre en jeu que lorsqu'il s'agit de se définir par rapport à un autre, par exemple lorsque Joe Williams se retrouve en Angleterre, et recrée une communauté américaine fantasmée avec d'autres soldats, qui comme lui ne comprennent pas l'accent des gens qui les entourent : « they were four of 'em Americans in this lousy limejuicer town and they each set up a round because they were four of 'em Americans ready to fight the world » (397). L'identité régionale des personnages est effacée par leur trajectoire commune, leur désir de réussir. Tout comme la voix individuelle, l'accent ne résiste pas à la standardisation du discours, et l'argot apparaît non pas comme une manière d'aller à l'encontre du discours dominant mais comme une soumission à la hiérarchie mise en place par ce même discours. Cette évolution est patente dans les segments du *Camera Eye*. Le narrateur, dans *1919*, adopte la langue des soldats, mais dans *BM* il en revient à une langue plus policée, et, dans les derniers passages du *Camera Eye*, le message de division de l'Amérique en deux nations est délivré en américain standard, et non à travers le *slang*.

La parole de l'étranger – celle de Sacco et Vanzetti – est libérée de l'accent, elle devient l'incarnation des valeurs fondatrices de la république américaine, et s'exprime donc à travers une langue simple et correcte. Il est intéressant de remarquer que, là où Upton Sinclair, dans *Boston*, fait le choix de transcrire phonétiquement l'accent italien de Vanzetti, Dos Passos, lui, « traduit » ses mots dans le CE 50 :

'If it had not been for these thing,' says Vanzetti, 'I might have live out my life talking at street corners to scorning men. I might have die, unmarked, unknown, a failure. Now we are not a failure. This is our career and our triumph. Never in our full life can we hope to do such work for tolerance, for joostice, for man's onderstanding of man, as now we do by an accident.'⁷³⁷

If it had not been for these things, I might have lived out my life talking at streetcorners to scorning men. I might have died unknown, unmarked, a failure. This is our career and our triumph. Never in our full life can we hope to do such work for tolerance, for justice, for man's understanding of man as how do do by an accident. (BM 1158)

La défamiliarisation mise en place par Sinclair à travers la déformation des mots (« joostice », « onderstanding ») et de la grammaire (« these thing », « I might have die »), qui rend la parole de Vanzetti à la fois plus comique et plus frappante, disparaît dans le texte de Dos Passos, où l'accent s'efface devant la valeur universelle des mots. Paradoxalement, si Vanzetti est heureux de n'être pas mort « unmarked », c'est précisément à travers un discours « non marqué », débarrassé de ses origines ethniques et culturelles, qu'il survit dans les pages de *U.S.A.* Ce discours qui unifie la *beaten nation* rassemble tous ceux que leur voix seule ne peut libérer : « the old American speech of the haters of oppression is new tonight in the mouth of an old woman from Pittsburgh of a husky boilermaker from Frisco (...) in the mouth of a Back Bay socialworker in the mouth of an Italian printer of a hobo from Arkansas » (1158). L'unité de la nation, incarnée dans *TS* par les soldats écrasés par la machine de l'armée, se fait ici à travers la langue, ré-appropriée par les étrangers, mais dans le même mouvement lissée, libérée de ses attaches pour entrer dans le domaine de l'universel.

La valeur de l'oralité, de la parole du peuple, est ainsi ambiguë dans la trilogie, et dans l'œuvre de Dos Passos de manière générale. L'accent apparaît comme une marque qu'il faut effacer pour espérer atteindre le succès ; mais il faut également s'en débarrasser pour découvrir le sens universel des mots, qui ne se rattache pas à une région, à un pays, mais à une idée, celle des États-Unis d'Amérique imaginés par les pères fondateurs. Le langage, une fois encore, tente de « cacher indéfiniment par une symbolique le travail structurant de la division »⁷³⁸, et l'écriture protestataire semble se fondre, voire se fonder, dans une célébration du mythe.

⁷³⁷ Upton Sinclair, *Boston*, *op. cit.*, 615.

⁷³⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien ; 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 197.

La remise en question par John Dos Passos des codes du roman traditionnel est intrinsèquement liée à sa volonté de dévoiler les mécanismes de fonctionnement de la société américaine du début du 20^e siècle. Abandonnant au fur et à mesure de ses œuvres les références explicites à la culture classique (nouvelles, *SN*), au romantisme (*OMI*) et à la Bible (*MT*), il structure la trilogie *U.S.A.* autour des deux pôles que sont la technique (« Newsreels », « Camera Eye ») et l'Amérique, allant à l'encontre de l'idée selon laquelle toutes deux seraient indissolublement liées à la marche de l'humanité vers le progrès. Le montage crée une narration diffractée, des personnages éclatés, et met en scène le drame de la parole confisquée. Le récit linéaire fait place au roman en réseau, où les lignes narratives se croisent et se décroisent, enveloppées par une structure presque géométrique qui fait parfois émerger, à la manière des tableaux de Piet Mondrian⁷³⁹, des zones d'intensité qui attirent le regard et l'attention, transformant la lecture en composition, la forme narrative en abstraction et les personnages en pointillés toujours sur le point de s'effacer.

Ce refus de la linéarité et de la téléologie, incarné par la fin ouverte de l'œuvre, empêche de l'assigner à résidence, de l'identifier à une famille politique ; la maison et la famille, dans les œuvres de Dos Passos, n'ont jamais des fondations très solides. Et c'est à travers cette remise en question des fondations – du récit, du personnage et de la langue – que la trilogie révèle l'hypocrisie démocratique des États-Unis, où l'égalité devient indistinction, la liberté aliénation, et où la poursuite du bonheur se transforme en une course effrénée vers le progrès.

Le « discours du peuple » mis en exergue dans le texte liminaire de la trilogie apparaît ainsi au cours des trois romans comme une construction. Construction de l'auteur lui-même, puisque la préface « U.S.A. », où l'expression « the speech of the people » est employée, a été ajoutée par Dos Passos en 1938, à une époque où l'écrivain défait les liens qui l'unissent à la gauche et se façonne une identité de nouvel Ulysse, retrouvant la mère patrie après un long voyage, aussi bien géographique qu'idéologique ; construction discursive également, la trilogie faisant le portrait d'individus isolés, aveuglés par le mythe du progrès, incapables de s'unir et voués à la poursuite d'un bonheur illusoire. Construction idéologique enfin, la fiction du peuple allant de pair avec celle des États-Unis comme terre de liberté et d'opportunité.

⁷³⁹ Cette comparaison, qui nous semble très juste, est effectuée par Robert P. Weeks dans son article « The Novel as Poem: Whitman's Legacy to Dos Passos » : « The end product is a world like the one Mondrian gives us in 'Trafalgar Square' and his other map-like diagrams of cities: stark, grim, and inflexible in outline. But Dos Passos, like Mondrian, refuses to be crushed by this world: he discovers bits of color; he highlights incongruities ». *Modern Fiction Studies* 26 (1976): 431-46, 444. Voir aussi George Knox, « Dos Passos and Painting ». *Texas Studies in Literature and Language* 6 (1964): 22-38.

Les derniers segments du *Camera Eye* semblent eux aussi faire retour vers cette mythologie, en associant Sacco et Vanzetti aux premiers pèlerins, chez qui le rêve de liberté et d'égalité était encore vierge de compromissions et de souillures. Ce déplacement par-delà l'histoire américaine transporte le roman dans la temporalité du mythe, et instaure les États-Unis comme « nation a-historique, issue de la seule volonté de ses fondateurs »⁷⁴⁰. Le rapport entre fiction et politique semble ainsi se résoudre à travers ce que Sacvan Bercovitch appelle la « co-optation de l'énergie du radicalisme »⁷⁴¹ par le consensus, par cette Amérique qui devient symbole et peut dès lors être revendiquée d'un bout à l'autre du champ politique ; pour reprendre la célèbre phrase de Richard Hofstadter, les États-Unis n'ont pas d'idéologie, ils en sont une.

Cette interprétation mérite d'être analysée, mais il nous semble qu'elle ne prend pas suffisamment en compte les spécificités du texte littéraire, qui ne saurait se résoudre, sauf dans les romans à thèse les plus transparents, à une simple adhésion au mythe. S'il demeure pertinent de s'interroger sur le rapport spécifique qui unit littérature et politique dans une nation fondée sur les mots et les symboles, la question se pose alors de savoir si et comment la littérature protestataire vient perturber le mythe, s'inscrit entre les lignes pour re-modeler la fiction du « we, the people » instaurée par la constitution. Sans aller jusqu'à voir *U.S.A.* et d'autres œuvres de l'entre-deux-guerres comme des palimpsestes ayant pour source les textes fondateurs de la république américaine, il convient de prendre en compte cet héritage, pour voir comment la littérature de protestation aux États-Unis se construit comme une ré-interprétation, une relecture de ces textes au statut ambigu, entre le politique et le sacré. La promesse infinie incarnée par l'Amérique, à la fois éternelle (toujours en puissance) et inachevée (impossible à actualiser) devient le moteur de l'écriture aussi bien que sa cible, et le « pouvoir des commencements »⁷⁴² qu'elle incarne se révèle illusoire lorsque la fiction le décline en une série de faux départs. Comme l'écrit Langston Hughes en 1938 : « Let America be America again/ (...) (America never was America to me) »⁷⁴³.

⁷⁴⁰ Elise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine ; essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*. Paris: Maspéro, 1976, 87.

⁷⁴¹ Sacvan Bercovitch (ed), *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 438.

⁷⁴² Myriam Revault d'Allonnes, *Le pouvoir des commencements ; essai sur l'autorité*. Paris : Seuil, 2006.

⁷⁴³ Langston Hughes, « Let America be America Again ». <<http://www.americanpoems.com/poets/Langston-Hughes/2385>> Vu le 27 mai 2010.

4. QUATRIEME PARTIE : « OUR STORYBOOK DEMOCRACY » ; ECRIRE LA DISSIDENCE DANS LA TERRE DU CONSENSUS

4.1. **Les deux nations ; grammaire de classe et fiction du peuple**

The Americans never make any trouble. They seem to understand that so long as we give them unlimited opportunity, nobody has a right to complain.
William Dean Howells⁷⁴⁴

La Constitution et la Déclaration d'indépendance américaines posent aux fondements de la nation les idées de peuple et d'individu. Les droits naturels soulignés par la déclaration (la vie, la liberté et la poursuite du bonheur) sont prolongés par l'institution du peuple (« we, the people ») en nation souveraine. Cette nation est présentée comme le résultat d'une volonté – dans la mesure où elle n'est dictée ni par l'appartenance à un peuple, au sens ethnique, ni par l'enracinement dans un territoire – à la fois politique et divine. En effet, si la référence religieuse est largement absente des textes fondateurs, la notion d'élection, issue de la tradition calviniste, fait intrinsèquement partie⁷⁴⁵ de la constitution de la nation et du nationalisme américains. La mission providentielle de l'Amérique est ainsi dévolue au peuple dans son ensemble, et à chacun des individus qui le composent, et qui ont « vocation », pour reprendre la terminologie de Max Weber⁷⁴⁶, à réaliser les promesses inscrites dans les textes fondateurs, à travers le succès individuel – incarné par la figure du *self made man* – et la réussite nationale (conquête du territoire, diffusion des idéaux).

Cette dialectique entre peuple et individus, liés par l'idée d'élection, qui est au fondement de la théorie de l'exceptionnalisme américain, construit l'illusion d'un corps social unifié, au sein duquel les mouvements sont fluides. Elle est également source d'une certaine rhétorique politique, qui par l'invocation des principes fondateurs réactive sans cesse la promesse dont ils sont porteurs et lave l'Amérique de ses péchés ; « le nationalisme propose, de la nation, une image consensuelle et unificatrice. La diversité géographique, la

⁷⁴⁴ William Dean Howells, *The Rise of Silas Lapham* [1886]. *Novels 1875-1886 ; A Foregone Conclusion, A Modern Instance, Indian Sumer, The Rise of Silas Lapham*. New York : Library of America, 1982, 1041.

⁷⁴⁵ Elise Marienstras, *op. cit.*, 91.

⁷⁴⁶ Dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Weber souligne l'importance de la « vocation » dans la manière dont le capitalisme se construit. Le profit n'est en effet pas simplement un but, mais un devoir, une mission à accomplir : « Quel horizon de pensée était-il donc à la source de la démarche qui consistait à subsumer sous la catégorie d'une 'profession-vocation', à laquelle l'individu se sentait engagé par devoir, une activité qui se rapportait extérieurement au gain seul? Car telle était bien, en effet, la pensée qui donnait son infrastructure et sa consistance éthiques à la conduite de vie de l'entrepreneur 'nouveau style' ». *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais*. Paris : Gallimard, 2003, 60.

multiplicité d'intérêts parfois conflictuels, l'hétérogénéité ethnique et culturelle sont subsumées »⁷⁴⁷. Ceux qui sont exclus de ce récit du consensus deviennent alors « un-American », ils n'ont littéralement pas droit de cité dans la société démocratique américaine.

La littérature protestataire cherche à défaire cette union illusoire entre l'individu et le peuple, en faisant le portrait d'individus « non-représentatifs », qui ne se reconnaissent pas dans la fiction du « we, the people » (ouvriers, femmes, Noirs...), en clivant le récit mythique par la description des cicatrices de l'histoire (guerre civile, développement du capitalisme industriel, Première Guerre mondiale) et en travaillant la langue, en réinvestissant les mots mêmes (Amérique, liberté, égalité, poursuite du bonheur) dans lesquels il s'installe.

Au cours de la période qui nous intéresse, cette tentative de cliver le mythe national s'exerce notamment à travers le courant de la littérature prolétarienne qui, entre 1928 et 1935, tente de perturber la fiction du peuple en la remplaçant par l'image d'une société de classes. Il est intéressant de noter que c'est précisément au cours de cette période, marquée par le durcissement idéologique du Parti Communiste américain et par les années les plus noires de la Grande Dépression, que Dos Passos écrit *U.S.A.* dont l'une des images marquantes est celle, dans le CE49, des « deux nations ». Il importe donc de voir comment cette insistance sur la notion de classe dans les cercles de gauche influe sur la composition de la trilogie, mais également d'analyser ce « moment » historique et idéologique, qui finit par se terminer, en 1935, par un retour à la fiction du peuple, lorsque le CPUSA lance sa politique de « front populaire ». La figure du travailleur est alors bannie du discours politique et littéraire, comme le souhaitait Kenneth Burke dans son intervention au premier congrès des écrivains américains⁷⁴⁸. Cependant, ce changement de cap ne saurait être interprété uniquement comme un renoncement, ou un exemple de co-optation des énergies dissidentes par l'idéologie américaine. Il peut également être vu comme un exemple de réinterprétation caractéristique de la littérature protestataire américaine. Du « we, the people », abstrait, sans classe, qui rassemble le peuple américain dans la célébration de la nation, on passe en effet à une conception du peuple comme figure des « classes populaires », incarnées par les visages des fermiers qui ponctuent les œuvres documentaires de la seconde moitié des années 1930 et par des personnages de roman qui marquent l'imaginaire américain. Le « we the people » est soumis à un processus de réécriture, de réappropriation aussi bien politique que littéraire, et devient, dans la bouche de Ma Joad : « we're the people – we go on »⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ Elise Marienstras, *Nous, le peuple ; les origines du nationalisme américain*. Paris : Gallimard, 1988, 10.

⁷⁴⁸ Kenneth Burke, « Revolutionary Symbolism in America » in *American Writers' Congress*, ed. Henry Hart. New York: International Publishers, 1935, 87-94. Nous reviendrons plus en détail sur l'intervention de Burke et la polémique qui s'ensuivit.

⁷⁴⁹ John Steinbeck. *The Grapes of Wrath*. New York: Penguin, 1976, 360.

4.1.1. *Inscrire la classe*

Revisiter le mythe d'une société sans classes

Les États-Unis ont longtemps été considérés – de Tocqueville à Hofstadter et Louis Harz – comme une société sans classes, de par leur absence de passé féodal. Les inégalités économiques indéniables, qui se sont accrues avec le développement du capitalisme industriel, ont longtemps été pensées en-dehors de ce concept de classe, perçu comme non pertinent, dans la mesure où le prolétariat industriel américain, souvent composé de main-d'œuvre immigrée, était peu politisé, une réalité renforcée, par la structure du syndicalisme américain⁷⁵⁰. Comme l'écrit Amy Schrager Lang :

It has been argued that, however “real” the structure of class in America, Americans have no “native discourse” of class in which to render their experience of that structure. Lacking a vocabulary, as it were, in which to express the experience of class – its complacencies as well as its injuries and its struggles – and deeply committed, moreover, to liberal individualism and the promise of open mobility, Americans displace the reality of class into discourses of race, gender, ethnicity, and other similarly “locked-in” categories of individual identity.⁷⁵¹

Elle souligne le manque de vocabulaire pour désigner les phénomènes de classe aux États-Unis, insistant par là même sur la nature discursive du problème ; en d'autres termes, ce n'est pas l'existence de classes sociales qui est en question, mais la manière de les concevoir, d'en parler, de les penser. De nombreux chercheurs se sont attelés, au cours des dernières années, à réintroduire l'idée de classe dans l'analyse de la littérature et de la culture américaines, dans un mouvement qui fait suite au développement, au cours des années 1970, 1980 et 1990, des études sur la race, le genre et l'ethnicité, catégories qui, comme le souligne Amy Schrager Lang, sont des catégories « fermées » appartenant avant tout à l'individu et à sa définition identitaire, là où la classe peut être conçue comme une catégorie transversale. Dans le contexte d'études littéraires, qui plus est, ce déni de la classe issu de la théorie de l'exceptionnalisme américain se double d'une seconde difficulté, l'association étroite du genre romanesque à une classe moyenne conçue aux États-Unis comme hégémonique aussi bien sur le plan culturel que politique.

⁷⁵⁰ Avant 1936 et la création du C.I.O. (*Committee of Industrial Organizations* qui devient en 1938 *Congress for Industrial Organizations*), les syndicats américains regroupaient les ouvriers par métiers (sous l'égide de l'AFL fondée par Samuel Gompers) et non par industrie, ce qui rendait difficile tout mouvement de masse. L'I.W.W. fut justement créé pour fédérer les travailleurs non qualifiés, qui n'avaient pas accès à la représentation syndicale, et fonder un syndicat unique (*One Big Union*). Voir Daniel Guérin, *Le mouvement ouvrier aux États-Unis; 1867-1967*. Paris: Maspéro, 1968.

⁷⁵¹ Amy Schrager Lang, *The Syntax of Class: Writing Inequality in 19th century America*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003, 6.

Face à ces écueils, il s'agit donc de réintégrer l'idée de classe à une étude de la littérature américaine, ce que Schrager Lang fait dans le cadre du 19^e siècle, en même temps que de retravailler sa définition. Comme le souligne William Dow dans son récent ouvrage, *Narrating Class in American Fiction*, la classe doit être vue non plus exclusivement comme un concept social « fermé » mais, en particulier lorsque l'on s'intéresse à des œuvres de fiction, comme une catégorie discursive, qui décrit non seulement des groupes sociaux spécifiques, mais également la manière dont les individus envisagent leur appartenance de classe, ainsi que le « vocabulaire de classe » qui se décline dans le discours politique et littéraire⁷⁵².

La classe devient ainsi un moyen de perturber le mythe d'une société unie et uniforme, d'aller à l'encontre d'une vision de la culture américaine comme culture de la classe moyenne ou culture sans classe, pour faire émerger d'autres sources, d'autres textes ou pour revisiter des textes canoniques (Dow consacre ainsi un chapitre à Whitman, un autre à Jack London). Elle permet aussi d'analyser le genre du roman lui-même, et de voir comment certains écrivains ont tenté de l'arracher à son ancrage bourgeois, en transformant par exemple le récit de l'ascension sociale d'un protagoniste en description de l'immobilité d'une communauté, confinée aux murs d'une usine, du déclassement volontaire ou de la fragmentation sociale qui, en lieu et place d'un « we the people » triomphant, instaure un « lonely crowd »⁷⁵³ inévitablement atomisé.

Schrager Lang et Dow appliquent cette analyse de la classe à des auteurs aussi divers que Walt Whitman, Jack London, Jean Toomer ou Zora Neale Hurston. Nous tenterons ici de voir en quoi l'idée de classe est un outil particulièrement fécond lorsque l'on s'intéresse à l'entre-deux-guerres, en particulier à la période allant de l'exécution de Sacco et Vanzetti au début du Front Populaire (1927-1935), période qui voit la tentative par le CPUSA d'imposer un discours de classe à la politique américaine, et d'étendre ce discours à la sphère littéraire à travers la littérature prolétarienne. La classe est ici envisagée à la fois comme perception

⁷⁵² William Dow. *Narrating Class in American Fiction*. London: Routledge, 2009. Dow s'appuie notamment, dans cette révision de l'idée de classe, sur le concept de « structure de sentiment » (« structure of feeling ») élaboré par Raymond Williams dans *Marxism and Literature*, qui repose sur le refus de distinguer le social du personnel dans l'analyse culturelle et suppose une analyse de l'art et de la culture qui se fonderait sur leur interaction : « The hypothesis has a special relevance to art and literature, where the true social content is in a significant number of cases of this present and affective kind, which cannot without loss be reduced to belief-systems, institutions, or explicit general relationships, though it may include all these as lived and experienced, with or without tension, as it also evidently includes elements of social and material (physical or natural) experience which may lie beyond, or be uncovered or imperfectly covered by, the elsewhere recognizable systematic elements ». Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977,133.

⁷⁵³ Robert P. Weeks, « The Novel as Poem: Whitman's Legacy to Dos Passos », *op. cit.*, 441.

idéologique et comme expérience historique⁷⁵⁴, et permet d’instaurer un clivage entre le couple que forment, aux États-Unis, l’individu et le peuple, couple qui se délite en partie au début de la Grande Dépression. Il s’agira donc d’envisager, d’une part, la mise en place volontariste de ce « vocabulaire de classe » qui manque à la culture politique américaine par le CPUSA, ainsi que la façon dont la classe se décline dans les œuvres littéraires de la période, non pas comme une catégorie politique arbitrairement plaquée sur le texte de fiction, mais de manière discursive, à travers les outils littéraires que sont la structure romanesque, la focalisation, la dialectique entre récit et discours ou la figuration de l’espace⁷⁵⁵. Le discours sur la classe, qui est aussi, dans l’esprit du CPUSA, un discours de classe à vocation révolutionnaire, se décline dans les domaines politique, journalistique et littéraire. Nous explorerons ces trois domaines, en gardant à l’esprit qu’ils ne sont pas strictement hiérarchisés ; en d’autres termes, il n’y a pas de subordination absolue du littéraire au politique, comme nous l’avons vu plus haut, même s’il est évident que la politique de l’URSS, et l’orientation du CPUSA ont une influence décisive sur le champ de la littérature prolétarienne, et sur une revue telle que *New Masses*. Les acteurs de ce champ maintiennent néanmoins une certaine indépendance, ne serait-ce qu’à travers leurs œuvres, et l’on ne saurait sans exagération postuler une causalité stricte entre les déclarations d’un V.J. Jerome⁷⁵⁶ et les romans, poésies et pièces de théâtre nés du mouvement prolétarien. Ils sont unis, par-delà leurs divergences souvent radicales, par la volonté d’inscrire la classe dans le discours – le plus souvent le prolétariat, mais également parfois la classe moyenne, ne serait-ce que pour démontrer son délitement – comme l’on inscrit une figure géométrique dans une autre, comme l’on trace, dans l’intérieur d’une figure géométrique, une autre figure, qui la recompose en même temps qu’elle prend forme.

Une « nation dans la nation »

Au sein même du CPUSA, l’importance à donner à la lutte de classes dans le discours politique a souvent été source de débat. Nombreux étaient ceux qui estimaient que, compte tenu de la force du capitalisme aux États-Unis, pays qui n’avait jamais connu d’autre système économique, et de la faible politisation du prolétariat américain, les communistes devaient

⁷⁵⁴ « class represents both an ideological perception and a historical experience ». George Lipsitz. *Rainbow at Midnight: Labor and culture in the 1940s*. Urbana: University of Illinois Press, 1994, 12.

⁷⁵⁵ Il ne s’agit pas ici d’aborder la littérature prolétarienne d’un point de vue naïf, qui ignorerait sa détermination politique ou ses insuffisances artistiques, mais de voir en quoi certaines œuvres de l’époque mettent en place, à travers le texte de fiction même, un nouveau paradigme, une esthétique de la division qui rejette aussi bien l’idée de l’indépendance de l’individu par rapport aux forces de l’histoire que celle de l’universalité d’un peuple lui aussi conçu comme a-historique.

⁷⁵⁶ V.J. Jerome (1896-1965) était le directeur de la commission culturelle du parti communiste américain dans les années 1930.

adopter une rhétorique moins tranchée que celle qui était mise en place en URSS ou dans certains pays d'Europe occidentale. La « troisième période » lancée par le Komintern en 1928, fit cesser ces débats, et eut pour conséquence directe une purge dans le parti communiste américain. Staline, à l'origine de ce tournant du Komintern qui mettait fin à la période de relative liberté de la nouvelle politique économique (NEP), prononça trois discours sur le CPUSA en 1929⁷⁵⁷, dans lesquels il accusait les communistes américains d'accorder trop d'importance aux spécificités du capitalisme dans leur pays (« both groups [majority and minority] are guilty of the fundamental error of exaggerating the specific features of American capitalism »⁷⁵⁸) et de céder au factionalisme. La majorité, guidée par Jay Lovestone, était en effet soumise aux critiques d'un groupe dirigé par William Z. Foster, plus tard candidat à l'élection présidentielle, qui accusait les Lovestoniens de dérive droite. Lovestone soutenait en effet Boukharine, qui fut exclu du Politburo du PC soviétique en 1929. À son retour aux USA (il était allé plaider sa cause en URSS devant Staline), lui et quelques-uns de ses partisans furent exclus du CPUSA⁷⁵⁹.

À partir de 1928-1929, le CPUSA s'oriente donc vers une politique « prolétarienne », refusant les alliances avec la classe moyenne et mettant en avant la figure du travailleur. La visée politique de ce changement d'orientation a également une portée rhétorique ; il s'agit pour le CPUSA de créer des symboles du prolétariat en lutte, notamment à travers la prise en main des mouvements sociaux dans le pays, mouvements qui s'intensifient à partir de la crise de 1929 et du début de la Grande Dépression. Le genre du reportage, en plein essor à l'époque, participe pleinement à cette création de figures exemplaires, à travers de nombreux articles publiés dans le *Daily Worker* et *New Masses*⁷⁶⁰. Une section entière de l'anthologie *Proletarian Literature in the United States*, publiée en 1935, est dévolue au reportage, et comprend des textes tels que « I Was Marching », où Meridel LeSueur livre ses impressions de la grève des camionneurs de Minneapolis en 1934, ou « Taxi Strike » de Joseph North, sur celle des taxis newyorkais la même année⁷⁶¹. Si la rhétorique de la lutte des classes

⁷⁵⁷ Ces discours furent prononcés au présidium du comité exécutif de l'internationale communiste, devant la commission chargée de la question américaine, les 6 et 14 mai 1929. Ils furent ensuite traduits et publiés aux États-Unis sous forme de pamphlet en 1931.

⁷⁵⁸ Joseph Staline. *Stalin's Speeches on the American Communist Party*. New York: Central Committee, Communist Party USA, [1931].

Téléchargeable sur <<http://www.archive.org/details/StalinsSpeechesOnTheAmericanCommunistParty>>

⁷⁵⁹ Pour un compte-rendu synthétique des conflits au sein du parti communiste américain à la fin des années 1920, voir Albert Fried, *Communism in America ; A History in Documents*. New York : Columbia University Press, 1997, 23-25.

⁷⁶⁰ Max Eastman, en désaccord avec le tournant prolétarien, cessa sa collaboration avec *New Masses* en 1928. La même année, Michael Gold devint directeur du comité de rédaction de la revue, concrétisant ainsi le changement d'orientation du CPUSA.

⁷⁶¹ Dans la préface à la section « Reportage » de l'anthologie, celui-ci est défini comme le genre emblématique de l'époque, mais il est présenté comme associé au roman, et non en contradiction avec lui, tous deux étant des armes différentes mais utiles dans la lutte des classes : « We need every available weapon in this greatest of all

s'intensifie à partir de 1929, elle ne naît naturellement pas à ce moment-là. La première grève dans laquelle le parti joue un rôle central est celle de Passaic, en 1926, et l'image du prolétaire écrasé par la classe dominante est incarnée, en particulier entre 1926 et 1929, par Sacco et Vanzetti.

L'exécution des deux Italiens est en effet présentée par *New Masses* sous l'angle de la lutte de classes. Pour des raisons politiques, tout d'abord : l'anarchisme de Sacco et Vanzetti est éliminé, et ils deviennent simplement des travailleurs qui ont voué leur vie à la libération du prolétariat. La composante ethnique, présente, comme nous l'avons vu, dans certains textes de Dos Passos⁷⁶², disparaît presque entièrement des articles concernant l'exécution. Si l'on analyse le numéro de *New Masses* de septembre 1927, ce constat est évident : l'éditorial d'Egmont Arens, à l'époque encore rédacteur en chef de la revue, s'intitule « Class War Still On » ; il est suivi d'un article de Heywood Broun, « 'Good,' and 'Bad' » dans lequel le journaliste attribue le sort de Sacco et Vanzetti au fait qu'ils soient tombés entre les mains de ceux que la société considère comme des gens de bien (opérant ainsi un renversement similaire à celui que Dos Passos met en scène à la fin de la trilogie), d'un poème de James Rorty, « Gentlemen of Massachusetts », et d'un article de Michael Gold (écrit à Boston le 14 août) intitulé « Lynchers in Frockcoats ». Tous ces textes présentent Sacco et Vanzetti comme des victimes de la classe supérieure, symbolisée par le gouverneur Fuller et le comité qu'il avait chargé de revoir le dossier, composé du président de Harvard, A. Lawrence Lowell, de celui du M.I.T., Samuel Wesley Stratton et du juge Robert Grant. Ils sont systématiquement qualifiés, ironiquement, de « gentlemen », et incarnent, par leurs actions, les dernières convulsions d'un système au bord de l'écroulement : « Have you not seen how the sick fields welcome the new blood? / Be quick, the old lilacs, the wild indifferent laurel will feed on your bones »⁷⁶³ écrit James Rorty. Michael Gold les qualifie de « ghosts » et de « haughty impotent new Englanders », faisant ressurgir à travers eux le spectre de la puissance coloniale en même temps qu'il les émascule, pour mieux montrer la futilité de leurs efforts pour conserver le monde qui les a vus naître. Cette catégorisation de la société en deux

wars – the war of the classes ». Joseph Freeman *et al.*, eds. *Proletarian Literature in the United States*. New York: International Publishers, 1935, 212. Dans son long article consacré à l'anthologie, Kenneth Burke juge que cette section est peut-être la meilleure de l'anthologie : « The 'reportage' section is excellent. Perhaps it maintains the highest average of quality in the whole anthology ». « Symbolic War ». *Southern Review* 2: 1 (Summer 1936): 134-147, 145.

⁷⁶² Si l'élément ethnique est important dans la manière dont Dos Passos interprète le destin de Sacco et Vanzetti, il ne faut néanmoins pas minimiser l'interprétation politique que lui donne l'écrivain. A plusieurs reprises, dans « A Letter to President Lowell » et dans « The Pit and the Pendulum », il analyse en effet l'affaire sous l'angle politique, mettant clairement en scène l'opposition entre deux classes : « The Sacco-Vanzetti case has become part of the world struggle between the capitalist class and the working class, between those who have power and those who are struggling to get it ». John Dos Passos, « An Open Letter to President Lowell », *Nation* 125 (Aug 24, 1927): 176, repris dans Donald Pizer, *MNP*, 97-98, 97.

⁷⁶³ James Rorty, « Gentlemen of Massachusetts ». *New Masses* 3: 5 (Sep 1927): 5.

classes qui s'opposent se manifeste également sur le plan iconographique. Dans « The Passion of Sacco and Vanzetti », le peintre Ben Shahn représente les trois membres de la commission Lowell penchés sur les cercueils des deux Italiens ; Grant et Stratton sont en costume et chapeau haut-de-forme, et Lowell est vêtu de la toge de Harvard. La catégorisation s'opère à travers l'habillement, comme dans le titre de l'article de Michael Gold (« frockcoats ») et dans d'innombrables dessins et caricatures de l'époque⁷⁶⁴.

À partir de la fin des années 1920, cet accent mis sur la lutte des classes et sur la figure du prolétaire s'intensifie. En septembre 1930, Michael Gold revient, dans ses « Notes of the Month », sur l'affaire Sacco et Vanzetti et l'inscrit dans le « new proletarian mythos » qui se construit à l'époque. Dans ce même texte, il qualifie le prolétariat de « nation within the nation », esclave de la république américaine⁷⁶⁵, instaurant une rhétorique de la division qui se construit en opposition à la vision globale de la nation américaine comme « teeming nation of nations » décrite par Whitman⁷⁶⁶. L'interpénétration du poète par la nation et de la nation par le poète (« The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it. »⁷⁶⁷) dans une osmose immédiate (« What I experience or portray shall go from my composition without a shred of my composition »⁷⁶⁸) devient un combat d'une nation contre l'autre pour la maîtrise de la parole et du discours. Après le « we, the people » qui postule une unité abstraite, effaçant les différences dans l'image d'une nation constituée *ex nihilo*, après l'émergence de la diversité dans la voix du poète ouverte à toutes les influences, on en arrive à la revendication de cette diversité comme différence radicale, irréconciliable, impossible à subsumer, à un peuple dans le peuple qui ne peut s'affirmer que par la lutte. Ce changement de paradigme effectué par le CPUSA se construit ainsi contre l'exceptionnalisme américain, qui veut voir dans les États-Unis une union dans laquelle chaque individu, aspirant à progresser dans l'échelle sociale, regarde vers le haut plutôt que sur les côtés. C'est ce regard latéral que les communistes cherchent à créer à travers l'appel à l'union du prolétariat, regard qui est rendu possible par la Grande Dépression, au cours de laquelle nombre d'Américains ont l'impression d'être dans un gouffre si profond qu'ils n'en

⁷⁶⁴ Voir Alejandro Anreus (ed), *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*. Jersey City, NJ : Rutgers University Press, 2001, 86.

⁷⁶⁵ La comparaison entre prolétaires et esclaves est récurrente dans le discours des communistes (les prolétaires sont alors qualifiés de « wage-slaves »). Cette comparaison naît dès le 19^e siècle, et s'affirme dans les discours des socialistes américains. Upton Sinclair fait souvent des parallèles explicites entre l'esclavage et les conditions de vie des ouvriers (« chattel slavery » et « wage slavery »), notamment dans *The Jungle*. Au 19^e, des abolitionnistes tels que William Lloyd Garrison et Frederick Douglass contestent ce parallèle, qui à leurs yeux fait du tort au combat des Noirs pour leur liberté. Des critiques similaires sont faites dans les années 1930 au CPUSA par certains militants Africains-Américains, qui estiment que l'insistance sur la classe (Noirs et Blancs sont également opprimés par le système capitaliste) se fait au détriment des problèmes spécifiques rencontrés par les Noirs.

⁷⁶⁶ Walt Whitman, *Leaves of Grass*. New York: Penguin, 1959, 5.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, 24.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 13.

voient plus le bord. L'égalité n'est plus celle qui permet à chacun d'aspirer à une situation meilleure, dans une société toute entière orientée vers le progrès, mais celle qui oblige les individus à se regarder les uns les autres et à reconnaître leur condition commune, à faire le deuil de l'ascension individuelle pour espérer une révolution collective.

« Go Left, Young Writers ! » : la lutte des classes en littérature

Cette rhétorique de la division, de l'opposition et du combat est également appliquée à la sphère littéraire. En 1929, Michael Gold publie dans *New Masses* un éditorial intitulé « Go Left, Young Writers! »⁷⁶⁹, le premier appel à la création d'une véritable littérature prolétarienne. Dans toute la première partie du texte, il travaille l'image du gouffre, à la fois comme séparation entre deux classes, celle des « *nouveaux riches* » et celle de l'Amérique réelle (« the real America »), les « Negroes, immigrants, poor farmers and city proletarians »⁷⁷⁰, et comme dépression, creux, trou où vivent ces masses ignorées et oubliées par les couches aisées de la population : « they live in the same holes they did ten years ago ». Mais ce gouffre n'est pas celui où s'enfoncent les miséreux, celui de la Grande Dépression économique et psychologique qui quelques mois plus tard s'installera dans le pays. Sous la plume de Michael Gold, il se transforme en volcan prêt à entrer en éruption : « This volcano is as certain to erupt eventually as is Mount Etna »⁷⁷¹. Dans la suite de l'article, Michael Gold associe cette vision prolétarienne, directement issue de la politique de la troisième période⁷⁷², à l'imagerie américaine de la frontière, déjà présente dans le titre. Il enjoint les écrivains à découvrir ce « lost continent » et à se l'approprier, et dresse le portrait de l'écrivain prolétarien, nouveau pionnier de cette conquête⁷⁷³ : « A new writer has been appearing ; a wild youth of about twenty-two, the son of working class parents, who himself works in the lumber camps, coal mines, steel mills, harvest fields and mountains camps of America ». Gold reprend, l'image du « horny-handed creator » qu'il avait développée au début des années 1920 dans « Towards Proletarian Art », et lance un appel aux lecteurs, qu'il

⁷⁶⁹ Michael Gold, « Go Left, Young Writers! » *New Masses* 4: 8 (Jan 1929): 1-2.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 1.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² L'éditorial de Michael Gold, publié en janvier 1929, est antérieur au Jeudi noir. Il reflète très exactement la nouvelle orientation du parti communiste : refus de l'alliance avec les « liberals » de la classe moyenne (« Are there any liberals left in America? I doubt it. (...) There is an immense overwhelming right wing which accepts the American religion of 'prosperity' »), appel à l'union des classes populaires (« Negroes, immigrants, poor farmers and city proletarians ») et revendication d'une ambition internationaliste (« It was the same in Rome, in France, in Russia; it is the same here ») contre la vision exceptionnaliste des États-Unis.

⁷⁷³ Dès 1926, Gold, dans « Let it be Really New », retravaille l'imagerie de la terre promise. La re-découverte de l'Amérique ne doit pas, pour lui, se faire dans l'illusion d'un peuple uni dans un régime unique, mais dans la conscience de l'oppression du système de classes, par définition international : « Let us call our discovery the world of revolutionary labor. It exists in America as in Russia ». Michael Gold, « Let It Be Really New ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.

reprendra plusieurs fois dans les années suivantes : « Write. Your life in mine, mill and farm is of deathless significance in the history of the world. Tell us about it in the same language you use in writing a letter. It may be literature – it often is. Write. Persist. Struggle »⁷⁷⁴. Sans jamais employer le mot « classe » ni le mot « peuple », Michael Gold construit ainsi l'idéal d'une littérature qui se constituerait à la fois contre un système (la première partie de l'article est marquée par l'opposition nette, caractéristique de ce genre de prose, entre « us » et « them ») et pour elle-même, une littérature née non de la théorie (« He [the writer] is a Red but has few theories ») mais de la nécessité (« His writing is no conscious straining after proletarian art, but the natural flower of his environment. »), associant étroitement l'écriture et la lutte (« Write. (...) Struggle. »).

Nous ne reviendrons pas ici sur la définition du roman prolétarien et les débats auxquels elle a donné lieu⁷⁷⁵, mais il importe de voir que la notion de classe y est centrale, car le champ littéraire est conçu par les critiques communistes comme une extension de la société. Cette conjonction est affichée par Philip Rahv – à l'époque où il appartient au John Reed Club de New York – en 1932 dans son article sobrement intitulé « The Literary Class War »⁷⁷⁶. Ce texte est bien plus théorique que celui de Michael Gold, et s'attache davantage à dessiner les contours de la critique marxiste que ceux de la littérature prolétarienne : « It is the critic's task to indicate how the dynamic of dialectic materialism can vitalize the new proletarian expression, and what form their integration into the warp and woof of this expression should take »⁷⁷⁷. Il insiste sur la division fondamentale qui existe entre littérature prolétarienne et littérature bourgeoise, tout en invitant les écrivains prolétariens à ne pas totalement oublier leur héritage littéraire, de la même manière que Michael Gold mettait en avant des auteurs tels que Walt Whitman ou Jack London, afin que la création littéraire naisse d'un processus dialectique, non seulement entre la littérature et la société, mais au sein de la littérature elle-même. Il ne va pas cependant jusqu'à prôner une adoption des techniques bourgeoises par les écrivains prolétariens, rejetant par exemple les expérimentations formelles de la décennie précédente (qu'il valorisera au contraire après avoir quitté le parti communiste en faveur du trotskisme, puis d'une approche autonomiste du texte littéraire) : « These experiments with word-dismembering are of no more value than the well-known experiments of children with flies, yet the bourgeois illuminati take these word-revolutionists quite seriously »⁷⁷⁸. Tout au long de ce texte, Philip Rahv s'essaie à une application de la théorie marxiste à la littérature, en identifiant celle-ci à la superstructure, nécessairement

⁷⁷⁴ Michael Gold, « Go Left Young Writers ! », *op. cit.*

⁷⁷⁵ Voir Première Partie, 2.2, « La localisation impossible de la littérature prolétarienne ».

⁷⁷⁶ Philip Rahv, « The Literary Class War ». *New Masses* 8: 2 (Aug 1932): 7-10.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 7.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 8.

influencée par les transformations économiques de la société, notamment le passage du capitalisme industriel au capitalisme financier qui s'affirme dans les années 1920. En prônant, à la fin de l'article, une attitude à la fois bienveillante et méfiante envers les compagnons de route, il reprend la position affirmée dans le manifeste des John Reed Clubs publié dans *New Masses* en juin de la même année, et réaffirme ainsi une conception résolument prolétarienne de la littérature.

Cette approche est soumise à une sorte de bilan deux ans plus tard, lorsque *New Masses* lance un symposium sur la critique marxiste, invitant de nombreux auteurs dont les ouvrages ont fait l'objet d'articles dans la revue, à exprimer leur point de vue⁷⁷⁹. Les deux questions posées portent sur la valeur de ses articles d'une part, et les objectifs généraux de la critique marxiste de l'autre. La plupart des auteurs se concentrent sur la première, et la majorité d'entre eux exprime de nombreux griefs à l'égard des critiques. Les points de vue exprimés sont très divers, allant de l'appel à une application stricte du marxisme-léninisme à la littérature (Robert Gessner) à la dénonciation de toute critique comme nécessairement artificielle et incapable de remplacer l'expérience de la lecture (Erskine Caldwell) ; il est intéressant de voir, cependant, que bien des auteurs reprochent aux critiques marxistes (et au premier d'entre eux, Granville Hicks) d'être trop conventionnels et trop vagues dans leur approche des œuvres prolétariennes. Ils plaident, non pas pour un abandon de cette orientation, mais pour une conception plus souple de la notion de classe. Henry Hart écrit ainsi : « I arrive at this contention : that the pre-Revolution struggle must be conducted on all fronts and converts won by many means, and that all honest books presenting life as it actually is (...) should not be indicted under the blank diagnosis of class-consciousness deficiency »⁷⁸⁰. D'autres, comme Josephine Herbst ou Vardis Fisher, regrettent que la classe soit trop souvent analysée en fonction de l'auteur plutôt que de l'œuvre, transformant la critique en attaque *ad hominem*. Enfin, Erskine Caldwell et James T. Farrell formulent un argument similaire, lorsqu'ils critiquent le « snobisme révolutionnaire » qui consiste à préjuger des œuvres en fonction de l'appartenance de classe de leurs auteurs.

La réponse du comité de rédaction aux textes des différents écrivains est, du fait de la diversité des opinions exprimées, très générique ; mais, surtout, elle ne semble absolument pas prendre en compte cet appel à ré-envisager la notion de classe, se contentant de réaffirmer la centralité de la lutte des classes dans le combat révolutionnaire : « After all, revolutionary criticism, quite as much as revolutionary fiction, is a weapon in the class struggle, and every reviewer must take this into consideration (...). He is speaking for a class

⁷⁷⁹ « Author's Field Day; A Symposium on Marxist Criticism ». *New Masses* 12: 1 (Jul 3, 1934): 27-32.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 31.

and in the interests of a class, and there is no place in his work for irresponsible individualism »⁷⁸¹. L'insistance est déplacée de l'auteur vers le critique et le lecteur (« the critic is, after all, chiefly responsible to the readers »), et le critique ne peut se contenter de présenter son avis personnel sur une œuvre, il doit prendre en compte le contexte plus général de la lutte de classes dans la société américaine. À aucun moment dans cette réponse le comité de rédaction ne s'attache à aborder la question de la représentation littéraire de cette lutte, et l'opposition établie entre individuel et collectif demeure largement extérieure au champ littéraire.

De la classe au peuple : abdication ou continuité ?

L'interrogation sur la représentation de la classe est largement relayée lors du premier congrès des écrivains américains en 1935. Différentes conceptions de la littérature prolétarienne s'y opposent, qui prennent en compte aussi bien les origines de classe des auteurs eux-mêmes que les sujets abordés dans les œuvres et la manière dont elles reflètent les conflits sociaux. Au cours du congrès, le philosophe et théoricien de la littérature Kenneth Burke crée la polémique en suggérant, dans son intervention intitulée « Revolutionary Symbolism in America », de remplacer le symbole du travailleur par celui du peuple, semblant ainsi aller à l'encontre de l'orientation prolétarienne du CPUSA, et de la littérature prolétarienne telle qu'elle s'était construite jusque-là. Comme l'a bien montré Michael Denning dans *The Cultural Front*, cet épisode du congrès est souvent présenté comme un exemple supplémentaire du sectarisme du CPUSA, et Burke endosse alors le rôle de l'esprit indépendant qui n'hésite pas à s'opposer à la machine du parti, « always the heretic, never fully accepted by the orthodox »⁷⁸². Selon Denning, cependant, Burke n'exprimait pas tant, à travers sa prise de position, une opposition à la gauche, qu'un débat qui existait déjà dans les rangs du parti. Son appel à opter pour un symbole plus inclusif n'équivalait pas à une renonciation à la lutte des classes, mais à une intégration de celle-ci dans un imaginaire plus vaste :

Insofar as a writer really is a propagandist, not merely writing work that will be applauded by his allies, convincing the already convinced, but actually moving forward like a pioneer into outlying areas of the public and bringing them the first favorable impressions of his doctrine, the nature of his trade may give rise to special symbolic requirements. Accordingly, it is the *propaganda* aspect of the symbol that I shall center upon – considering the symbol particularly as a device for spreading the areas of allegiance.⁷⁸³

⁷⁸¹ *Ibid.*, 32.

⁷⁸² Michael Denning, *The Cultural Front*, 443.

⁷⁸³ Kenneth Burke, « Revolutionary Symbolism in America », *op. cit.* 88-89.

Burke ne renonce pas, dans ce texte, à l'idée de propagande, ni à celle de la lutte des classes. Il tente au contraire, à travers une théorie de la métaphore et du symbole⁷⁸⁴, d'inscrire cette propagande dans la littérature elle-même, élargissant son champ d'action aussi bien que les publics qu'elle vise. Pour Kenneth Burke, l'écrivain doit devenir un « propagandiste complet », intégrant à son œuvre les éléments les plus divers de la culture dans laquelle il travaille, afin de ne pas s'adresser simplement aux convertis, mais de susciter l'adhésion de manière plus vaste, à travers notamment l'usage du symbole⁷⁸⁵. Il prolonge ainsi le débat qui s'instaure dans la sphère littéraire dès le début des années 1930 et s'exprime par exemple dans les réactions des auteurs au symposium de 1934. Michael Denning voit dans Kenneth Burke, plutôt qu'un précurseur du front populaire, l'un de ceux qui articulent ce débat. La mise en place par le parti communiste de la politique de front populaire à partir de 1935-1936 apparaît ainsi, dans le champ littéraire, non pas tant comme une renonciation absolue aux principes qui avaient guidé la littérature prolétarienne, mais comme une intégration de ces principes à une optique plus vaste. Si la dimension politique et politicienne de ce tournant, ainsi que ses conséquences dans le milieu littéraire (la « récupération » par les communistes d'auteurs comme Dreiser, Sherwood Anderson, et surtout Hemingway, honnis tout au long de la première moitié des années 1930), ne doit pas être sous-estimée, il convient également de ne pas tomber dans l'excès inverse, et de ne pas occulter les continuités qui existent entre les deux périodes. Si le terme de « prolétariat » se fait plus rare après 1935, le peuple qui apparaît dans les œuvres des écrivains, artistes et photographes du front populaire, n'est pas un peuple américain abstraitement unifié par les liens constitutionnels, mais bien le « common people », incarné par la figure du fermier dépossédé de sa terre, et ainsi « prolétarianisé ». Ce n'est pas tant un processus de co-optation qui est à l'œuvre qu'une véritable ré-interprétation de l'idée du peuple américain, réinterprétation née, au moins en partie, de l'effort de la gauche au début des années 1930 pour mettre en mots et en images une classe jusque-là rendue invisible par l'illusion de la prospérité.

⁷⁸⁴ Cette théorie trouve sa formalisation dans la publication, en 1941, de *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, un recueil d'essais pour la plupart écrits et publiés dans les années 1930. Burke y défend une conception de la littérature comme symbole, qui ne peut cependant être réduit à une pure abstraction, puisqu'elle œuvre sans cesse dans la négociation entre ce qu'il appelle des stratégies (littéraires) et des situations (extra-littéraires). L'efficacité de la littérature, dès lors, vient de ce qu'elle est, non de ce qu'elle devrait être. Burke tente de circonvenir l'idéal prolétarien d'une littérature-propagande en mettant en avant l'idée de la littérature comme action symbolique. Voir Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1967, et *Language as Symbolic Action; Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: University of California Press, 1968.

⁷⁸⁵ « the complete propagandist (...) would take an interest in as many imaginative, aesthetic and speculative fields as he can handle – and into this breadth of his concerns he would interweave a general attitude of sympathy for the oppressed and antipathy towards our oppressive institutions ». « Revolutionary Symbolism in America », *op. cit.*, 90.

4.1.2. Littérature de classe

Dans « Proletarian Literature ; An Autopsy », Philip Rahv revient sur le contexte politique de l'émergence de la littérature prolétarienne, qu'il qualifie de littérature de parti plutôt que de littérature de classe. Il dénonce les ruses du parti communiste, qui selon lui a piégé les écrivains en leur faisant miroiter d'infinies possibilités (« the program of this literary movement was quite simple and so broad in its appeal as to attract hundreds of writers in all countries »⁷⁸⁶) pour finalement les enfermer dans son propre sectarisme⁷⁸⁷.

Nous souhaiterions ici revenir sur l'expression « littérature de classe » dans notre analyse du roman prolétarien ; cependant, nous n'envisageons pas cette catégorisation comme ayant trait à la classe dont est originaire l'auteur du roman, où à celle à laquelle il s'adresse. En d'autres termes, nous ne parlerons pas d'une littérature *de* classe au sens où cette littérature appartiendrait à une certaine classe, dans sa conception et dans sa réception. La littérature de classe est ici vue non du point de vue de l'auteur, du lecteur, ni même du critique, mais du point de vue du texte ; la littérature de classe est alors une littérature qui accorde une place importante à la catégorie de la classe, et il s'agit de se demander comment cette catégorie est intégrée à l'intrigue, aux personnages, c'est-à-dire au tissu romanesque lui-même (« the warp and woof of [proletarian] expression », comme l'écrivait Rahv au temps où il croyait lui-même à cette littérature). Si la classe apparaît souvent comme une catégorie politique arbitrairement imposée à la fiction, en particulier dans la conclusion de nombreux romans prolétariens⁷⁸⁸, cet aspect a été souligné maintes fois par les critiques, alors qu'une analyse littéraire de la classe n'a presque jamais été entreprise. Les romans prolétariens ont été catégorisés en fonction de leurs thèmes (Rideout), de leur genre (Foley), catégories que nous reprendrons d'ailleurs, mais il nous paraît intéressant de nous concentrer plus spécifiquement sur la manière dont la classe se traduit en termes littéraires, de voir par exemple en quoi elle affecte la construction du protagoniste, la structuration de l'espace dans le roman, ou encore l'élaboration d'un langage romanesque particulier. Comme le fait remarquer Barbara Foley, les romanciers prolétariens sont sans cesse tiraillés entre la « politique du genre » (« generic politics ») et la « politique doctrinaire » (« doctrinal

⁷⁸⁶ Philip Rahv, « Proletarian Literature: An Autopsy ». *Southern Review* 4: 3 (Winter 1939): 616-628, 618.

⁷⁸⁷ « Within the brief space of a few years the term 'proletarian literature' was transformed into a euphemism for a Communist Party literature which tenaciously upheld a fanatical faith identifying the party with the working class, Stalinism with Marxism, and the Soviet Union with socialism ». *Ibid.*, 620.

⁷⁸⁸ Il n'est que de citer les dernières phrases de quatre d'entre eux : « Hold the fort for we are coming; Workingmen be strong!... » (Clara Weatherwax, *Marching! Marching!* 256), « they sat there listening to him, (...) listening and waiting for the darkness to come like a friend and set them free » (Robert Cantwell, *The Land of Plenty*, 369), « O Revolution, that forced me to think, to struggle and to live. O great Beginning! » (Michael Gold, *Jews Without Money*, 309), « 'I was feeling,' John said, 'as if everything was finished.' 'No,' John Stevens said. 'This is just the beginning' » (Grace Lumpkin, *To Make my Bread*, 384).

politics »⁷⁸⁹), entre le désir de remettre en question le récit linéaire orienté vers le progrès, qu'ils conçoivent comme exemplaire de l'hypocrisie démocratique américaine, et les contraintes formelles du roman, en particulier du roman d'apprentissage. Le roman prolétarien est ainsi à concevoir, davantage que comme un discours monolithique, comme un texte en perpétuelle négociation, mettant à nu les tensions qui existent entre l'individu et le collectif, l'union et la division, la stase et la mobilité. C'est lorsque ces tensions sont résolues, comme c'est souvent le cas dans la conclusion de ces romans, que le roman retrouve le schéma du récit conventionnel, tendant vers le progrès, même si ce progrès n'est plus incarné par la réussite sociale mais par la révolution prolétarienne, et qu'il apparaît alors comme un échec, une impasse de la relation entre fiction et politique.

Du protagoniste à la communauté

Les quatre romans que nous avons choisi d'analyser correspondent aux quatre catégories définies par Barbara Foley dans *Radical Representations* : l'autobiographie fictive (*Jews Without Money* de Michael Gold), le *bildungsroman* prolétarien (*To Make My Bread* de Grace Lumpkin), le roman social (*The Land of Plenty* de Robert Cantwell) et le roman collectif (*Marching ! Marching !* de Clara Weatherwax)⁷⁹⁰. Comme la critique l'admet elle-même, ces catégories sont nécessairement ambiguës, flottantes, et nous nous attacherons à les aborder transversalement, à travers le prisme de la classe. Celle-ci œuvre comme un outil qui permet aux différents écrivains d'aborder de manière parfois originale des problèmes tels que le statut du héros, la mise en scène de l'espace ou la construction du discours. Tout comme Dos Passos, nous l'avons vu, tente de remettre en question le modèle du récit traditionnel pour allier innovation littéraire et critique politique, Michael Gold, Grace Lumpkin, Robert Cantwell et Clara Weatherwax tentent eux aussi de circonvenir le modèle du « rags-to-riches », étroitement lié dans leur prose à l'image de l'Amérique comme terre de l'opportunité, pour le remplacer par une modalité collective du récit, modalité qui se construit au fur et à mesure du roman, et dont l'artificialité n'apparaît que lorsqu'elle s'en détache.

La classe, nous l'avons vu, amène à remettre en question la notion de peuple, à travers un clivage de la société américaine qui s'opère sur un mode largement idéologique. Cependant, elle invite également à retravailler l'idée d'individu, et, lorsque l'on s'intéresse au roman, l'idée de protagoniste ou de héros. Comme le souligne Philippe Hamon dans *Le personnel dans le roman*, l'étude du personnage de roman s'est longtemps focalisée, en

⁷⁸⁹ Barbara Foley a à cœur de souligner que ces deux formes de politique ne correspondent pas à une séparation forme/contenu, ou progressisme/conservatisme, mais sont souvent liées de manière plus complexe. Voir Barbara Foley, *Radical Representations*, en particulier 354-358.

⁷⁹⁰ Pour des définitions plus précises de ces quatre genres, voir Barbara Foley, *ibid.*, 284, 321, 362, 401-402.

particulier au 19^e siècle, sur des questions d'identification psychologique entre lecteur et personnage ou de rapport sociologique entre le héros et la société ; il reprend notamment les analyses de critiques tels que Henry James ou Georges Lukacs qui, malgré leurs perspectives radicalement différentes, ont en commun cette vision psychologique, anthropomorphique du personnage de roman. Il n'est que de rappeler ici la différence que Lukacs établit entre le héros de roman, qu'il qualifie de « héros problématique », caractérisé par sa conscience du monde et les conflits qui s'ensuivent, et le héros épique qui n'est pas tant un individu que le représentant du destin d'une communauté. Hamon oppose à cette vision, qu'il qualifie d'« humaniste », celle des modernistes et des naturalistes – reprenant en cela l'opposition faite par Lukacs entre ces deux genres et celui du réalisme – qui opèrent une véritable dissolution du personnage. Le protagoniste, plutôt qu'une « conscience centrale » (James) devient alors le centre d'un réseau ; pour Philippe Hamon, c'est Emile Zola qui représente la transition entre ces deux modalités de construction du personnage, par sa manière de faire disparaître le personnage « derrière le faisceau des corrélations et des influences qui le déterminent »⁷⁹¹. Il reprend cette idée dans *Texte et idéologie*, en faisant du héros de roman un lieu textuel où viennent se croiser les différentes composantes idéologiques du texte, dans une perspective structurelle plutôt que psychologique, et insiste sur le fait que, dans les œuvres naturalistes et modernistes, le protagoniste devient une intersection de rapports flottants et non plus un être à part, défini par son essence.

Dans le contexte de la littérature prolétarienne, souvent héritière de l'école naturaliste, cette remise en question du protagoniste est assortie de la volonté, souvent explicite, de remplacer le destin d'un individu par celui d'une communauté. Cette communauté peut être établie entre le narrateur et le lecteur, à travers l'adresse⁷⁹², qui est parfois l'une des caractéristiques des romans prolétariens⁷⁹³ et est également sa composante la plus caricaturale. Nous voudrions cependant poser la question de la manière dont cette communauté se constitue au sein du roman, sachant que les romans prolétariens, s'ils se caractérisent parfois par un certain degré d'expérimentation formelle, se construisent le plus souvent au sein de formes préexistantes. Si l'on prend l'exemple de *Jews Without Money* de

⁷⁹¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman; le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève: Droz, 1998, 25.

⁷⁹² Kenneth Burke définit, dans « Symbolic War », critique de *Proletarian Literature in the United States*, cette dimension vocative (« addressedness ») de la littérature prolétarienne : « the strong sense of an audience one gets when reading this anthology. This literature is written *to people* or *for people*. It is addressed ». *Southern Review* 2 (Summer 1936): 148-159.

⁷⁹³ On se reportera par exemple aux nombreuses interventions du narrateur dans le roman de Michael Gold, qui visent souvent à donner au lecteur la « morale » d'une anecdote, par exemple au chapitre 11, lorsqu'il fait le portrait du gangster « Louis One Eye » : « Every one went on hating Louis One Eye, and I did too. Now I hate more those who took an East Side boy and turned him into a monster useful to bosses and strikes, and to politicians on election day ». Michael Gold, *Jews Without Money*. New York: Carroll and Graf, 1996 [1930], 140.

Michael Gold, que Barbara Foley qualifie d' « autobiographie fictive » (l'identification entre narrateur et personnage est établie dès la première phrase : « I can never forget the East Side street where I lived as a boy »⁷⁹⁴), on note que, bien que l'œuvre retrace l'enfance et l'adolescence de Mikey, le récit linéaire de cette éducation par la rue s'efface bien souvent derrière les portraits d'autres personnages et la description de la vie du ghetto. Le roman est construit comme une série de vignettes qui s'enchaînent sans nécessairement se suivre, logiquement ou chronologiquement⁷⁹⁵ ; cette structure apparaît dans le titre des chapitres, qui font souvent penser à des contes pour enfants (« The Miser and the Bum », « The Golden Bear », « The Promised Bride ») ou au « reportage » caractéristique des années 1930, prenant pour sujet un trait particulier d'une profession ou d'une classe (« How to Become a Millionaire », « The Soul of the Landlord », « Blood Money »). Le héros apparaît alors avant tout comme un relais, un représentant d'une communauté, ce qui se traduit à travers toute l'œuvre, notamment dans l'emploi des pronoms personnels ; le « I » est bien souvent supplanté par le « we », dont la référence est flottante. La première personne du pluriel a tantôt un référent générationnel (le « we » des enfants, du « gang of little Yids » auquel Mikey appartient), tantôt ethnique (le « we » des Juifs, par contraste avec ceux que ses parents appellent les « Américains »), tantôt social (le « we » devient alors le « tenement », lieu, comme nous le verrons, qui se définit aussi bien géographiquement que politiquement). Ces identifications non contradictoires – comme l'indique le titre du roman, *Jews Without Money*, Michael Gold associe étroitement dans son texte la dimension ethnique et la dimension sociale – participent à la remise en question de l'autobiographie traditionnelle. Le personnage principal n'est pas en quête de sa vérité intérieure, il construit son identité en association étroite avec une communauté qui apparaît de manière graduelle, au fil des pages. L'attachement à la parole collective est clairement marqué dans le passage suivant :

The whole tenement was talking and eating its supper. The broken talk came through the airshaft window. The profound bass of the East Side trafic lay under this talk. Talk. Talk. Rattle of supper dishes, whining of babies, yowling of cats; counterpoint of men, women and children talking as if their hearts would break. Talk. Jewish talk.⁷⁹⁶

Le sujet individuel disparaît totalement de ces quelques lignes. C'est la parole elle-même qui devient sujet grammatical (« The broken talk came through the airshaft window »), une parole composée aussi bien de sons que de bruits et de mots, qui font irruption dans la phrase sans être introduits par des articles (« rattle of supper dishes, whining of babies »), comme s'il s'agissait de rendre palpable la dimension inarticulée de la parole du ghetto. La phrase

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 13.

⁷⁹⁵ Foley met en avant la parenté entre le genre de l'autobiographie fictive et celui de l' « autobiographical sketch » hérité du Proletkult des années 1920 (*Radical Representations, op. cit.*, 286).

⁷⁹⁶ Michael Gold, *op. cit.*, 113.

elle-même est réduite à cette seule parole (« Talk. Talk. »), dont le sens demeure inconnu. Elle n'est en effet pas qualifiée par son contenu mais par son contenant, si l'on peut dire. En d'autres termes, ce qui importe n'est pas tant ce qui est dit que qui le dit. Ici, les mots ne sont pas traduits, ils sont qualifiés ; ce sont les mots des pauvres (« the whole tenement ») et des Juifs (« Jewish talk »), identifiés à travers la précision géographique « the East Side ». Gold, à travers ce détour méta-linguistique, donne ainsi à voir une parole sans propriétaire, sans source clairement définie, qui se décline selon un paradigme exclusivement collectif, et à laquelle le narrateur, le lecteur et le personnage sont appelés à s'identifier de manière indirecte, car tout au long du roman le personnage apparaît comme appartenant à cette collectivité qui s'exprime de manière à la fois anonyme et sur-qualifiée, par sa classe et ses origines ethniques. Pour reprendre nos deux catégories initiales, on voit bien ici que ce n'est pas « le peuple » qui est représenté, il ne s'agit pas d'une voix collective universelle, mais au contraire d'une voix fondamentalement déterminée ; de même, l'individu s'efface sans pour autant disparaître complètement. Il survit, dans l'esprit du lecteur, en tant que membre de cette communauté, en tant qu'utilisateur et interprète de cette parole collective⁷⁹⁷.

Cette formation de la communauté dans le cours du roman se retrouve également, selon des modalités différentes, dans *To Make My Bread* de Grace Lumpkin, que Barbara Foley qualifie de *bildungsroman* prolétarien. Le personnage principal de cette œuvre est John McLure, dont la naissance ouvre le roman, personnage qui acquiert une conscience de classe à travers les épreuves auxquelles il est soumis, notamment la mort de sa mère et de sa sœur. Cependant, cette éducation ne se fait pas à travers une concentration exclusive sur le protagoniste. Au contraire, la première partie du roman est largement centrée sur sa mère, Emma, et sur ses efforts pour faire survivre sa famille, d'abord dans les collines, ensuite à l'usine. Dans la suite de l'œuvre, la focale (le roman est raconté à la troisième personne par un narrateur omniscient) se déplace sur les enfants, mais là encore, le protagoniste partage le devant de la scène avec sa sœur, Bonnie, qui meurt à la fin du roman⁷⁹⁸. La construction de la communauté se fait à travers la cellule familiale. Lorsque les McLure habitent dans les collines, la solidarité entre parents (« kin »), qui s'étend à toute la communauté vivant à Swain's Crossing, leur assure une survie précaire ; à l'usine, au contraire, chaque famille se replie sur elle-même et cette solidarité se délite. Ce n'est qu'avec la prise de conscience

⁷⁹⁷ On retrouve le meme type de procédés dans une autre autobiographie fictive, le roman de Jack Conroy, *The Disinherited*.

⁷⁹⁸ Le personnage de Bonnie est inspiré d'Ella Mae Wiggins, l'une des grévistes dans le mouvement de Gastonia en 1929, qui prit activement part au mouvement et composa de nombreuses ballades que les ouvriers chantaient pendant les manifestations, notamment « The Mill Mother's Lament ». Elle fut tuée par des hommes armés alors qu'elle revenait d'une manifestation avec d'autres grévistes. Cinq hommes furent jugés pour ce crime, mais tous furent acquittés par le tribunal. Dos Passos reprend la chanson dans le dernier *Newsreel* de *U.S.A.*

politique de Bonnie et de John qu'elle peut se reconstruire, dépassant alors les limites de la famille pour s'étendre à tous les ouvriers. L'image de la famille est centrale dans le roman, et est étroitement liée à l'émergence de la conscience de classe⁷⁹⁹. La famille apparaît à la fois comme le lieu de la solidarité (entre Emma et Ora par exemple) et comme une structure qui empêche l'extension de cette solidarité (la structure du capitalisme industriel paternaliste) : Emma voit dans l'usine une « mère poule » qui accueille ses enfants chaque matin (« The mill sat over them like an old hen and clucked to her children every day. »⁸⁰⁰), Ora, quand elle passe devant la maison de Mr Wentworth, le patron, et voit son enfant dans les bras d'une nourrice, voudrait le prendre dans ses bras. John lui-même fait confiance à la bienveillance de ses supérieurs, avant de se rendre compte, grâce à John Stevens, que ses intérêts divergent radicalement des leurs. Ainsi, ce n'est véritablement qu'à la fin du roman, après la mort d'Emma et de Bonnie, que John McLure devient à proprement parler le « héros » ; mais, à ce moment-là, il n'est déjà plus un individu, puisqu'il a identifié son destin à celui des ouvriers.

L'idée de communauté vient donc perturber le parcours du protagoniste, et la manière même dont ce protagoniste est présenté dans le texte. Par ailleurs, l'émergence de la communauté ne se décline pas exclusivement en termes politiques ou idéologiques. Elle naît du texte lui-même, des rapports qui sont établis entre les différents personnages aussi bien que de la structure des œuvres. L'opposition entre le héros de roman et la société qui l'entoure, caractéristique du roman réaliste, est ici remplacée par l'intégration du protagoniste à cette société, intégration qui se fait cependant à travers un va-et-vient constant entre l'individuel et le collectif, et la mise en place d'une dialectique entre union et division.

Ces caractéristiques se retrouvent dans les genres plus « collectifs » que sont le roman social et le roman polyphonique. Dans *The Land of Plenty* par exemple, la création de la communauté des ouvriers est allégorisée : c'est l'obscurité qui fait ici office de rite initiatique, à la faveur duquel se forment les deux camps qui s'opposent. En effet, la panne de courant qui ouvre le roman fait rapidement émerger une séparation radicale entre Hagen, Winters et les autres ouvriers, qui s'orientent sans mal dans l'usine plongée dans les ténèbres, et Carl et MacMahon, qui se perdent dans ses sous-sols et se retrouvent à errer comme des âmes en peine avant de parvenir à regagner la sortie. À la fin de la première partie, les

⁷⁹⁹ Comme le fait remarquer Jon-Christian Suggs, l'importance de la famille comme lieu de transition entre conscience individuelle et conscience de classe est un *topos* de la littérature prolétarienne : « In the 'strike' story, for example, (...) the movement is always away from the individual or even the biological family as the locus of value formation and realization to class affinity. (...) In order for the strike to occur, (...) [the worker's] loyalty must be transferred from family to class ». « *Marching! Marching!* and the Idea of the Proletarian Novel », in Janet Galligani Casey (ed), *The Novel and the American Left: Critical Essays on Depression-era Fiction*. Iowa City: Iowa University Press, 2004, 151-171, 158.

⁸⁰⁰ Grace Lumpkin, *To Make My Bread* [1932]. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1995, 219.

rapports de pouvoir se sont transformés, et les ouvriers parviennent à faire revenir Carl sur sa décision de renvoyer Hagen et Winters : « They were proud (...). They had their first sure knowledge of their strength »⁸⁰¹. La communauté née de l'obscurité se renforce au cours de la seconde partie du roman, marquée par la grève, et le retour de la nuit à la toute fin de l'œuvre signale que, malgré les épreuves, cette communauté, qui, de purement professionnelle (celle des hommes qui savent faire fonctionner les machines, qui savent s'orienter dans l'usine avec ou sans lumière), est devenue politique, survit (« waiting for the darkness to come and set them free »⁸⁰²).

C'est cette dimension dynamique, ce processus de construction, qui fait la valeur de ces romans en tant qu'œuvres littéraires. Là où ils disparaissent, le roman lui aussi se fait translucide, et laisse apercevoir les épaisses ficelles de l'idéologie. C'est le cas dans *Marching! Marching!* de Clara Weatherwax, où la communauté est constituée dès l'ouverture de l'œuvre, et n'est jamais remise en question. Elle ne repose ni sur une appartenance ethnique (comme chez Michael Gold), ni sur la cellule familiale (Lumpkin) ni sur une expérience commune (Cantwell) mais sur des critères presque génétiques : le seul personnage « ambigu » quant à son appartenance de classe est, au début du roman, Pete, convaincu, comme le sont les autres ouvriers qui ne lui font pas confiance pour cette raison, d'être le fils naturel de Bayliss, le patron de la scierie. Ayant du « sang capitaliste » qui coule dans ses veines, il ne peut qu'être un traître aux yeux des autres. Ce n'est qu'après avoir découvert qu'il n'a en réalité aucun lien de parenté avec Bayliss que Pete peut enfin rejoindre les rangs des ouvriers, et déclarer à son « ex-père » : « 'We're on two opposite sides.' »⁸⁰³. De même, l'ami de Pete, Steve, qui vient jouer du piano à la réunion du syndicat, est allé à l'université, mais n'en a pas l'air : « [he] didn't look as if he'd ever seen the inside of a college (...), he stepped along like a woodsman »⁸⁰⁴. Tout ce qui pourrait introduire de l'ambiguïté⁸⁰⁵ est promptement évacué, l'appartenance de classe est ici totalement naturalisée, présentée comme un phénomène qui n'a pas besoin d'être construit par la langue, par l'intrigue ou par les personnages, ce qui laisse, de fait, peu de place à la fiction.

⁸⁰¹ Robert Cantwell, *The Land of Plenty* [1934]. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1971, 204.

⁸⁰² *Ibid.*, 369.

⁸⁰³ Clara Weatherwax. *Marching! Marching!* New York: The John Day Company, 1935, 33.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, 195.

⁸⁰⁵ Dans *To Make My Bread*, le jeune homme instruit est incarné par Basil, le frère de John, qui est présenté comme un traître, mais dont le parcours attire, à un moment de l'œuvre, son petit frère ; de même, dans *The Land of Plenty*, le personnage de Walt, qui a fait des études mais se retrouve à travailler à l'usine, est déchiré entre deux classes avant de faire finalement le choix de se ranger aux côtés des patrons ; enfin, dans *Jews Without Money*, le fait que Mike ne fasse pas d'études est présenté non comme un choix, mais comme une nécessité (« I had always loved books ; I was mad about books ; I wanted passionately to go to high school and college. Since I couldn't, I meant to despise all that nonsense » *op. cit.*, 304).

« The Outside Creeps Nearer » : politique de l'espace fictionnel

La construction de la communauté au travers du roman remet ainsi en question la vision d'un protagoniste, ou d'un héros, au cœur de l'intrigue, et la remplace, selon les cas, par un personnage-témoin dont l'évolution se mesure à son rapport à la communauté, ou par une série de personnages interconnectés à travers la circulation d'une parole collective. Cet abandon du protagoniste est également une critique de l'individualisme, incarné par un héros auto-suffisant qui n'a besoin des autres que pour se hisser toujours plus haut dans l'échelle sociale, ou pour découvrir en lui-même les ressources qui lui permettent d'avancer⁸⁰⁶. La critique de l'individualisme s'accompagne, dans les romans prolétariens, d'une remise en question de l'idée de mobilité sociale, conçue comme étant au cœur aussi bien de l'*ethos* américain que de la fabrique du roman. Ces œuvres se caractérisent souvent par une esthétique du déclassement, qui amène le protagoniste à abandonner ses espoirs individuels (éducation, réussite) pour se fondre dans la condition de sa classe. C'est le choix que fait John McLure en refusant d'imiter son frère Basil, qui a abandonné sa famille pour se consacrer à ses études : « 'If you want to get along,' Basil told him, 'you must remember that you can't think too much about other people. If you rise in this world you've got to rise by yourself' »⁸⁰⁷. Cependant, la critique de la mobilité sociale ne s'opère pas exclusivement sur le mode du déclassement, c'est-à-dire, finalement, une inversion du schéma traditionnel ; elle œuvre au niveau des principes mêmes de cette mobilité, qui repose sur une vision de la société américaine comme société fluide, permettant, en l'absence de privilèges héréditaires, à chacun de ses membres de se mouvoir librement en son sein. Les écrivains prolétariens dénoncent cette illusion démocratique dans leurs romans, à travers une politisation de l'espace, aussi bien social que géographique. La promesse de l'espace infini, inscrite dans le mythe de la destinée manifeste, est remplacée par la description des espaces confinés de l'usine et du lopin de terre ; l'idéal d'un espace égalitaire, où chacun dispose des mêmes opportunités, devient, au contact de la réalité de la Grande Dépression et de la volonté politique de décrire les conditions de vie des plus démunis, une géographie de la lutte, un espace conflictuel qui ne peut être conquis par un pionnier armé uniquement de sa bonne volonté, mais doit donner naissance à un mouvement collectif capable de s'opposer à un

⁸⁰⁶ Comme le souligne Jon-Christian Suggs, la littérature prolétarienne allait ainsi à l'encontre de la culture populaire américaine, fondée justement sur la notion d'initiative individuelle, qui construit une dichotomie entre l'individu et la masse : « The most reflective portrayals in American literature of attitudes toward collective identity and action are those in which the individual moves from the center, away from the collective consciousness of the community, to the fringes of his or her social or psychological world, or beyond those fringes. There, at least in popular mass fiction, he or she finds self-realization and ultimate meaning », *op. cit.*, 159.

⁸⁰⁷ Grace Lumpkin, *op. cit.*, 233.

pouvoir constitué. Ce mouvement s'enracine dans l'espace du ghetto, qu'il s'agisse d'un ghetto ethnique ou social. Dès lors, l'un des objectifs des écrivains prolétariens devient celui de dire la stase, d'abandonner le rêve de mobilité au profit de la construction d'un « mouvement » politique paradoxalement fondé sur l'immobilité forcée des classes travailleuses. Cette démarche, comme celle qui consiste à remettre en question le modèle de l'individu contre la société, est en totale contradiction aussi bien avec la structure traditionnelle du roman réaliste qu'avec le récit politique américain tel qu'il se décline, même pendant la Grande Dépression⁸⁰⁸.

Les critiques ont souvent souligné l'ambiguïté de la position de la littérature prolétarienne, qui se veut produite par et pour le prolétariat, mais dont les destinataires effectifs furent plutôt les membres de la classe moyenne. Cette ambiguïté se retrouve dans les romans eux-mêmes, qui, comme nous l'avons vu, s'apparentent pour certains d'entre eux à des témoignages fictionnalisés ; le statut du narrateur et dès lors problématique, puisqu'il ou elle revisite son lieu d'origine (le prolétariat) après en être sorti (par l'écriture) pour s'en faire le porte-parole. Cette position paradoxale est soulignée par Lawrence Hanley, qui parle de la « localisation impossible » de la littérature prolétarienne, toujours prise entre sa visée politique et littéraire (créer une authentique culture du prolétariat) et le champ dans lequel elle s'inscrit (qui est celui de la culture bourgeoise). William Dow, lui, s'intéresse à la position des auteurs eux-mêmes dans leurs romans, à travers la notion de « décor » ou d'« environnement » (*setting*), aux interactions entre narrateur et environnement dans les œuvres des écrivains des années 1930 – il se concentre sur Agnes Smedley et Meridel LeSueur – pour montrer en quoi la relation paradoxale d'un narrateur (pour Le Sueur) ou d'un personnage (Mary dans *Daughter of Earth* de Smedley) à son environnement permet de mieux cerner les problématiques du déclassement, ainsi que l'articulation entre histoire personnelle et fiction dans ce type de texte⁸⁰⁹. Nous souhaiterions nous éloigner ici de ces interrogations sur la position, la situation, des romans eux-mêmes dans le champ culturel et des narrateurs dans l'espace du roman, la mobilité entre les classes (*class crossing*) pour nous concentrer sur la manière dont la classe politise l'espace du roman, ou plutôt l'espace *dans* le roman.

⁸⁰⁸ Janet Galligani Casey reprend ces deux éléments – individualisme et mobilité – lorsqu'elle écrit, dans son introduction à l'ouvrage collectif *The Novel and the American Left* : « The story of the crash, of social and economic impasse, was not easily accommodated within a national imagination propelled by the great forward-looking mythos of manifest destiny or the boy-makes-good, rags-to-riches paradigm of Horatio Alger's dime novels », *op. cit.*, ix.

⁸⁰⁹ William Dow, « Writing Dark Times: Settings, Immersions in Agnes Smedley and Meridel LeSueur ». *Literary Journalism in an International Context. The 2nd International Conference for Literary Journalism Studies*. Institut d'Etudes Politiques de Paris (Science Po), Paris. 18-19 mai 2007. Cette intervention est en partie reprise dans les chapitres 5 et 6 de *Narrating Class in American Fiction*.

En effet, ce qui frappe à la lecture des romans prolétariens que nous avons choisis d'analyser, c'est l'importance de la thématique de l'enracinement et du déracinement, de l'appropriation et de l'expulsion, la représentation du prolétariat comme une classe confinée toujours aux mêmes espaces, que ce soit du fait d'une division ethnique (le ghetto juif chez Gold), sociale (l'usine chez Cantwell) ou raciale (la ségrégation entre Blancs et Noirs brièvement évoquée dans le roman de Lumpkin). L'espace est donc très souvent circonscrit dans les romans prolétariens, sans pour autant être garanti. En d'autres termes, cet espace confiné est également un espace menacé⁸¹⁰ dont il est pourtant impossible de sortir, sauf à trahir la communauté. La seule solution, dès lors, devient de s'approprier cet espace de manière collective, à travers la grève et l'occupation ; le principe marxiste d'appropriation des moyens de production par les producteurs eux-mêmes trouve ainsi son pendant littéraire dans de nombreuses œuvres, où les questions d'espace et de frontières, la dialectique entre stase et mobilité, se transforment en lieux de rencontre de la fiction et du politique.

Dès le début du roman de Michael Gold, l'identité du narrateur est établie par le quartier dans lequel il habite : « I can never forget the East Side street where I lived as a boy »⁸¹¹. Cette rue devient, quelques lignes plus loin, « my street », dont les bruits résonnent encore dans l'esprit du narrateur (« I can hear it now »⁸¹²). Les frontières du ghetto sont, tout au long du texte, clairement délimitées ; lorsque Michael et Joey Cohen s'aventurent hors de leur pâté de maison, à la recherche d'une manière de dépenser un penny, ce dernier est presque violé par un vagabond, et les deux enfants se rendent compte de la menace qui les attend lorsqu'ils sortent de leur territoire : « Never would we walk without fear through the East Side. Now we knew it as a jungle (...) »⁸¹³. Le confinement dans un espace restreint a pour conséquence immédiate la surpopulation. Les enfants sont toujours à la recherche d'espaces libres, vacants, pour s'adonner à leurs jeux. Chaque espace est occupé : les toits, sur lesquels les familles dorment lorsqu'il fait trop chaud à l'intérieur, les trottoirs, où traînent les prostituées et les mendiants. La recherche de l'espace est un thème récurrent dans le roman, mais elle se solde toujours par une tragédie. À l'image du pionnier face aux dangers de la nature se substitue celle de l'enfant du ghetto confronté à un environnement humain hostile, manifesté par la violence policière ou par celle, aveugle, des camions et des calèches. La mort de Joey Cohen, par exemple, est introduite à la fin du chapitre dans lequel

⁸¹⁰ La menace est souvent incarnée par l'expulsion ou le raid. Les romans inspirés par la grève de Gastonia accordent en général beaucoup d'importance au raid du village de tentes des mineurs par la police locale. Voir *To Make My Bread*, 376-377 et Mary Heaton Vorse, *Strike!* Urbana : University of Illinois Press, 1991, chapitre 18.

⁸¹¹ Michael Gold, *op. cit.*, 13.

⁸¹² *Ibid.*, 14.

⁸¹³ *Ibid.*, 60.

des bandes rivales se battent pour la possession d'un terrain vague, qu'elles perdront finalement toutes les deux au profit d'un projet de construction d'une route. Cette mort est présentée par le narrateur comme une conséquence directe de l'absence d'espace, qui pousse les enfants du quartier à s'éloigner toujours plus en quête de terres vierges : « We went back to our crowded street. Joey Cohen was killed by the horse cart not long afterward »⁸¹⁴. Si le narrateur n'établit pas de lien de cause à effet entre les deux événements, ce lien se crée malgré tout dans l'esprit du lecteur, d'autant que la mort de Joey fait écho à celle d'Esther, la sœur du narrateur, elle aussi renversée par une calèche, alors qu'elle était allée chercher du bois. « She was crossing the street at our own corner, when in the blinding snow-fog an Adams Express truck hit her. She fell between the horses and the heavy wheels rolled over her body »⁸¹⁵. Ici l'on voit bien que la structure possessive (« our own corner ») n'empêche pas le danger, qui se situe, au sens littéral, à chaque coin de rue. De plus, il est symptomatique qu'aussi bien Joey qu'Esther meurent sous les roues de calèches ; il s'agit d'une mort anonyme, d'une mort pauvre, infligée à des gens que l'on ne voit pas (« the blinding snow-fog »⁸¹⁶, « The car rolled on »⁸¹⁷). Les deux enfants qui en sont victimes sont ceux qui s'étaient construits un monde à eux, loin de celui dans lequel ils vivaient (le narrateur dit de Joey qu'il est un enfant rêveur : « He was always reading books, and had many queer ideas »⁸¹⁸, puis emploie presque les mêmes termes pour qualifier sa sœur : « Esther was dreamy, too ; she read every book of fairy tales, and believed in them »⁸¹⁹). Le ghetto apparaît comme un espace confiné, menacé, dont on ne peut espérer s'évader par l'imagination. À l'illusion de la mobilité s'oppose le mouvement, bien réel, des calèches, mouvement mécanique qui tue au lieu de libérer ceux qui n'ont pas les moyens de se trouver à l'intérieur de la calèche (Joey meurt en essayant de s'y accorcher pour pouvoir voyager sans payer). L'espace « réservé » qu'est le ghetto ne parvient pas à devenir un refuge, puisqu'Esther meurt, si l'on peut dire, presque sur le pas de sa porte. Le roman n'offre pas de réelle solution à ce dilemme ; le narrateur erre sans but (« I was nothing, bound for nowhere »⁸²⁰), de lubie en lubie, et sa libération advient, de manière artificielle, à la toute fin du texte, lorsqu'il entend un orateur communiste tenir un discours sur la révolution prolétarienne et, transformé, décide d'y consacrer sa vie. Cependant, même alors, c'est

⁸¹⁴ *Ibid.*, 48-49.

⁸¹⁵ *Ibid.*, 281.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ *Ibid.*, 49.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ *Ibid.*, 274.

⁸²⁰ *Ibid.*, 208.

toujours par rapport au ghetto qu'il situe l'espoir d'une vie meilleure : « You will destroy the East Side when you come, and build there a garden for the human spirit »⁸²¹.

La politisation de l'espace est également au cœur de *To Make My Bread* de Grace Lumpkin. L'un des pivots du roman est en effet le déménagement de la famille McLure qui, après avoir vendu sa modeste maison dans les collines, décide d'en « descendre » et d'aller chercher du travail à l'usine qui vient d'ouvrir dans la ville la plus proche. Dans toute la première partie de l'œuvre, Emma, en particulier, fait sans cesse référence au « dehors » (*the outside*), qui représente le monde au-delà des collines. Elle se rend compte que les collines elles-mêmes ne sont plus à l'abri de ce dehors chaque jour plus envahissant, et se résigne à aller à sa rencontre plutôt que d'attendre qu'il ne les dévore : « The outside had come so much nearer in the last few years. It could not be ignored any longer »⁸²². De l'espace de la colline, limité (les frontières en sont clairement marquées, notamment par la Barren She Mountain qui s'élève au-dessus de chez les McLure) mais vaste, on passe à l'espace de la ville, au sein duquel les ouvriers sont confinés au quartier de l'usine. Comme Michael dans *Jews Without Money*, John, lorsqu'il s'aventure en-dehors de sa rue et décide de passer par la « rue des riches » (*Strutt street*) se fait attaquer par une bande de jeunes garçons et est immédiatement renvoyé à sa condition d'ouvrier : ils le traitent de « white trash » et chantent une chanson moqueuse sur les « mill hands », comparés aux carcasses charriées par les vautours⁸²³. La seule manière de se préserver du danger est de s'adapter, comme le fait Basil, et de s'extraire totalement de l'espace réservé au prolétariat. Malgré ses promesses répétées, Basil ne rend jamais visite à sa famille, et demeure dans la partie de la ville qui appartient à la classe moyenne. Le roman montre également l'impossibilité du retour en arrière ; face aux difficultés de la vie à l'usine, Emma est plusieurs fois tentée de retourner dans les collines, mais elle se souvient des hivers difficiles qu'elle y a passé et finit toujours par décider de rester où elle se trouve. Dans la troisième partie du roman, toutes les familles qui avaient fait le choix de rester à Swain's Crossing pour travailler dans la scierie nouvellement ouverte se trouvent obligées de partir elles aussi, après la fermeture de la scierie, et de rejoindre les autres à l'usine textile. La migration est ainsi présentée comme quelque chose d'inévitable, la mobilité ne correspondant pas ici à une initiative individuelle ayant pour but l'ascension sociale, mais à une évolution dictée par les besoins du capitalisme industriel, que les individus ne peuvent que subir.

Cet espace confiné, exigü, est menacé à tout moment. En découvrant que sa nouvelle maison a des fenêtres, Ora, la belle-sœur d'Emma, en est plutôt contente, et ne voit pas

⁸²¹ *Ibid.*, 209.

⁸²² Grace Lumpkin, *op. cit.*, 138.

⁸²³ *Ibid.*, 229.

pourquoi elle devrait y mettre des rideaux. Plus tard, cependant, elle se rend compte qu'il est impossible de préserver son propre espace avec ces ouvertures permanentes sur le dehors, et se résigne à les couvrir. Le rêve de transparence ne survit pas à la réalité du village-dortoir, où l'occupation de l'espace est pléthorique. Granpap, dont le rêve est celui du petit exploitant agricole auto-suffisant, tente de reconstruire sa vie sur un lopin de terre, en cultivant du coton, pour redevenir propriétaire. Mais il ne parvient pas à racheter la terre, et meurt finalement de son grand âge et de sa fatigue, une fois devenu ce qu'il hait le plus, un « sharecropper » ; de la même manière, Emma est tuée par l'usine, où elle espérait pouvoir réussir. Le modèle de la propriété privée et de la réussite individuelle apparaît comme une illusion, de même que celui de la mobilité sociale. À la thématique de l'enracinement et du déracinement s'associe celle de l'appropriation et de l'expulsion. L'espace dans lequel vivent les McLure est un espace toujours précaire. Emma, sur les conseils de son fils Basil (qui utilise l'argent pour payer ses études), vend sa cabane de Swain's Crossing à Hal Swain, en échange de la promesse qu'elle n'aura pas à payer de loyer tant qu'il sera propriétaire. Une fois que Hal a vendu toutes les terres des environs à la scierie, cependant, les quittances de loyer commencent à arriver, et les McLure quittent leur maison. Arrivée à l'usine, Emma est, si l'on peut dire, expropriée avant même d'avoir occupé l'espace, puisque le contremaître lui annonce qu'étant seule à travailler dans sa famille (Granpap est trop vieux et elle veut que John et Bonnie aillent à l'école), elle ne peut prétendre à une maison, et devra habiter avec Ora et les siens. Le seul déménagement qu'elle fait volontairement est celui vers la ferme de Granpap, lieu où elle finira par mourir, et que ses enfants devront quitter faute de pouvoir payer les traites. Dès lors, il n'existe pas d'opposition entre un espace-refuge, qui serait représenté par les collines, et un espace-prison, incarné par l'usine. Il n'y a pas de fantasme agrarien chez Grace Lumpkin, elle veut au contraire donner à voir le destin d'une classe perpétuellement nomade sans pour autant avoir la liberté du pionnier, toujours susceptible de devoir se remettre en route sans avoir pour horizon un espace vierge et libre.

La seule solution, face au confinement et à la stase, est de créer du mouvement, en l'occurrence un mouvement collectif qui permettra de se réappropriier l'espace confisqué. C'est par ce biais que les figures de la grève et de l'occupation sont introduites dans les romans, en particulier dans *To Make My Bread* et dans *The Land of Plenty*. Dans le roman de Grace Lumpkin, la mort de Bonnie, tuée par balle alors qu'elle était en train de prononcer un discours devant les grévistes, devient l'allégorie de cette invasion de l'espace par les forces de la classe dominante, et galvanise les ouvriers, qui n'hésitent plus, alors, à aller eux-mêmes conquérir l'espace de l'autre, à travers la grève. C'est dans le roman de Cantwell que cette politique de l'occupation de l'espace est la plus évidente : les ouvriers s'approprient leur

usine lors de la panne d'électricité, alors que Carl et MacMahon errent dans les sous-sols, et c'est dans cette conscience de leur maîtrise de l'espace (maîtrise littérale, puisqu'ils parviennent à se repérer dans le noir) qu'ils puisent la motivation pour se mettre en grève, puis occuper l'usine. Lorsque les deux hommes émergent enfin du labyrinthe, c'est pour se retrouver bien loin de l'usine :

Looking over the top of the bushes, Carl could see the outlines of the factory. It was a long way off. They were almost on the far side of the tideflat away from it. All the time they had been pushing through the brush they had been going in the wrong direction, and now the factory seemed to have jumped all the way across the tideflat. The light streamed out through the ventilators and doors and the small windows under the roof. It looked strange and unfamiliar; it looked like a ship lighted up and moving along close to shore.⁸²⁴

L'usine apparaît aux yeux de Carl comme un corps étranger, une entité autonome, totalement indépendante de lui et de MacMahon. L'éloignement géographique (mis en valeur par la succession de « long way off », « far », « away from it », « all the way »), la distance physique sont associés à la distance psychologique, comme si la contemplation de l'usine dans le lointain révélait davantage qu'une simple erreur d'orientation. Dans la suite du texte, Carl appréhende la réaction de MacMahon lorsque celui-ci se rendra compte qu'il les a menés dans ma mauvaise direction, et son angoisse semble le renvoyer non seulement à ses propres carences en tant que guide, mais à son incompetence comme contremaître. En effet, l'usine, privée de contremaître et de gérant, ne semble guère affectée par cette absence. Au contraire : Carl a laissé derrière lui le chaos et l'obscurité, des hommes en rébellion contre lui (il a été agressé par Winters), une usine rendue inactive de force. Or, à présent que lui et MacMahon l'ont laissée derrière eux, elle semble être ressuscitée. La lumière est revenue et inonde le bâtiment tout entier, comparé à un navire faisant du cabotage, sans cesse proche de la côte, sans cesse sur le point de s'en éloigner, toujours à portée de la main et pourtant inatteignable. Carl se rend compte dans ce passage que l'usine ne lui appartient plus ; son incompetence lors de la panne de courant, sa méconnaissance de l'espace, l'ont rendue à ses propriétaires légitimes.

Le même schéma se répète dans la seconde partie du roman, lors de l'occupation de l'usine par les grévistes. Celle-ci ne part pas d'une décision consciente, mais d'une nécessité : un orage éclate, et le piquet de grève se réfugie dans l'usine. Les ouvriers grévistes se retrouvent alors au même endroit que les policiers et les briseurs de grève, mais ils sont dans un espace qu'ils connaissent, et refusent de se laisser intimider, transformant un réflexe naturel en geste politique. Les policiers, eux, sont « far off their native grounds », et ne parviennent pas à faire la différence entre les grévistes et les autres. Hagen coupe l'électricité,

⁸²⁴ Robert Cantwell, *op. cit.*, 165.

recréant ainsi le rapport de force qui s'était forgé dans la première partie du roman. Paradoxalement en effet, c'est alors qu'ils sont enfermés dans l'usine que les grévistes se rendent compte de leur avantage, du pouvoir que leur offre la maîtrise de l'espace, acquise à travers le travail : « they knew of other exits, places they had found when they were working where they would sneak out when they wanted a minute or a chance to grab a smoke »⁸²⁵. C'est lorsqu'ils sortent sur le wadden⁸²⁶ que Hagen se fait tuer, alors que l'usine est le lieu de la rencontre amoureuse entre John et Ellen. À la fin du roman, malgré l'échec de la grève et la mort de Hagen, la prise de conscience de ce pouvoir de l'ombre, de la possibilité de se réapproprier l'espace de leur propre enfermement, demeure.

L'impossibilité d'une parole collective ?

Tout en travaillant des formes romanesques souvent traditionnelles, les écrivains prolétariens opèrent un changement paradigmatique dans la représentation qu'ils donnent de la société américaine, associant politique et fiction dans une tentative de refondation du récit. Dans leurs œuvres, ils s'appliquent à remplacer la vision d'un peuple américain tout entier orienté vers le progrès, fondé sur la réussite individuelle, par la description d'une société stratifiée dans laquelle les espaces dévolus à chaque classe sont clairement définis, une société quadrillée, qui n'offre d'autre possibilité d'avancement que collective. Dès lors, c'est le discours lui-même, romanesque comme politique, qui doit se trouver modifié, pour devenir l'expression de cette volonté collective. C'est souvent cette transformation du discours qui échoue, la « politique du genre », pour reprendre le terme employé par Barbara Foley, venant se heurter à une politique doctrinaire qui transforme l'écriture fictionnelle en propagande idéologique. Néanmoins, ces tentatives méritent d'être examinées, en ce qu'elles travaillent le texte, dans son écriture même, afin de conjuguer l'évolution nécessaire, portée par la forme romanesque aussi bien que par la prise de conscience politique, à la mise en place d'une structure horizontale, qui construit le sens par contamination et aboutit, au-delà des clichés de la conversion finale, à une écriture hybride, sans cesse tiraillée entre la description d'une société figée, divisée en deux classes irrémédiablement opposées, et le rêve d'une union possible de l'une contre l'autre.

L'élaboration du discours collectif, perpétuellement en tension, donc, avec l'idée de progression des personnages, se décline souvent à travers la circulation de la parole au sein de la communauté, et ce aussi bien dans les « romans d'apprentissage » que dans les

⁸²⁵ *Ibid.*, 347.

⁸²⁶ Le wadden (*tideflat* en anglais) est un « estran vaseux, alternativement couvert et découvert par la marée, à l'exception des chenaux qui sillonnent la vase ».

Larousse, <http://www.larousse.com/en/dictionnaires/francais/wadden>.

« romans de confrontation », pour reprendre la distinction de Susan Suleiman⁸²⁷. Dans le roman de Michael Gold, par exemple, cette parole collective se décline de deux manières : l'une, dogmatique, extérieure, dirons-nous, est incarnée par la voix du narrateur intrusif, qui sans cesse, dans les vignettes de la vie du ghetto qu'il livre au lecteur, s'applique à articuler des « leçons » à tirer de ses descriptions. Ainsi, lorsqu'il décrit les nuits passées à lutter contre les punaises, il fait de ces insectes nuisibles l'un des nombreux symptômes de la pauvreté :

Did God make bedbugs? One streaming hot night I couldn't sleep for the bedbugs. They have a peculiar nauseating smell of their own; it is the smell of poverty. They crawl slowly and pompously, bloated with blood, and the touch and smell of these parasites wakens every nerve to disgust.

(Bedbugs are what people mean when they say: Poverty. There are enough pleasant superficial liars writing in America. I will write a truthful book of Poverty; I will mention bedbugs.)⁸²⁸

Le narrateur transporte l'anecdote sur le champ de la généralité, en passant du « I » qui renvoie au personnage (« I couldn't sleep ») à celui qui se rapporte au narrateur (« I will write a truthful book »), de l'odeur particulière des punaises (« a peculiar nauseating smell of their own ») à celle, allégorique, de la pauvreté (« it is the smell of poverty »), et en faisant de ces quelques lignes de narration un symbole de son entreprise toute entière, celle d'écrire « a truthful book of Poverty ». La parenthèse apparaît ainsi comme un commentaire direct du narrateur sur son récit, et transporte l'anecdote dans le domaine de l'allégorie, à travers l'emploi de la majuscule dans « Poverty ». Par ce biais, le narrateur crée une communauté artificielle avec le lecteur, artificielle car elle est construite de l'extérieur, arbitrairement imposée sur le corps du texte, à travers la séparation marquée par les parenthèses. L'entreprise de vérité engagée par le narrateur suppose que le lecteur reconnaisse lui aussi cette vérité, qui s'oppose aux mensonges délivrés par les autres textes sur la pauvreté. Le discours collectif est ici réduit à l'imposition d'une parole qui se donne pour vraie, et n'est pas réellement élaboré dans le récit lui-même.

Dans le cours du roman cependant, émergent des modèles de discours véritablement collectif, en ce qu'ils émanent d'une communauté présentée comme telle au sein de l'œuvre. Ces discours ne sont d'ailleurs pas des discours politiques. Il s'agit des multiples histoires qui peuplent le texte, racontées par le père du narrateur ou par d'autres personnages, et qui donnent à entendre la voix du ghetto, une voix encore marquée par les contes et légendes de l'Europe centrale : « These Jews came from the world of peasant Europe, where art is

⁸²⁷ Cette distinction, reprise par Barbara Foley dans *Radical Representations*, est établie par Susan Suleiman dans *Authoritarian Fictions*, *op. cit.*, 143.

⁸²⁸ Michael Gold, *op. cit.*, 75.

inherited with one father's farm, and is a simple fact of life »⁸²⁹. Les histoires du père s'insinuent dans l'esprit de ses enfants (« the story entered us, and became something that was happening to us in a dream »⁸³⁰), la parole devient la seule échappatoire, la seule manière de faire réellement vivre la communauté : « Talk is the baseball, the golf, the poker, the love and the war of the Jewish race »⁸³¹. Néanmoins, cette parole collective demeure l'apanage de la génération des parents, des aînés, de ceux qui ont connu « the old country », et qui, malgré leur désir de réussir aux États-Unis, se considèrent toujours comme enracinés dans la vieille Europe. Ce discours du « tenement » est étroitement liée à l'identité juive de ceux qui le profèrent, davantage qu'à leur identité sociale ou politique. Il ne débouche pas sur un discours universaliste, et n'est pas non plus repris par le narrateur à son compte ; il est présenté comme quelque chose d'extérieur. Le roman ne parvient pas à effectuer le passage du ghetto à la classe ouvrière, sinon de manière artificielle, en introduisant le discours politique comme appendice au récit, dans les dernières pages où le protagoniste se convertit au communisme. Cette conclusion apparaît d'autant plus contrainte que, tout au long du roman, c'est la parole du ghetto, riche en anecdotes, aux allures de conte moral⁸³², qui influence l'écriture, plutôt que celle du prolétariat politisé telle qu'elle émerge dans les dernières pages.

Chez Robert Cantwell, en revanche, on voit s'élaborer tout au long du roman ce discours partagé au sein du groupe d'ouvriers de l'usine de bois de placage. La focalisation alternée permet au narrateur de s'extraire de son récit, mais cette technique donne également naissance à une parole circulatoire, qui construit peu à peu deux mondes opposés, celui des patrons et celui des ouvriers, deux mondes dans lesquels progressivement chacun des personnages se range : Walt oscille longuement entre les deux avant d'accepter de devenir l'adjoint de Carl. Johnny Hagen lui-même, dans la première partie, admire Walt et aspire à aller un jour à l'université comme lui, avant de se rendre compte que ce dernier ne lui accorde son amitié que pour pouvoir à travers lui obtenir un rendez-vous avec Mary. La parole labyrinthique du début du roman, qui se construit pendant la panne de courant, et est peuplée d'incompréhensions, de malentendus et d'hésitations, se concentre ensuite dans le personnage de Johnny Hagen, protagoniste de la seconde partie, « The Education of a Worker ». Dans la première partie, dont l'intrigue se déroule au cours d'une heure environ, les personnages se construisent, à travers leurs mouvements dans l'usine plongée dans l'obscurité, mais également à travers la circulation du discours sur les uns et les autres,

⁸²⁹ *Ibid.*, 83.

⁸³⁰ *Ibid.*, 87.

⁸³¹ *Ibid.*, 113.

⁸³² Voir plus haut (« Du protagoniste à la communauté ») les exemples des titres de chapitre de *Jews Without Money*.

discours qui tourne autour des questions de travail et d'appropriation. Carl est perçu par les ouvriers comme ne prenant jamais d'initiatives, ne faisant que les déposséder de leur expertise en se l'appropriant. Il répète ce qu'il disent, sans jamais leur reconnaître de droits sur leur parole, ni, par extension, sur leur travail : « 'If we get anything done he thinks it's because he did it. Then when we have any trouble he thinks it's because nobody did what he told them' »⁸³³. Ce n'est que lorsqu'ils décident enfin de se mettre en grève qu'ils se réapproprient réellement cette parole, lorsqu'ils crient « *Come on out !* » devant l'usine pour inciter les autres ouvriers à se joindre à eux. La division entre « us » et « them » est alors consommée, et dans la panique qui suit la dispersion violente des grévistes, ils parviennent néanmoins à se reconnaître : « Down the beach, toward town, a dark figure dropped down into the tangle of driftwood. He was a worker ; Johnny could see his torn shirt and his loose overalls »⁸³⁴. La construction du discours collectif se fait dans *The Land of Plenty* à travers la circulation de la parole dans l'obscurité, qui crée un sentiment de communauté entre les ouvriers de l'usine, et prépare l'avènement de la grève. Ce discours cependant n'est jamais ouvertement affirmé comme discours politique, il se présente avant tout comme une réaction à la dépossession dont les ouvriers sont victimes, et ne s'articule pas en arguments idéologiques ; le roman se termine sur le silence.

Tel n'est pas le cas dans *Marching ! Marching !* de Clara Weatherwax, où le discours collectif des ouvriers est clairement articulé, où la classe est à la fois le point de départ (à travers la découverte de Pete concernant sa parenté avec Bayliss) et d'arrivée (la grève et la manifestation) de l'œuvre. Tout au long du récit, le discours des ouvriers est opposé de manière presque mécanique à celui des patrons. Ce roman collectif opère lui aussi à travers une mise en scène de la circulation de la parole, mais cette circulation se fait exclusivement en vase clos, au sein du monde des travailleurs. Il s'agit de l'une des rares tentatives de mise en place d'une focalisation collective, comme dans le tout premier chapitre :

So talking went slow, but when a guy looked at anybody he could see they were all thinking around pretty much the same things. One, stopping to scrape a lot of leaves and truck off the bottoms of his boots, probably thinking *I got to get me new calks or first thing I'll slip and it'll be like Tim* and another guy likely as not jumping his mind ahead to Joe who didn't know about this yet, or thinking *Christ it'll be tough on Annie (...)*⁸³⁵

Le narrateur n'identifie pas précisément les locuteurs, mais suppose leurs pensées, permettant ainsi d'une part de délivrer un début d'information au lecteur (Joe est le frère de Tim, qui vient d'être victime d'un accident, Annie sa femme) mais également de créer une mentalité collective, une pensée de groupe, qui s'exprime à travers des individus distincts mais pas

⁸³³ Robert Cantwell, *op. cit.*, 86.

⁸³⁴ *Ibid.*, 368.

⁸³⁵ Clara Weatherwax, *op. cit.*, 20.

nécessairement distingués par le récit. Comme l'écrit Barbara Foley : « Free indirect discourse registers not individual subjectivity but the experience of the group »⁸³⁶.

Cette circulation de la pensée et de la parole est symbolisée par le café de Nick Paleopolis, dont l'enseigne ouvre les chapitres 2, 5, 8 et 10, où les ouvriers se retrouvent pour discuter des événements de la journée. Les histoires ne sont jamais racontées directement, elles sont colportées de bouche à oreille, créant une communauté de la parole qui se soude au fur et à mesure du roman : ainsi, la scène où Pete se sépare définitivement de Bayliss et rejoint le camp des travailleurs est rapportée par Harry aux clients de Nick. De même, Charley raconte sa vie à Matt, qui la rapporte à Mary, qui elle-même la raconte à sa mère muette, Mom ; c'est cette dernière version qui est livrée au lecteur. Le discours lui-même apparaît ainsi comme solidaire, et son passage garantit la cohésion de la communauté. Ce discours collectif est en outre présenté comme authentique ; le relais par différentes personnes ne donne pas lieu à des versions contradictoires, à une déformation des propos. Cette déformation est réservée à l'« autre » classe, et à la presse qu'elle possède. L'opposition entre discours authentique et discours mensonger est clairement mise en scène au chapitre 12, où des extraits d'articles de journaux sont mis côte à côte, l'un présentant le point de vue des patrons, l'autre celui des ouvriers : « Strike Closes Bayliss Mill »/« Strike Called at Bayliss Mill »⁸³⁷, « Two Arrested on Assault Charge »/ « Vicious Frame-Up of Lumber Workers »⁸³⁸. Cependant, le montage ici, loin d'accorder au récit un vernis d'objectivité, ne fait que renforcer son orientation manichéenne. En effet, d'une part, le discours des patrons, ayant été disqualifié depuis le début du roman, ne peut être mis sur un pied d'égalité avec celui de la presse communiste. De plus, le montage est lui-même orienté par l'auteur. Chaque extrait d'article de journal (il s'agit ici, non d'articles réellement parus, comme chez Dos Passos, mais d'articles écrits par Weatherwax) est précédé d'une mention précisant de quel type de texte il s'agit : « clipping », « éditorial », « strike bulletin ». L'un des extraits est surmonté de la mention « scab ad », faisant ainsi clairement apparaître l'orientation du montage tout entier.

La construction d'un discours collectif au sein du roman à travers le prisme de la classe est probablement la tâche la plus ardue à laquelle se sont confrontés les romanciers prolétariens, et celle dans laquelle ils échouent le plus souvent. Tout en réussissant de manière parfois habile à intégrer la classe au tissu de la fiction, à travers la remise en question du protagoniste, ou la description d'un espace politisé, ils ne parviennent pas, la plupart du temps, à faire émerger un langage distinctif, qui irait au-delà de la parole individuelle sans

⁸³⁶ Barbara Foley, *Radical Representations*, *op. cit.*, 413.

⁸³⁷ Clara Weatherwax, *op. cit.*, 211.

⁸³⁸ *Ibid.*, 214.

pour autant se transformer en discours idéologique extérieur à la fiction. Cependant, ces tentatives donnent naissance à des expérimentations intéressantes – chez Cantwell en particulier – sur la focalisation et la question de la voix narrative. Le fait que de nombreux romans prolétariens se terminent sur des actes de violence (la mort de Bonnie dans *To Make My Bread*, celle d'Esther dans *Jews Without Money*, l'emprisonnement de Mary dans *Marching ! Marching !* et la mort de Hagen dans *The Land of Plenty*) est peut-être également un signe de cette difficulté à élaborer un discours collectif ; les romans ne peuvent que mettre en place sa construction, non son aboutissement, car celui-ci appartient nécessairement au règne de l'action politique. À partir du moment où les écrivains prolétariens concevaient leurs œuvres comme des armes de propagande, l'articulation d'un discours collectif est hors de leur champ d'action, qui est celui de la prise de conscience. Cette prise de conscience est élaborée à travers une dialectique constante entre stase et dynamisme, entre division et union, dans l'espace du roman qu'ils travaillent pour y faire une place, entre la trajectoire du protagoniste et la description de la société qui l'entoure, à la classe à laquelle il appartient.

4.1.3. La révolution sans le prolétariat : le cas de John Dos Passos

Suivre les effets de son obéissance

Dans *Civil Disobedience*, Henry David Thoreau déclare la guerre à l'État américain, fait sécession vis-à-vis d'une autorité qu'il n'estime pas, en son âme et conscience, être légitime. Il refuse de payer les impôts, non par souci personnel, par désir de savoir où va son argent, mais parce qu'il souhaite contrôler les conséquences de ses actions, et non les déléguer à d'autres : « I do not care to trace the course of my dollar », écrit-il, « but I am concerned to trace the effects of my allegiance »⁸³⁹. Thoreau associe ainsi une posture politique radicale à une attitude de pragmatisme idéologique ; il souhaite être en possession de tous les moyens qui lui permettent de « tracer » les conséquences de ses prises de position, et, dans la société américaine dans laquelle il vit, où les impôts sont utilisés aussi bien pour améliorer le système éducatif que pour faire la guerre au Mexique, un tel contrôle est impossible, dès lors, la seule solution possible est de se désolidariser de l'Etat.

John Dos Passos a, lui aussi, fait sécession d'avec les États-Unis, après l'exécution de Sacco et Vanzetti en 1927. Dans *The Theme is Freedom*, recueil de textes publié en 1956, l'écrivain présente ce geste politique en faisant explicitement référence à Thoreau : « I had seceded privately the night Sacco and Vanzetti were executed. It was not that I had rejoined

⁸³⁹ Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*. New York : Barnes & Noble, 2003, 321.

the communists... I wasn't joining anybody. I had seceded into my private conscience like Thoreau in Concord jail »⁸⁴⁰. Dans ses écrits des années 1950 et 1960, et en particulier dans ses mémoires, *The Best Times*, John Dos Passos a toujours eu à cœur de minimiser son engagement à gauche à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Il se présente systématiquement comme un indépendant, qui ne s'est rapproché du CPUSA que par pure nécessité politique et s'en est bien vite éloigné. Lors d'un entretien avec le FBI, il va même jusqu'à ré-écrire sa carrière dans les années 1930, déclarant qu'il a cessé de publier dans *New Masses* dès 1931-32, alors qu'il a continué jusqu'en 1934, ne serait-ce que pour débattre avec le journal de ce qu'il considérait comme des actions injustifiées de la part du parti communiste⁸⁴¹ ; il affirme aussi qu'*Adventures of a Young Man*, roman très critique vis-à-vis des communistes, a été publié en 1933, alors qu'à cette date Dos Passos venait de publier *1919*, probablement son roman le plus radical sur le plan politique. *Adventures of a Young Man* fut écrit en 1937-38 et publié en 1939⁸⁴². Qu'elle soit intentionnelle ou non, cette ré-écriture de la part de Dos Passos révèle d'une part l'ampleur de sa transformation politique, de l'autre sa volonté de construire aux yeux du monde un parcours cohérent. Cette position de l'immuable indépendant a été reprise par de nombreux critiques qui, semblant en cela souscrire à l'interprétation de Dos Passos lui-même, ont souvent mis son engagement à gauche sur le compte d'une rébellion contre l'injustice issue d'un humanisme universaliste, impossible à identifier au programme d'un parti politique précis, et qui s'en est bien vite désolidarisée. Townsend Ludington, auteur de la biographie de référence sur Dos Passos, va jusqu'à affirmer, dans son édition de la correspondance : « So though he may have seemed committed to the radical left he was not »⁸⁴³. Il cite à l'appui l'extrait de *The Theme is Freedom* mentionné plus haut, donc la vision rétrospective de l'auteur lui-même, et conclut : « He was not a 'joiner' but a restless, shy loner, an artist more than a systemized political thinker »⁸⁴⁴.

L'opposition entre l'artiste indépendant, libre et non dogmatique, et le militant ou le penseur politique assujéti à la discipline d'un parti a longtemps régi l'analyse des années

⁸⁴⁰ John Dos Passos, *The Theme is Freedom*. New York: Dodd, Mead and Company, 1956, 103.

⁸⁴¹ En février 1934, les socialistes américains organisent un meeting à Madison Square Garden, auquel ils convient les communistes. L'événement se transforme en rixe, les deux camps s'accusant mutuellement d'avoir entamé les hostilités. Un certain nombre d'écrivains, dont John Dos Passos, signent une lettre ouverte au CPUSA, en dénonçant la stratégie de division de la gauche adoptée par les communistes. Cela vaudra à Dos Passos un éditorial dans *New Masses*, intitulé « To John Dos Passos », qualifié de « one of the best-known contributors to The New Masses », ce qui montre bien l'importance de son engagement, au moins jusqu'au début de l'année 1934. « To John Dos Passos ». *New Masses* 10: 10 (Mar 6, 1934): 8-9.

⁸⁴² Pour les extraits de l'entretien de Dos Passos avec le FBI, voir Ray Lewis White, « John Dos Passos and the Federal Bureau of Investigation ». *Journal of Modern Literature* 14: 1 (Summer 1987): 97-110 (en particulier 100-108).

⁸⁴³ Townsend Ludington, *The Fourteenth Chronicle*, op. cit., 383.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

1930 aux États-Unis, les écrivains en sortant souvent « blanchis » du fait de leur refus, pour la plupart, de s'associer formellement au CPUSA. En ce qui concerne le cas de Dos Passos, ce portrait n'est que partiellement vrai. Il est indéniable que Dos Passos s'est souvent trouvé mal à l'aise face au dogmatisme des communistes, comme le démontre le débat qui l'a opposé à Michael Gold dès les premiers numéros de *New Masses*. Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant qu'il rejetait les idées politiques des communistes en tant que telles. Comme souvent chez les écrivains américains, son engagement aux côtés des communistes était à la fois sincère et pragmatique, de l'ordre de la négociation plutôt que de l'acceptation inconditionnelle.

L'autre raison qui pousse souvent critiques et biographes à éloigner Dos Passos des idéaux communistes, et notamment de l'idée de la lutte des classes, est sa définition de lui-même en tant que « middle class liberal », définition qu'il ne s'applique pas a posteriori, mais dès les années 1930. Ainsi, dans « Back to Red Hysteria », article publié en 1930 dans *New Republic*, où Dos Passos analyse le regain de répressions policières à l'encontre des radicaux, il écrit : « What is our attitude (I speak as a writer, and therefore as a middle-class liberal, whether I like it or not) about it going to be? »⁸⁴⁵. L'appellation de « middle-class liberal » qu'il s'attribue, a souvent été interprétée à l'aune de ce mythe de l'indépendance et de l'individualisme, comme la preuve que Dos Passos n'a jamais été réellement « radical » puisqu'il se définit lui-même comme « liberal », n'a jamais réellement soutenu le prolétariat puisqu'il assume son statut de membre de la classe moyenne. Or, il nous semble qu'une autre interprétation est possible. Dos Passos reconnaît ici son appartenance à la classe moyenne, ce qui démontre précisément qu'à cette époque, il analyse la société américaine en termes de classes, qui apparaissent comme des groupes distincts. Dans cette société stratifiée, Dos Passos, par son origine sociale (il est fils d'un grand avocat d'affaires) et son éducation (Harvard), appartient très clairement à la classe moyenne, « whether I like it or not », comme il le précise. Cette appartenance ne l'empêche pas de prendre fait et cause pour le prolétariat, et d'appeler à la naissance d'une conscience de classe aux États-Unis. Cette identité de « middle-class liberal », il ne peut s'en débarrasser, car elle fait partie, si l'on veut, de son patrimoine social. Il peut cependant la détourner, la faire servir une autre classe que la sienne. Dans ses articles, il reprend souvent le vocabulaire de la classe, désignant les écrivains comme appartenant tantôt aux cols blancs, tantôt à la classe, mal définie, des « producteurs de mots », et appelle à la naissance d'une conscience de classe désespérément absente du monde littéraire américain. Dans l'éditorial « Lèse-Majesté », publié en 1927 dans *New*

⁸⁴⁵ John Dos Passos, « Back to Red Hysteria ». *New Republic*, 63 (Jul 2, 1930): 168-169. Repris dans Donald Pizer (ed), *MNP*, 127-130, 130.

Masses, il appelle les écrivains à défendre par leur plume le jeune auteur David Gordon, poursuivi en justice pour avoir publié dans le *Daily Worker* un poème très critique vis-à-vis des États-Unis. Selon Dos Passos, en effet, « writers as a class have no feeling of occupational solidarity »⁸⁴⁶ et il tente, par ses écrits, de créer ce sentiment d'appartenance. En effet, tout en défendant la cause des classes laborieuses, Dos Passos revendique à chaque instant son statut d'écrivain de la classe moyenne. En d'autres termes, et aussi tautologique que cela puisse paraître, il écrit en tant qu'écrivain, et non en tant qu'aspirant prolétaire, et associe une forme de « class consciousness » à la certitude du « craft consciousness », pour reprendre l'heureuse expression de William Dow⁸⁴⁷.

La rupture de Dos Passos avec le stalinisme, le communisme, puis la gauche toute entière, à partir de 1934-1935, fut radicale et violente. Cette intensité doit donc nous amener à nous interroger sur la force de son engagement, plutôt que sur sa faiblesse, ainsi que sur la manière dont sa conception de la société américaine comme société de classes a informé l'écriture de la trilogie. Comme l'écrit Seth Moglen :

Perceiving a steady escalation of class conflict throughout the 1920s, Dos Passos came increasingly to believe that Americans would have to choose between two outcomes: either the working-class movement would bring about a positive socialist transformation of society, or else the American 'owning class' would turn ultimately to fascism in its desperation to retain power.⁸⁴⁸

La notion de lutte des classes ne doit ainsi pas être abandonnée lorsque l'on s'intéresse à l'œuvre de Dos Passos, et à la trilogie en particulier. Cependant, il convient de s'interroger sur le statut de la classe dans ces œuvres. En effet, le prolétariat en est largement absent, il n'apparaît qu'en creux, notamment à travers ses défenseurs dont les portraits sont présentés dans les biographies. Par ailleurs, la plupart des personnages n'ont aucune conscience de classe ; de manière générale, et comme nous l'avons démontré en analysant les procédés d'écriture et de construction des personnages, ils ne fonctionnent pas tant sur le mode de la conscience que sur celui de la promesse ou de la projection. Quelle valeur a la prise de conscience du narrateur du *Camera Eye* (« all right we are two nations ») à l'aune de la trilogie toute entière ? Dos Passos, comme les auteurs prolétariens, travaille le thème du dynamisme et de la stase ; mais, plutôt que de faire le portrait d'une société stratifiée, dont la mobilité a disparu au profit de la séparation géographique entre les classes, il transforme l'idéal américain de mobilité sociale, le mythe d'une société fluide, en cauchemar

⁸⁴⁶ John Dos Passos, « Lèse-Majesté ». *New Masses* 3: 3 (Jul 1927): 3.

⁸⁴⁷ William Dow, *Narrating Class in American Fiction*. London: Routledge, 2009, 2.

⁸⁴⁸ Seth Moglen, *Mourning Modernity; literary modernism and the injuries of American capitalism*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2007, 112. Notons que d'autres critiques, comme Barbara Foley ou John Trombold, ont ces dernières années remis en valeur le radicalisme de John Dos Passos, allant ainsi à l'encontre de l'interprétation de Ludington, de Virginia Carr ou de Blanche Gelfant.

tourbillonnant, en mouvement perpétuel et stérile qui se termine souvent, plutôt que par une confortable arrivée au sommet, par l'échec et la mort, manifestés par les accidents (toujours liés aux moyens de transports – avion, voiture) qui parsèment l'œuvre.

La fiction de l'espace ouvert

Dans la plupart des romans prolétariens, la politisation de l'espace est associée à la figure de la mobilité impossible : les divers espaces sont structurés de manière à ce que chaque classe soit isolée de l'autre, et que les frontières soient impossibles à franchir, sauf, comme le fait Basil McLure, à renoncer à toute forme de solidarité. Lorsque Granpap et John, dans *To Make My Bread*, se rendent dans la grande ville pour assister à l'hommage rendu aux combattants de la guerre de Sécession, dont Granpap fait partie, leur voyage est marqué par des échecs successifs : John, alors qu'il admire une locomotive, reçoit un jet de vapeur qui lui brûle le visage. Une fois arrivés, ils sont accueillis dans une maison bourgeoise, qu'ils ne regagneront cependant pas après la réunion, car Granpap a oublié l'adresse. Ils passent la nuit dans la rue, et prennent le train le lendemain pour rentrer chez eux, en décidant de ne rien dire à Emma de cette expédition manquée. Du fait de cette impossible circulation, l'action des romans prolétariens se concentre principalement sur des lieux symboliques, notamment l'usine, qui deviennent des champs de bataille pour la conquête d'un espace clairement circonscrit, ce qui a pour conséquence un nécessaire abandon de l'espoir de mobilité sociale, dénoncé comme une illusion : « I did not aspire to be a doctor or a lawyer any more. I was only as high or as low as the other workers in the paving gang », dit Larry Donovan à la fin de *The Disinherited*⁸⁴⁹. L'idéal de mobilité sociale demeure malgré tout un moteur important pour nombre de personnages, qui croient à la possibilité de la réussite individuelle : c'est le cas d'Emma McLure chez Lumpkin, du père de Michael chez Gold et de celui de Larry dans le roman de Conroy, ainsi que de certains protagonistes, comme John McLure ou Larry Donovan. Cependant, la politisation de l'espace de la fiction donne bien vite au lecteur le sentiment que cette ascension est impossible, et, dès lors, la mobilisation des personnages au service de leur classe est transférée au champ politique, et se manifeste, le plus souvent, à travers la grève, exemple s'il en est de la dialectique entre stase (les piquets sont immobiles, l'usine paralysée) et mobilité (la grève est un « mouvement » au sens politique et social, et vise à amener une amélioration du sort des ouvriers).

Dos Passos vient s'inscrire de manière oblique dans ce schéma d'occupation et d'appropriation de l'espace du roman, qui définit, dans les romans prolétariens, les rapports

⁸⁴⁹ Jack Conroy, *The Disinherited* [1933]. New York: Hill and Wang, 1963, 292.

entre les classes sociales. En effet, on remarque que, loin de se concentrer sur un espace symbolique comme l'usine ou la rue, les œuvres de Dos Passos, au fur et à mesure qu'elles se politisent, ouvrent l'espace géographique et historique de la fiction⁸⁵⁰. Dans *Streets of Night*, les trois protagonistes errent dans les rues de Boston, tiraillés entre le désir de quitter cette atmosphère étouffante et l'impossibilité de s'arracher au rassurant cocon que leur offre la ville : « Every instant, he seemed to walk from end to end the whole street of his life » (77). Cette tension se retrouve dans les romans sur la guerre, en particulier *TS* : John Andrews s'engage volontairement dans l'armée, pour se rendre rapidement compte que son illusion de communauté entre en conflit avec son aspiration à la liberté. Il tente d'échapper à l'institution qui l'opprime, mais n'y parvient pas, et est arrêté par les autorités militaires à la fin du roman. L'espace symbolique est à nouveau, dans *MT*, directement lié à un lieu géographique (plutôt qu'à une institution comme c'était le cas dans *OMI* et *TS*), la ville de New York. Celle-ci apparaît comme un espace de circulation, et non d'immobilité ; les personnages passent leur temps à la parcourir, en voiture, à pied, à entrer et sortir d'hôtels ou de maisons, sans que ce mouvement soit jamais synonyme de progrès. Le symbole des portes à tambour est au cœur du roman, ces portes dont le mouvement perpétuel ne fait que tourner en rond. De plus, la ville n'apparaît pas tant comme une entité géographique, un espace aux frontières (par exemple entre quartiers « riches » et quartiers « pauvres ») clairement délimitées, mais comme un creuset de symboles. Les titres des différents chapitres renvoient aussi bien à la géographie de la ville moderne (« Metropolis », « Tracks », « Revolving Doors », « Skyscraper ») qu'à son image (« Rejoicing City that Dwelt Carelessly ») ou à sa légende (« The Burthen of Nineveh »⁸⁵¹) : elle devient un espace discursif, « the city of scrambled alphabets, (...) the city of gilt letter signs » (*MT* 790), dont les codes sont brouillés par la fiction de la mobilité, à laquelle les personnages ne peuvent finalement échapper que par la mort (Stan Emery) ou la fuite (Jimmy Herf).

Dans ses romans, Dos Passos ne s'adonne pas à la description d'un espace fermé, cartographié par les rapports de classes, mais à la mise en scène de la fiction de l'espace

⁸⁵⁰ Nous analysons ici l'évolution des romans. La problématique est différente pour les pièces de théâtre (notamment *Airways Inc.*, et *Fortune Heights*) qui se rapprochent davantage du « canon » de la littérature prolétarienne, en se concentrant sur une famille ou un lieu. Dos Passos considérait en effet le théâtre comme ayant une portée politique plus immédiate que les romans, influencé non seulement par les dramaturges américains avec lesquels il travaillait, mais également par l'Agitprop soviétique.

⁸⁵¹ Ce titre est une citation de la Bible (Nahum, 1; 1). Nahum y prédit la destruction de Nineveh, punition pour l'orgueil du roi Assyrien. Cependant, dans « Jonas », Dieu dit à Jonas de transmettre son pardon à Nineveh, et répond à ses objections : « And should not I spare Nineveh, that great city, wherein are more than sixscore thousand persons that cannot discern between their right hand and their left hand (...) ? » (Jonas, 4; 11). L'image de la ville pécheresse est ainsi rendue ambiguë, dans la mesure où le pardon précède la condamnation, elle-même suivie de la rédemption, dans le Nouveau Testament (évangile selon Matthieu). Pendant l'écriture de *MT*, Dos Passos relisait attentivement la Bible. Voir Townsend Ludington, *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*, 231-232.

ouvert, caractéristique du mythe du progrès américain. Cette fictionnalisation de l'espace atteint son apogée dans la trilogie, qui étend ce paradigme au pays tout entier. Dans *U.S.A.* en effet, les personnages sont en proie à une mobilité presque frénétique : aucun d'entre eux ne reste dans la ville où il est né, ils passent leur temps à voyager, d'un bout à l'autre du continent, ou entre les États-Unis et l'Europe au moment de la guerre. Les États-Unis qu'ils parcourent apparaissent cependant comme un espace construit, imaginé par les personnages eux-mêmes à travers le prisme du discours politique ou des croyances populaires. L'Amérique est une terre de lignes imaginaires : le quarante-deuxième parallèle, l'océan Atlantique, le mouvement Est-Ouest (symbolisé dans *BM* par le parcours de Margo Dowling, qui part à la recherche de l'Eldorado hollywoodien). Cette construction de l'espace s'effectue dans tous les modes de la trilogie. Dans les *Newsreels*, par exemple, les États-Unis apparaissent souvent comme un espace lointain, reconstruit par la nostalgie, en particulier dans les chansons de guerre de 1919 ; l'image des États-Unis est reconstruite, renouvelée par la guerre : « *Goodbye Broadway/Hello France/We're ten million strong* » (N21, 419), « *America I love you/You're like a sweetheart of mine* » (N43, 755). Que les personnages soient en Europe ou aux États-Unis, leur vision du pays est biaisée, médiatisée, par la distance ou par la propagande. En Europe, ils re-crésent une communauté fictive, comme lorsque Joe Williams rencontre des Américains en Angleterre, passage marqué par la répétition de l'expression « they were four of them Americans », mais cette identité ne se manifeste qu'à travers l'alcool (« they each set up a round because they were four of 'em Americans ») et une combativité abstraite (« ready to fight the world » 397). Cette identité fantasmée, liée à la distance géographique et au discours politique, révèle son artificialité au début de *BM*, lorsque les personnages, notamment Charley Anderson, rentrent d'Europe pour trouver une société hostile, peu encline à les accueillir.

La construction imaginaire des États-Unis, le rêve d'un espace ouvert et la promesse de la mobilité sociale guident les personnages tout au long de leur vie, et les poussent à se déplacer d'un endroit à un autre. Cependant, l'incessante mobilité qui caractérise les trois romans semble presque obsessionnelle, et n'a pas de sens, aussi bien géographique que sémantique. Elle se mue en déracinement, et les personnages semblent être perpétuellement en suspension dans l'espace, jamais réellement ancrés dans leur environnement, contrairement aux personnages des romans prolétariens qui, eux, souffrent souvent d'un déracinement imposé par des forces extérieures. Dans la trilogie, cette question est rendue plus complexe par le fait que les personnages prennent souvent l'initiative de leurs déplacements, mais cette initiative, comme souvent chez Dos Passos, est construite, en amont pourrions-nous dire, par le discours ambiant, par le mythe de la mobilité associé à l'ascension

sociale. Un bon exemple de la fictionnalisation de l'espace et de la stérilité du mouvement est la figure du voyage dans la trilogie, manifestée par l'omniprésence des modes de transport. Dans *FP*, ce sont la marche et le train qui prédominent. Mac ne cesse de voyager, pour suivre sa famille (lorsqu'il part pour Chicago après la mort de sa mère) ses désirs (lorsqu'il se lie avec Ike Hall) ou son engagement politique (Goldfield, puis le Mexique). Néanmoins, ses décisions semblent toujours déconnectées de sa volonté, et le voyage ne lui permet pas de saisir l'espace, ni de réaliser ses aspirations. Lorsqu'il prend le train pour Chicago, le paysage défile sous ses yeux de manière fragmentaire, sans qu'il parvienne à en construire une image unifiée : « Russet hills, patches of woods, farmhouses, cows, a red colt kicking up its heels in a pasture, rail fences, streaks of marsh » (20). Son départ pour le Mexique est lui aussi dicté par la construction imaginaire d'un espace révolutionnaire : « Everybody talked Mexico » (110) qui se révèle ensuite n'être qu'une illusion car lorsque Mac arrive à Yuma, en Arizona, personne ne sait rien de la révolution (« nobody knew anything about the revolution, anyway » 113). Son séjour au Mexique n'aboutit pas à la réalisation de ses espoirs révolutionnaires, mais à sa transformation en petit-bourgeois, soit exactement le destin qu'il avait refusé lorsqu'il était aux États-Unis.

Dans *1919*, le train laisse la place au bateau, à la traversée transatlantique, qui pour certains personnages va équivaloir à un « sea change ». Le bateau figure le manque d'autonomie des personnages, qui, bien qu'apparemment engagés volontaires, sont en réalité influencés par la propagande américaine. Daughter a ainsi l'impression d'être redevenue enfant lorsqu'elle s'embarque (« feeling like a twoyearold » 602), et Dick Savage, lorsqu'il revient, jette par-dessus bord la boussole qu'il avait emportée pour désertier et passer la frontière espagnole (« It was the little compass he had bought to help him across the Spanish border. Guiltily, he fished it out and dropped it overboard. » 540). Ce geste symbolique marque l'abdication de ses espoirs de jeunesse, le renoncement à son rêve de devenir artiste, et, de manière plus générale, l'abandon de son autonomie : à partir de ce moment-là et jusqu'à la fin de la trilogie, son destin sera inféodé à celui de J.W. Moorehouse.

La construction de l'image du lieu est ainsi centrale lorsque l'on analyse la fiction de la mobilité qui habite la trilogie. Les déplacements des personnages sont la plupart du temps dictés par un imaginaire, et associés à des situations de perte d'autonomie. L'exemple le plus frappant est probablement la « décision » de Charley Anderson de partir pour Détroit dans *BM*. Les guillemets sont de rigueur, dans la mesure où Charley décide de partir sur un coup de tête, à moitié ivre, pour échapper à Doris : « Detroit, sure. He was ready to go to Detroit any time, Detroit or anywhere else. (...) Papers ? Sure ? Sign anythin' you like, anythin' Nat says. (...) Detroit, sure, right away. Nat, call a taxi, we're going to Detroit » (964-965). La

répétition presque hypnotique du nom de la ville est associée à l'abdication totale de l'initiative de Charley, au profit de Nat (« anythin' Nat says »). Quelques pages plus tard, le *Newsreel 59* présente Détroit comme la Mecque de l'industrie, associant ainsi la décision involontaire de Charley à une image idyllique de sa nouvelle destination, et réactivant dans le même mouvement la fiction de l'espace de liberté représenté par ce nouveau départ :

the stranger moving to Detroit, if he be interested in the busy economic side of modern life, will find a marvelous industrial beehive; if he be a lover of nature, he will take notice of a site made forever remarkable by the waters of that noble strait that gives the city its name; if he be a student of romance and history, he will discover legends and records as entertaining and as instructive as the continent can supply (1007)

La répétition du subjonctif « if he be » ouvre le champ des possibles, et s'associe à la description superlative de la ville (« marvelous », « remarkable », « entertaining ») qui devient un microcosme des États-Unis tout entiers et des opportunités qu'ils offrent : puissance industrielle, nature immaculée, histoire factuelle et récit mythique (« legends and records »). L'image se superpose ainsi à la réalité, les raisons qui ont poussé Charley à quitter New York sont transformées en arguments publicitaires en faveur de Détroit, qui, après être apparue comme le refuge d'un homme ivre contre ses déconvenues sentimentales, devient soudain un nouvel Eldorado qui n'attend que lui pour réaliser ses promesses.

On observe le même processus de construction, la même dialectique entre la fiction d'un espace ouvert et la réalité de l'enfermement des personnages dans leur conscience et dans leurs échecs dans le passage qui précède, consacré à Margo Dowling. Elle décide de partir pour Cuba et d'épouser Tony, avant tout pour échapper à l'intimité étouffante de l'appartement de New York et aux appétits sexuels de Frank Mandeville (« She'd decided that the thing for her to do was to marry Tony and run away to Cuba with him » 922). Avant son arrivée, un passage du *Camera Eye* décrit le voyage qu'elle va entreprendre : « westbound to Havana Puerto-Mexico Galveston out of Santander » (967). Là encore, ce voyage est présenté comme un nouveau départ, une nouvelle quête de l'Eldorado, de la terre vierge ouverte à l'explorateur : « out of old into new inordinate new undeciphered new » (968). La volonté de déchiffrer cet espace neuf se double de la prise de conscience que le renouveau ne peut jamais être absolu (« (westbound the ancient furies follow in our wake) » 968) ; ce passage donne une vision ambiguë du voyage, d'abord idyllique, caractérisée par l'exotisme des passagers qui chantent et dansent sur le bateau. L'atmosphère se transforme ensuite, après une rixe qui donne lieu à un défi, un duel entre deux des passagers, auquel le « unauthorized observer » se trouve mêlé. Le voyage est *in fine* présenté non comme un aboutissement, mais comme une fuite permanente, qui ne se satisfait d'aucun port d'attache : « and how to get to Mexico/or anywhere » (971). Encore une fois, l'illusion

de l'espace ouvert, d'un lieu où recommencer une nouvelle histoire (« a thousand and one Havana nights ») est détruite, et la seule solution qui apparaît est celle d'un nouveau déplacement, d'un nouveau déracinement. C'est du reste ce qui arrive également à Margo qui, une fois installée à Cuba, se retrouve enfermée par sa belle-famille dans l'espace exigü de leur appartement : « All the time she was in Havana she lived in that alcove with only a screen in front of the glass door to the court » (973). Elle ne peut que s'enfuir, à la recherche d'un nouvel espace, d'une nouvelle illusion.

Dos Passos critique ainsi l'image, présente aussi bien dans les romans picaresques, puis réalistes, que dans la *doxa* de l'Amérique comme terre promise, du voyage initiatique ; dans la trilogie, le voyage n'a pas de valeur intrinsèque, son sens lui est imposé, à travers les images, artificiellement construites, qui lui sont associées. L'initiative, le désir, qui sont en général les moteurs du voyage, sont ici remplacés par l'aveuglement ou le suivisme : Charley n'est pas conscient au moment où il choisit de partir pour Detroit, Janey suit Moorehouse au Mexique, puis en France, Margo suit Tony à Cuba... Le résultat du voyage, qui plus est, n'est pas une prise de conscience du personnage de sa propre situation, ou une forme de découverte initiatique ; la plupart du temps, la mobilité ne possède pas de valeur inhérente, et le voyage aboutit à une duplication d'une situation antérieure. Mac construit au Mexique la vie qu'il a refusée aux États-Unis, Margo fuit la promiscuité pour devenir une actrice de cinéma, mais elle continue à avancer grâce aux hommes et à travers l'acte sexuel.

Là où les romanciers prolétariens s'intéressent la plupart du temps à la topographie d'un espace fermé, Dos Passos dénonce la fiction de l'espace ouvert. Cette dénonciation se construit tout au long des romans, dans lesquels il pousse à l'extrême l'illusion de la mobilité, à travers la description de personnages tourbillonnants, perpétuellement en mouvement, et qui pourtant ne retirent rien, ou peu, de cette agitation permanente. La poursuite du bonheur se transforme en course effrénée vers le succès, et la terre de la promesse devient celle de l'imposture. L'évolution de la trilogie est claire si l'on compare le jeune homme de « U.S.A. », qui part à la découverte d'un continent riche en expériences et en possibilités, et celui de « Vag », qui attend sur le bord de la route tandis que le passager transcontinental, au-dessus de lui, représente l'illusion d'une mobilité égale pour tous. Dès lors, le « *all right we are two nations* » (nous soulignons) du CE50 est la conclusion logique de cette entreprise de démantèlement du mythe de la société fluide. Cette prise de conscience apparaît comme un aveu, comme si le narrateur prenait acte, à l'issue de toutes les expériences qu'il a faites, de cet écroulement de la fiction du « we, the people » ; il aurait voulu y croire, mais la réalité a démontré l'indécence du mythe.

La classe intervient ainsi dans la trilogie, non comme une catégorie sociale pré-définie, mais comme une catégorie discursive qui s'élabore tout au long des romans, à travers la mise en scène d'un récit idéal de la nation, qui vient se heurter aux expériences des personnages. Si le terme de « classe » est remplacé par celui de « nation » dans le CE50, il n'en reste pas moins que la division de l'Amérique en deux se dessine en termes de pouvoir politique au sens large, et synthétise l'hypocrisie démocratique des États-Unis. Dos Passos contribue ainsi à la fois à renforcer la notion d'exceptionnalisme américain, en montrant la force du mythe, l'influence que les idéaux d'égalité, de mobilité, d'infini recommencement, exercent sur le destin des différents personnages, et à la détruire à travers le démontage systématique de l'image d'une nation viscéralement démocratique, remplacée par celle d'une société divisée par les lignes du pouvoir.

Foule, masse, peuple : des formes du roman collectif

Le prolétariat, en tant que classe sociale constituée, en tant que force politique inscrite dans une conception marxiste de la société régie par la lutte des classes, semble ainsi être le grand absent de la trilogie, alors qu'il est souvent le protagoniste des romans prolétariens. Lorsque les masses populaires sont réduites à une foule solitaire dont les interactions semblent fortuites, comment l'écrivain peut-il faire émerger un discours collectif ? Nous avons vu que l'esthétique prolétarienne était largement liée à l'intégration de l'individu, du protagoniste, à une communauté plus vaste, intégration qui s'exprime à travers le passage progressif d'un récit du progrès individuel à un récit de l'avancement collectif, manifesté notamment par le passage du « I » au « we ». Cette transformation est également présente au sein de la trilogie, notamment dans le *Camera Eye*, mais ne saurait être conçue comme exclusive. Il semble alors que Dos Passos, initiateur du roman collectif aux États-Unis, se situe néanmoins à part dans sa pratique de la forme, aussi bien vis-à-vis d'auteurs prolétariens tels que Clara Weatherwax ou William Rollins Jr., que de ceux qui ont pratiqué le roman collectif pendant le front populaire, notamment John Steinbeck.

Le roman collectif a été défini en tant que genre à part entière aux cours des années 1930, notamment par Granville Hicks. Pour lui, il s'agit d'un roman qui s'attache à faire du groupe, plutôt que de l'individu, le protagoniste de l'intrigue : « to portray the group as a group, to show forth objectively and unmistakably its independent reality. To do this requires a new technique, the technique of the collective novel »⁸⁵². Cependant, comme le fait remarquer Barbara Foley, si Hicks délimite ainsi le sujet du roman collectif, il ne définit pas

⁸⁵² Granville Hicks, « Revolution and the Novel », dans *Granville Hicks in the New Masses*, ed. Jack Alan Robbins. Port Washington, NY: Kennikat, 1974, 28.

réellement la technique dont il parle. Barbara Foley définit trois critères pour le roman collectif : la description du groupe comme phénomène dépassant la somme des individus qui le composent, l'emploi de procédés expérimentaux qui viennent interrompre la narration et perturbent l'illusion mimétique, l'importance de la dimension documentaire, qui met en place un contexte excédant l'environnement immédiat dans lequel évoluent les personnages. Elle ajoute par ailleurs que cette diversité n'a pas pour conséquence directe une plus grande ouverture idéologique des romans collectifs par rapport aux autobiographies fictives ou aux romans sociaux : « This does not mean that collective novels are doctrinally more 'open-ended' than traditionally realistic texts ; collective novels do not hold up indeterminacy as a political value or polyphony as a rhetorical strategy »⁸⁵³. Nous avons vu, à travers l'exemple de Clara Weatherwax, que la technique du roman collectif pouvait être employée pour délimiter deux points de vue clairement opposés, définis par une application stricte du principe de la lutte de classes à l'espace de la fiction.

Les romans de Dos Passos présentent le paradoxe apparent de romans collectifs qui ne reposent pour autant pas sur l'idée de communauté. Les personnages des passages narratifs ne sont reliés entre eux que par le hasard de leurs pérégrinations, et non par une conscience commune de leur appartenance sociale, conscience qui serait par ailleurs difficile à construire dans la mesure où la majorité d'entre eux appartiennent à un espace social mal défini (ce que Foley nomme « ambiguous class sectors »⁸⁵⁴). Les *Newsreels* instaurent une communauté qui est cependant présentée comme abstraite et doublement construite : par la presse elle-même et par le montage mis en place par l'auteur ; il ne s'agit donc pas d'une communauté organique, issue de la volonté d'individus de se retrouver et de mettre leur discours en commun, mais d'un artefact, d'un discours construit qui est ensuite repris, répété par le peuple (cela concerne aussi bien les articles de journaux que les chansons). Les personnages des biographies sont, par définition, des individus ; certes, ils représentent des positions collectives, les incarnent, mais l'écriture des biographies met en avant leurs caractéristiques individuelles, et bien souvent les textes se terminent par l'image d'un individu isolé, renvoyé à lui-même, rejeté par la société dont il voulait se faire le porte-parole ou qu'il voulait modeler à son image. Ceci est vrai aussi bien des grands barons de l'industrie que des radicaux présentés dans la trilogie. Citons simplement quelques exemples : Eugene Debs, dont les paroles les plus connues prônent justement l'identification de l'individu à la communauté (« *While there is a lower class I am of it, while there is a criminal class I am of*

⁸⁵³ Barbara Foley, *Radical Representations*, 401.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 426.

it, while there is a soul in prison I am not free »⁸⁵⁵), finit sa vie en pariah isolé, dont le peuple (« the people of Terre Haute and the people in Indiana and the people of the Middle West ») se détourne (« they were afraid of him as if he had contracted a social disease » 32). Theodore Roosevelt lui aussi est oublié, relégué à la solitude et à l'obscurité : « he bore the pain, the obscurity, the sense of being forgotten » (485). Henry Ford, dépassé par sa propre création, trouve refuge dans le rêve nostalgique du passé : « he (...) put back the old bad road,/ so that everything might be/ the way it used to be,/ in the days of horses and buggies » (814). Enfin, le narrateur du *Camera Eye* se présente toujours comme un témoin, un « unauthorized observer » qui semble se faire le porte-voix de la « beaten nation » aussi pour échapper à cette perpétuelle sensation d'identité usurpée (« mistaken identity » 793), au doute qui sans cesse le tenaille (« peeling the speculative onion of doubt » 894).

Est-ce à dire que toute possibilité de discours collectif disparaît dans la trilogie ? Il nous paraît nécessaire d'introduire ici une distinction, entre ce que l'on pourrait nommer le roman collectif polyphonique et le roman collectif allégorique. Dans le premier, si effectivement le tout dépasse la somme des différentes parties, et donne donc un sens à l'idée de protagoniste collectif (la société, le pays, les masses...), l'hétérogénéité des différentes voix qui s'expriment n'est pas entièrement subsumée par la mise en place d'un discours commun. En d'autres termes, le groupe, ou la communauté construits par le roman ne sont liés ni à une réalité sociale unique (la lutte de classes) ni à une entité transcendante qui les englobe (le « Manself » émersonien de Steinbeck). Dans le roman collectif allégorique en revanche, si ce discours collectif n'apparaît pas toujours, il est néanmoins l'horizon de l'œuvre, et se traduit par l'unification progressive de la communauté. L'unification caractéristique du roman collectif allégorique se traduit également par une naturalisation des divisions sociales et politiques, qui sont envisagées comme différences radicales et insurmontables, d'ordre organique. Nous avons vu que dans *Marching ! Marching !*, la différence entre prolétaires et capitalistes est d'ordre presque génétique : les deux classes n'ont pas le même sang, et le personnage de Pete ne peut réellement s'allier aux travailleurs qu'une fois qu'il a été établi qu'il n'a aucun de lien de parenté avec Bayliss. Cette naturalisation se retrouve dans *To Make My Bread*, roman pourtant moins clairement marqué sur le plan idéologique que l'œuvre de Weatherwax. Lorsque John Stevens explique à John McLure la nécessité de la lutte des classes, il compare les capitalistes à des serpents à sonnettes :

⁸⁵⁵ Eugene Debs prononça cette phrase devant le tribunal fédéral de Cleveland, Ohio, qui venait de le condamner pour avoir enfreint le *Sedition Act*, en 1918. Dos Passos la reprend à la fin de sa biographie de Debs dans *FP*, « Lover of Mankind » (*USA* 32).

‘You take a rattlesnake, or the copperheads. From their side, they shouldn’t be blamed. They grew up on earth, but just because I know they can harm me or mine, I know I’ve got to kill one when I see it: and it isn’t because I hate the snake as a snake, but because of the poison in his mouth.’⁸⁵⁶

La notion de responsabilité, de volonté, est ici évacuée au profit d’une conception naturaliste de la lutte des classes, qui devient une nécessité, une condition de survie pour les prolétaires. Le poison des capitalistes tue aussi sûrement que celui des serpents à sonnettes ; dès lors, le combat pour la liberté des masses n’est plus d’ordre strictement politique, et, paradoxalement, on revient à une vision organique de la société qui se rapproche du darwinisme social, où il s’agit de tuer ou d’être tué, la différence étant que cette lutte ne se situe plus au niveau de l’individu mais à celui de la classe. Les sentiments personnels n’entrent pas en ligne de compte (« it isn’t because I hate the snake as a snake »), l’affrontement entre les deux classes est structurel, ce qui rend le compromis impossible. La seule solution est celle d’enlever son poison – le pouvoir – au serpent, pour se l’approprier. La limite de ce processus de naturalisation apparaît alors, puisque, si le prolétariat prend le pouvoir, dans la logique du raisonnement, il deviendrait à son tour « venimeux ». Le discours de John Stevens, malgré son apparente objectivité, suppose donc une différence qualitative entre les capitalistes (qui feraient un mauvais usage du pouvoir) et les prolétaires (qui en useraient à bon escient).

Il est intéressant de noter que l’on retrouve l’image du serpent à sonnettes dans *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, qui appartient également – même si la perspective strictement prolétarienne laisse ici la place à une vision plus générale, plus humaniste du rapport entre dominés et dominants – à la catégorie des romans collectifs allégoriques. L’image est cependant inversée : le serpent à sonnettes est ici associé aux fermiers qui se révoltent dans les camps surnommés, pendant la Grande Dépression, les « Hooverilles ». Au chapitre 19, l’un des chapitres allégoriques qui parsèment le roman de Steinbeck, le narrateur transcrit le monologue intérieur d’un policier chargé d’assurer la sécurité des camps, monologue qui suit immédiatement un extrait d’article de journal informant le lecteur qu’un garçon de onze ans a tué un policier qui tentait d’expulser son père : « Rattlesnakes! Don’t take chances with ’em, an’ if they argue, shoot first. If a kid’ll kill a cop, what’ll the men do? Thing is, get tougher’n they are. Treat ’em rough. Scare ’em »⁸⁵⁷. Encore une fois, la division entre classes, entre ceux qui ont le pouvoir et ce qui ne l’ont pas, est naturalisée, elle devient une donnée de fait de la société, que seule la violence peut résoudre. Tout au long du roman, Steinbeck met en scène cette naturalisation de la lutte des fermiers pour leur indépendance et

⁸⁵⁶ Grace Lumpkin, *To Make My Bread*, 311.

⁸⁵⁷ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* [1939]. New York: Penguin, 1976, 304.

leur liberté, notamment à travers les chapitres génériques intercalés entre les différents épisodes de l'histoire de la famille Joad. La nature, aussi bien comme force allégorique que comme détermination biologique, est un élément essentiel du roman de Steinbeck, et de la perspective sociale de l'auteur. La prise de conscience d'un destin commun, le passage du « I » au « We » est ainsi présenté, au chapitre 14, sous forme d'équation, de processus scientifique, naturel :

Here is the anlage of the thing you fear. This is the zygote. For here 'I lost my land' is changed; a cell is split and from its splitting grows the thing you hate – 'We lost *our* land.' The danger is here, for two men are not as lonely and perplexed as one. And from this first 'we' there grows a still more dangerous thing: 'I have a little food' plus 'I have none.' If from this problem the sum is 'We have little food,' the thing is on its way, the movement has direction. Only a little multiplication now, and this land, this tractor are ours.⁸⁵⁸

On passe de l'« anlage », l'ébauche, au « zygote », l'organisme issu de la fusion des gamètes. La différenciation progressive s'accompagne d'une prise de conscience du collectif. Steinbeck nous livre, dans ce chapitre, une véritable équation de la solidarité. Le vocabulaire de la biologie est peu à peu remplacé par celui des mathématiques, dans un mouvement vers l'abstraction caractéristique des interchapitres du roman. La naturalisation du mouvement collectif (de l'individu au groupe) mène à une conception allégorique du combat pour la terre, et l'union des fermiers est dès lors présentée comme inévitable. La prise de conscience politique est remplacée par un mouvement naturel de solidarité, une fusion des cellules entre elles qui crée un nouvel organisme, le « we », qui ne demande qu'à être potentialisé (« only a little multiplication ») pour faire advenir la communauté et transformer la relation de pouvoir et de propriété.

Bien que qualifié d'auteur naturaliste, Dos Passos se distingue de ces œuvres par la manière dont il met en scène l'affrontement des « deux nations ». En effet, la naturalisation de la lutte des classes est remplacée, dans la trilogie, par une conception plus strictement politique, fondée sur les relations de pouvoir, sur l'affrontement entre les « underdogs » et les « topdogs » (894). Comme nous l'avons vu, la position des différents personnages, aussi bien sur le plan géographique que social (cela concerne les personnages des passages narratifs, mais également le *Camera Eye*) est caractérisée par son instabilité, et la division de la société américaine, si elle est dénoncée avec force, est liée à la maîtrise de la langue, au pouvoir discursif davantage qu'à une détermination sociale de l'ordre de l'inné, du naturel. Dos Passos dénonce la rupture du contrat entre gouvernants et gouvernés, rupture qui se traduit par une co-optation des idéaux fondateurs de la république américaine par la classe dirigeante, au détriment aussi bien de la classe moyenne – qui a le choix entre une adoption

⁸⁵⁸ *Ibid.*, 194.

servile de ce nouveau vocabulaire et une rébellion souvent aphone – que des classes populaires. La révélation qu’a le personnage du *Camera Eye* dans les deux derniers segments n’est pas celle d’une classe économiquement opprimée, dont le travail n’est pas reconnu, et qu’il appelle à se révolter pour qu’elle puisse enfin acquérir par la force les moyens de son indépendance. Dos Passos passe, en quelque sorte, de la valeur (au sens économique) aux valeurs (au sens idéologique). Le CE50 est un appel à la reconnaissance de ces valeurs, et surtout à la construction d’un discours qui puisse leur redonner leur sens : « the search for stinging words to make you feel who are your oppressors America », « the old words of the immigrants », « the old American speech of the haters of oppression », « the language of the beaten nation is not forgotten in our ears tonight » (1157-1158). L’appel à une nouvelle parole se prolonge dans le CE51, consacré à la grève des mineurs du Kentucky, que Dos Passos avait soutenue, aux côtés de Theodore Dreiser, en 1931 : « foreigners what can we say to the dead ? », « what can I say », « what can we say to the jailed ? », « we have only words against » (1208-1210, nous soulignons).

Le recours au discours, plutôt qu’à l’action, pour résoudre la division de l’Amérique, peut être analysé comme un reflet de l’engagement paradoxal de Dos Passos, de sa désillusion vis-à-vis des possibilités d’action offertes par le parti communiste au moment où il écrit *The Big Money*. Dans ce cadre, les derniers *Camera Eye* sont souvent interprétés comme le prélude au « retour vers les États-Unis » amorcé par l’écrivain à partir de 1935-36, qui se concrétise à la fin des années 1930 par sa rupture avec la gauche, et est rendu explicite dans son roman autobiographique de 1951, *Chosen Country*. Cette analyse semble néanmoins ne pas rendre entièrement justice à la force de l’indignation exprimée par le narrateur du *Camera Eye* à la fin du roman, et peut-être faudrait-il alors rapprocher ces passages, plutôt que de leur situation d’écriture, de la période qu’ils décrivent, celle pendant laquelle Dos Passos « fait sécession » des États-Unis, sans pour autant jamais renoncer complètement à l’idée d’Amérique, à travers le « native radicalism » qu’il appelle de ses vœux lors de la création de *New Masses*. L’opposition entre oppresseurs et opprimés est clairement affichée dans ces passages, ainsi que dans les autres modes de narration qui concluent la trilogie. Les biographies de William Randolph Hearst et de Samuel Insull donnent à voir la classe dominante dans ce qu’elle a de plus prédateur, le N67 chante les louanges du marché (« BROKER LOANS HIT NEW HIGH »/ « MARKETS OPTIMISTIC » 1159), alors que le N68 décrit le krach de Wall Street et les grèves de l’année 1929 (« WALL STREET STUNNED », « MINERS BATTLE SCABS » 1205-1207), et les passages narratifs, consacrés à Richard Ellsworth Savage et Mary French, dépeignent deux personnages qui ont clairement choisi leur camp ; enfin, « Vag » matérialise les deux nations à travers les figures du vagabond et du voyageur

transcontinental. Néanmoins, Dos Passos, notamment dans le *Camera Eye*, opère un changement de paradigme dans la représentation de cette opposition. Le conflit entre le « we » et le « they » (« they have clubbed us off the street they are stronger they are rich » 1156) n'est pas un conflit exclusivement social. Il s'agit également, et peut-être avant tout, d'un conflit identitaire. En d'autres termes, là où les écrivains prolétariens divisent souvent la société entre le « haut » et le « bas », à travers la représentation d'un espace stratifié, la perception de la Dépression comme creux, d'où les prolétaires aspirent à sortir, Dos Passos, en se plaçant dans le champ de l'idéologie, des valeurs (vocabulaire ironiquement repris dans le N68 par le titre « REAL VALUES UNHARMED » 1207), transporte sa critique de la société à la nation. L'opposition ne se fait plus entre les dirigeants et les « esclaves », mais entre ceux qui sont Américains et ceux qui ne le sont pas. À partir du moment où des individus, ou une communauté, ne partagent plus les valeurs dominantes, ils ne sont pas simplement confinés à leur classe, ils sont tout simplement exclus de l'Amérique, conçue ici non comme un système institutionnel historiquement déterminé, mais comme une idéologie, pour reprendre l'expression de Hofstadter. Dos Passos laisse de côté le romantisme prolétarien, qui consiste souvent à accorder aux travailleurs des qualités intrinsèques, issues de leur condition ; il semble ne pas résister, cependant, au romantisme de l'idée d'Amérique comme système de valeurs, comme nation faite de mots et d'idées.

En conséquence, la critique politique se déplace sur le terrain de l'identité, une identité certes fantasmée, mais qui n'en a pas moins une réalité au sein du texte fictionnel, en perpétuelle négociation avec la notion d'Amérique. Les membres de la classe dirigeante sont qualifiés de « strangers » dans le CE50, alors que dans le CE51, ce sont les mineurs et leurs défenseurs qui deviennent des « foreigners » (« foreigners what can we say to the dead ? »). La critique de l'hypocrisie démocratique passe ainsi, chez Dos Passos, non pas par une opposition « high/low » mais par la division « insiders/outsidiers » et laisse de côté la figure du prolétaire pour célébrer celle de l'immigrant, de l'étranger.

4.2. Étrangers sur la terre où nous sommes nés ; Américanité et dissidence

*they have made us foreigners in the land where we were born
U.S.A. (1209)*

Dans « Insiders and Outsiders in American Historical Narrative and American History », R. Laurence Moore analyse l'historiographie américaine à l'aune de ces deux catégories, en mettant en avant la dimension politique de la définition du « mainstream » ;

selon lui, les historiens ne sont pas assez conscients de cet aspect lorsqu'ils définissent, dans le cadre de leurs travaux, quels groupes ou individus, à une époque donnée, représentent le courant principal de la culture américaine, et ceux qui s'en démarquent. De même, il plaide pour une prise en compte des stratégies de construction de ces figures d'« outsiders » et d'« insiders » par les acteurs historiques eux-mêmes, qui peuvent parfois en retirer des bénéfices. Moore, dont les exemples sont tirés de l'histoire religieuse, notamment au 19^e siècle, qui est son champ de spécialité, n'a pas pour ambition de déterminer quelles congrégations appartiennent à chacune des catégories, mais d'analyser les catégories elles-mêmes. Du reste, sa conclusion (« outsiders were as American as cherry pie not because it makes sense to award the ones we admire posthumous admission into a mainstream but because their contests with insiders were the means by which many American invented themselves »⁸⁵⁹) se caractérise par son caractère générique, et veut paradoxalement répondre à la question que Moore refusait, en début d'article, de poser (« the ensuing discussion does not mean to suggest how we might attain a steady definition in our narratives for terms like « typical » or « dominant »⁸⁶⁰). Ces catégories d'insider/outsider sont employées par les historiens pour établir des schémas de domination et de dissidence, visant, selon leur orientation politique et historiographique, à mettre en avant des figures qui remettent en question l'idéologie dominante (historiens progressistes), à identifier ce que l'on appellera alors la « culture » dominante pour lui attribuer une capacité libératrice (historiens du consensus) ou à mettre en avant au contraire la dimension oppressive du mainstream, qui étouffe les voix de la protestation (historiens de la nouvelle gauche). Elles sont également utilisées par les acteurs historiques eux-mêmes, qui se présentent comme des héros ou des victimes, dans leur lutte contre la culture dominante.

Cette catégorie permet de déplacer le questionnement sur l'expression de la dissidence aux États-Unis du champ social (caractérisé par la division en classes de la société, une opposition entre le haut et le bas) au champ politique ou idéologique : les problématiques économiques, plus directement liées à l'analyse marxiste (propriété des moyens de production, valeur accordée au travail, différents stades du capitalisme), sont remplacées par la dimension culturelle, symbolique. Les opposants ne sont alors pas simplement considérés comme un danger pour l'Amérique, ils sont exclus de la communauté d'idéaux et de valeurs qu'elle représente : ils deviennent « Un-American », quelle que soit leur nationalité⁸⁶¹. Dès

⁸⁵⁹ R. Laurence Moore, « Insiders and Outsiders in American Historical Narrative and American History ». *The American Historical Review* 87: 2 (Apr 1982): 390-412, 412.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, 391.

⁸⁶¹ Comme l'écrit Albert Fried, les communistes étaient automatiquement qualifiés de « 'un-American', the catchword that, having come into vogue with World War I, attached itself to them like the mark of Cain, generation after generation ». *Communism in America*, *op. cit.* 4.

lors, la figure de l'étranger en vient souvent, dans la littérature protestataire américaine, à acquérir un statut particulier, à partir du moment où se conjuguent en elle l'aspect géographique (celui qui vient d'ailleurs) et l'aspect idéologique (celui qui pense ailleurs). L'étranger, s'il apparaît dans le discours dominant comme celui que l'on craint, va être réapproprié par les écrivains et les artistes : les modernistes, taxés d'eupéanisme, vont faire de l'Europe leur terre d'élection. Les écrivains prolétariens, que l'on accuse de prendre leurs ordres de Moscou et d'être tous des étrangers, vont mettre en scène des militants de toutes les nationalités. Enfin, paradoxe suprême, Dos Passos dans la trilogie opère un renversement absolu de l'identité américaine, en faisant de deux étrangers, Sacco et Vanzetti, les seuls véritables représentants des valeurs fondatrices de la république américaine.

4.2.1. *Stranger, foreigner : l'étranger, entre géographie et idéologie*

La menace de l'étranger

La langue anglaise regorge de termes pour définir l'étranger : « foreigner », « stranger », « alien ». À cette différence lexicale est associée une différence d'usage, qui fait émerger plusieurs facettes dans la conception que l'on se fait de celui qui n'est pas « d'ici », impliquant aussi bien l'éloignement géographique – l'étranger est alors celui qui vient d'un autre pays – que culturel ou idéologique. On associera plutôt le terme de « foreigner » à la nationalité, celui de « stranger » à l'étrangeté.

Les bouleversements que connaît la société américaine dans les années 1910 et 1920 sont largement liés à la figure de l'étranger, qu'il s'agisse de l'immigré, de la nation ennemie ou de l'artiste. En effet, le modernisme, canonisé après la seconde guerre mondiale et érigé en véritable symbole de l'Amérique, elle-même incarnation de la modernité, était à ses débuts perçu comme un art importé, nouvel exemple de la dépendance culturelle américaine vis-à-vis de l'Europe. Comme l'écrit Werner Sollors : « At the beginning of the [1910-1950] period, then, modern art seemed like a strange European invention, modern music and jazz had subcultural or popular, not national or artistic significance, and the best modernist literature had not found many sympathetic readers »⁸⁶². L'Armory Show de 1913 fut assez mal reçu, nombre d'artistes y voyant non pas une manière de relancer l'art américain, mais un nouvel appel d'air pour les œuvres européennes sur le marché de l'art aux États-Unis. Même dans les cercles de gauche, l'enthousiasme n'était pas unanime. Alfred Stieglitz rapporte ainsi

⁸⁶² Werner Sollors, *Ethnic Modernism*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 2008, 6.

que Big Bill Haywood, leader de l'I.W.W., venait régulièrement à la galerie 291, mais ne prêtait guère attention aux œuvres, et qualifia même l'endroit de « dinky little place »⁸⁶³. Les New Humanists tels que Paul Elmer More ou Irving Babbitt considéraient ces nouvelles formes d'art comme l'exemple ultime de la décadence et de l'obscénité, et le modernisme, par son refus de la linéarité, par l'importance qu'il accordait à l'abstraction au détriment du pathos, par son insistance sur le corps, voire sur la sexualité, apparaissait à bien des égards comme non-Américain, dernier-né d'une Europe en pleine déliquescence, comme cela allait être démontré par la Première Guerre mondiale. Après la guerre, cette perception du modernisme ne se modifia guère, les auteurs en vogue étaient plutôt les satiristes à la Sinclair Lewis, les modernistes ayant fini par s'approprier ce statut d'étrangers, et par retourner en Europe, dont on leur avait dit qu'ils venaient.

L'étranger est ainsi désigné, sans lien nécessaire avec sa nationalité réelle, en fonction de ce qui est construit comme identité américaine. Cette construction de l'identité s'applique non seulement au domaine de la culture, mais également à la politique et à la démographie. La vague d'immigration qui déferle sur les États-Unis au tournant du siècle s'accompagne de la mise en place d'un nouveau modèle de société, le « melting-pot », expression popularisée par la pièce du même titre, écrite par Israel Zangwill et montée en 1908. Elle donne également naissance à toute une série d'œuvres littéraires, entre autobiographie et essai, où les auteurs racontent leur « américanisation », parfois de manière résolument positive (Edward Alfred Steiner, *From Alien to Citizen*, 1914, Horace J. Bridges, *On Becoming an American*, 1919), parfois de manière plus critique, comme dans les œuvres de Mary Antin (*The Promised Land*, 1912) ou Abraham Cahan (*The Rise of David Levinsky*, 1917). Le fait même que ces œuvres soient écrites aussi bien en anglais qu'en yiddish ou en norvégien (Waldermar Ager, Ole Amundsen Buslett) montre toute l'ambiguïté de l'américanisation. Celle-ci est d'ailleurs remise en question à la fin de la décennie par Randolph Bourne, qui plaide pour une « Amérique transnationale » ou Waldo Frank, dans *Our America* (1919), où il insiste sur la dimension multiculturelle de l'Amérique. Or, au sortir de la guerre, c'est une politique tout à fait inverse qui est mise en place par le gouvernement américain. L'identité américaine est redéfinie sur des fondements territoriaux : en 1921, le Congrès limite le nombre d'immigrants autorisés à entrer sur le territoire américain à 357 000 par an (*Emergency Quota Act*), législation prolongée en 1924 par le *Johnson-Reed Act* qui, outre la redéfinition des quotas d'immigration (devant correspondre, pour chaque pays, à 2% du nombre d'immigrés déjà présents aux États-Unis), interdit complètement l'immigration en

⁸⁶³ Anecdote rapportée par Edward Abrahams dans *The Lyrical Left; Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the origins of cultural radicalism in America*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1986, 230-231.

provenance d'Asie. La même année, le Congrès vote le *Indian Citizenship Act* (également appelé *Snyder Act* du nom du représentant républicain de New York qui le soumit au Congrès) accorde la nationalité américaine à ceux que l'on nomme à l'époque les « Indiens ». Les théories eugénistes et racistes fleurissent dans les années 1920 aux États-Unis comme ailleurs. Lorthrop Stoddard publie en 1920 *The Rising Tide of Color*, où il dénonce la possible montée en puissance des races « inférieures » au détriment de la race blanche. On trouve une référence à cet ouvrage dans la bouche de Tom dans *The Great Gatsby*, référence également présente de manière oblique dans *U.S.A.*, à travers le personnage d'Eleanor Stoddard⁸⁶⁴. Après la Première Guerre mondiale, l'identité américaine s'articule donc sur des bases territoriales et ethniques, et les États-Unis semblent renoncer à leur statut d'asile du monde en se lançant dans la quête illusoire d'une « américanité » qui se construirait au mépris de l'histoire récente du pays.

Ce repli est enfin un repli idéologique et politique. La désignation de l'étranger se fait à travers la question des « valeurs », et de la redéfinition de celles qui fondent la république américaine. De nombreuses lois restreignant les libertés sont adoptées à la faveur de la guerre, notamment l'*Espionage Act* de 1917 et le *Sedition Act*, voté en 1918, qui ont pour conséquence directe le procès de l'I.W.W. en 1918, qui se conclut par la fuite de Big Bill Haywood en U.R.S.S. pour échapper à la prison, l'incarcération de Eugene V. Debs pour incitation à la désertion, et l'interdiction de la revue *Masses*, suivie du procès de ses principaux membres, Max Eastman, Art Young et Floyd Dell. Le parti socialiste américain et l'I.W.W. ne parviendront jamais véritablement à se relever de ces événements, et *Masses* sera remplacée par le *Liberator*, puis *New Masses* à partir de 1926. C'est en particulier à travers la « chasse au rouge » du début des années 1920 que l'association entre nationalité et idéologie est la plus étroite. Sociologiquement, il est vrai que les étrangers (vivant aux États-Unis, mais n'ayant pas la nationalité américaine) étaient largement représentés parmi les leaders de gauche et dans les mouvements syndicaux, en particulier l'I.W.W. Les « red raids » aboutirent ainsi à la déportation de nombreuses personnes, déportation paradoxale puisque, pour certains d'entre eux, ils n'avaient pas vu l'Europe depuis des décennies. En 1919, plus de deux cent radicaux étrangers furent envoyés en U.R.S.S. à bord du navire *Buford*, surnommé la « Soviet Ark » ; dans l'esprit des autorités américaines, en effet, tout « rouge » devait être renvoyé dans sa patrie, qui ne pouvait qu'être la nouvelle république socialiste. Or, une bonne partie des passagers du *Buford* étaient anarchistes, et pour eux l'U.R.S.S. allait

⁸⁶⁴ Eleanor représente, dans la trilogie, la pureté stérile, à travers son attachement presque pathologique à la couleur blanche, manifesté notamment par un rêve liminaire dans lequel elle sert à sa mère de la viande blanche sur une nappe blanche dans une maison blanche, avant que toute cette blancheur ne soit souillée par une tache de sang qui s'étend, et symbolise son père et les abattoirs où il travaille autant que sa haine de tout ce qui a trait au corps et à la sexualité, (voir *FP* 184-185).

bien vite devenir encore plus inhospitalière que les États-Unis. Un dessin humoristique paru à l'époque montre l'oncle Sam, debout sur l'embarcadère, regardant s'éloigner le bateau (orné d'une légende « 249 Reds to Russia ») et, les mains accrochées à ses bretelles, l'air satisfait même si on ne le voit que de dos, il dit : « It is more blessed to give than to receive »⁸⁶⁵.

Les deux dimensions – géographique et idéologique – se conjuguent dans la figure du « radical », à la fois immigré et subversif. Cette rhétorique se poursuit tout au long des années 20 et 30, puis refait surface pendant le maccarthysme : les communistes, qu'ils soient de nationalité américaine ou non, sont systématiquement qualifiés d'étrangers, non seulement parce qu'ils « prennent leurs ordres de Moscou », mais aussi sur un plan presque ethnique ; c'est ce que révèle le passage de *BM* où Mary French est envoyée en reportage auprès de grévistes, et que le rédacteur en chef du *Pittsburgh Sentinel* lui demande de découvrir de quelle région de Russie ils sont originaires ; étant communistes, ils ne peuvent pas, par définition, être américains. Cette question est étroitement liée à celle de l'immigration, et de la manière dont une société établit un rapport avec l'étranger, dès lors qu'il arrive sur son sol, et qu'il devient un « vagabond potentiel qui, bien qu'il ne pousse pas plus loin son voyage, n'a pas entièrement surmonté l'absence d'attaches de ses allées et venues »⁸⁶⁶. Cet enracinement paradoxal donne naissance aussi bien à l'image de l'étranger comme nécessairement déloyal, car il a ses attaches – géographiques et idéologiques – ailleurs, qu'à celle de l'homme sans attaches, sans racines, souvent associée à l'antisémitisme, mais aussi au militantisme : les militants communistes n'ont pas de famille, pas de patrie, ils sont totalement déterritorialisés, et passent leur temps à parcourir le pays, non pour enfin prendre racine et établir une relation organique avec la communauté, mais simplement pour y planter la graine de la rébellion, avant de s'en aller à nouveau.

L'étranger, c'est moi

Comment se construire, alors, lorsque l'on est étranger sur son propre sol ? Comment construire une œuvre qui ait cette qualité du vagabondage toujours en puissance, tout en ne renonçant jamais complètement à la possibilité de l'enracinement ? À leur manière, les modernistes comme les radicaux se sont réappropriés cette figure de l'étranger que leur renvoyaient les autorités culturelles et politiques de la nation. Le modernisme est un art étranger, un art importé ? Nous irons donc le pratiquer en Europe. L'exil volontaire devient alors une manière d'habiter l'étranger, à travers la mobilité physique et intellectuelle. Le

⁸⁶⁵ <<http://sunsite.berkeley.edu/Goldman/Exhibition/deportation.html>> Vu le 11 février 2010.

⁸⁶⁶ Georg Simmel, « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie: études sur les formes de la socialisation* [1908]. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, 663.

moderniste se construit comme un apatride, il répond à l'aliénation sur son propre sol (cette « alienation on native grounds »⁸⁶⁷ dont Alfred Kazin fait le principe même de la littérature moderne) par la recherche de patries alternatives ; plutôt que de se laisser enfermer dans les rêts de l'identité américaine, il se déclare lui-même étranger, allant parfois jusqu'à renoncer, littéralement, à cette identité en changeant de nationalité, comme T.S. Eliot qui devient citoyen britannique en 1927. Dans une lettre à Herbert Read datant de 1928, il écrit :

Some day I want to write an essay about the point of view of an American who wasn't an American, because he was born in the South and went to school in New England as a small boy with a nigger drawl, but wasn't a southerner in the South because his people were northerners in a border state and looked down on all southerners and Virginians, and who so was never anything anywhere and who therefore felt himself to be more a Frenchman than an American and more an Englishman than a Frenchman and yet felt that the U.S.A. up to a hundred years ago was a family extension.⁸⁶⁸

De ce texte se dégagent à la fois le sentiment de n'appartenir à aucune communauté, et le refus d'identifier l'Amérique à une image unique, monolithique. À travers la division entre Nord et Sud, Eliot rappelle l'Amérique à son histoire et à sa complexité, contre l'illusoire image d'un pays prospère et unie par les liens sacrés du commerce qui prévaut dans les années 1920. Le personnage qui n'est jamais rien nulle part (« who was never anything anywhere ») et est donc obligé de sans cesse multiplier les allégeances et les voyages rappelle les hommes sans visage de *U.S.A.*, errant à la recherche d'une identité toujours fantasmée, et se retrouvant perpétuellement à l'attendre en vain sur le bord d'une route dont ils ne voient jamais la fin. Le détour par l'étranger s'effectue sur le plan géographique, à travers l'exil volontaire, mais également dans le domaine artistique, où les influences asiatiques et africaines, associées aux « contraintes exquises » de la forme, participent de cette stratégie de défamiliarisation.

On ne saurait identifier la perception de l'étrangeté, le sentiment d'être rejeté par une société, de ne pouvoir s'exprimer, en tant qu'artiste, dans un pays perçu comme inévitablement inféodé au goût « bourgeois », et la désignation de groupes de personnes comme étrangers par le pouvoir, désignation qui s'accompagne de mesures visant à les exclure de la communauté. Néanmoins, dans le cas des radicaux – militants communistes, anarchistes, socialistes de l'entre-deux-guerres – ou plutôt de leur représentation dans les œuvres qui leur sont consacrées, on remarque également la volonté de se ré-approprier cette étrangeté imposée, de répondre à l'exclusion par l'attribution de vertus inhérentes au fait, justement, de n'être pas américain. L'Amérique devient alors, non plus la terre de la révolution et de l'égalité des hommes entre eux, mais le symbole du capitalisme rapace et de

⁸⁶⁷ Alfred Kazin, *On Native Grounds*, ix.

⁸⁶⁸ Lettre citée dans *The Cambridge History of American Literature; Volume 6, Prose Writing, 1910-1950*. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 160.

la dégénérescence de la bourgeoisie. Il est frappant de voir que souvent, dans les romans prolétariens, les militants communistes, ou, pour parler plus généralement, les personnages de mentors, ceux qui accompagnent le ou les protagonistes dans l'acquisition progressive de la conscience de classe, sont souvent des étrangers. Hans, dans *The Disinherited*, est « that German feller »⁸⁶⁹, Vin Garl est Finnois dans *The Land of Plenty*, et dans *Marching ! Marching !*, Granny Whittle, lorsqu'elle entend l'*Internationale* pour la première fois, pense qu'il s'agit de l'hymne national finlandais⁸⁷⁰. Ces portraits de militants correspondent à une réalité sociologique indéniable – en particulier pendant les années 1920, les membres du parti communiste américain étaient majoritairement étrangers – mais également à une volonté délibérée de se réapproprier la figure du « red foreigner » brandie comme un épouvantail par les autorités. Dans le même temps, cette réattribution du qualificatif d'étranger est également une manière de faire émerger la diversité qui existe dans le monde ouvrier ; dans *Marching ! Marching !*, les travailleurs philippins qui habitent de l'autre côté de la rivière sont associés au mouvement de grève, et à bien des égards le mènent, puisque la grève est entre autres la conséquence de la mort de Tim et de l'agression de Mario, l'un des militants communistes, lui-même Philippin, présenté tout au long du roman comme un être protéiforme, qui sans cesse trouve le moyen de communiquer avec les autres travailleurs : lorsqu'il travaille avec des pêcheurs de baleine Japonais, il concocte un sabir afin de pouvoir leur parler (« They didnt answer to American so he had tried his Luzon dialect with a sputtering few words of waterfront Japanese »⁸⁷¹). Enfin, les romans prolétariens font le portrait d'une classe qui est, en quelque sorte, elle-même étrangère à la société américaine. Comme nous l'avons vu plus haut, l'un des objectifs principaux de cette littérature est justement d'inscrire la classe, en l'espèce le prolétariat, dans le paysage politique et littéraire américain. Dès lors, les œuvres sont sans cesse prises dans une tension entre étrangeté et authenticité, entre le désir de faire émerger le prolétariat de l'Amérique elle-même et la conscience que cette notion apparaît comme « étrangère » aux yeux de leurs lecteurs.

La quête de l' « authentique » Amérique

Cette tension est perceptible dans de nombreuses œuvres littéraires de l'entre-deux-guerres américain. Les écrivains semblent concevoir leur rapport à l'Amérique à travers le prisme du simulacre et de l'authentique. Ils cherchent alors, à travers leurs œuvres, à capturer cette Amérique « authentique », en brisant le simulacre qui suscite en eux à la fois « vision et

⁸⁶⁹ Jack Conroy, *The Disinherited*, 162.

⁸⁷⁰ Au début des années 1920, près de la moitié des membres du parti communiste (à l'époque Workers Party) étaient finlandais. Voir Albert Fried, *op. cit.*, 17.

⁸⁷¹ Clara Weatherwax, *Marching ! Marching !*, 109.

répulsion »⁸⁷². Comme Stephen Dedalus, ils cherchent à trouver l'âme de l'Amérique, derrière une réalité avec laquelle ils ne peuvent se réconcilier, tout en cherchant souvent à la brandir comme un acte d'accusation : « I go to encounter for the millionth time the reality of experience and go to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race »⁸⁷³. L'écrivain forgeron doit soumettre son pays à l'épreuve du feu en refusant la vision d'une Amérique unique et univoque : certains œuvrent à la fragmentation du récit lui-même, d'autres renoncent à la perspective continentale au profit d'une vision régionale, d'autres encore disloquent le corps social pour en défaire la continuité fallacieuse. L'étranger devient alors aussi, parfois, le précurseur, celui qui annonce la venue d'une nouvelle ère. « Stranger » peut en effet parfois être synonyme de présage : « any of the things which are popularly imagined to forebode the coming of an unexpected visitor, e.g. a floating tea-leaf in the cup ; an excrescence on the wick of a candle, causing guttering ; a piece of soot flapping on the bar of the grate ; a moth flying toward one »⁸⁷⁴. La feuille de thé qui flotte à la surface de la tasse est à la fois menace et promesse, dans son mystère même, dans l'indéchiffrabilité de son message.

Car comment peut-on renouveler la terre de la nouveauté ? Le « make it new » de Pound est un défi lancé à l'art, mais aussi à cette Amérique qui s'attribue le monopole du renouveau. Il convient alors de lui faire comprendre que le renouveau peut – et doit, parfois – venir d'ailleurs. Cet ailleurs peut se définir en termes aussi bien temporels que spatiaux ou idéologiques ; la décentration qu'il opère permet à la fois une dépersonnalisation du sujet et un nouveau mode d'expression pour la communauté. C'est sur cet aspect qu'insiste C. Barry Chabot dans *Writers for the Nation: American Literary Modernism*. Pour lui, le modernisme est un appel à la régénération de l'Amérique par l'art, et rejoint ainsi le progressisme du début du siècle, autant que la littérature radicale de la Grande Dépression. Une telle continuité semble reposer sur une définition partielle – et peut-être partielle – du modernisme, et veut surtout se construire contre la vision d'un modernisme international et déterritorialisé. Néanmoins, Chabot retrouve, par son interprétation, la dimension sociale du modernisme, le fait qu'au-delà des affiliations strictement politiques, la plupart des modernistes américains, aussi bien Ezra Pound et T.S. Eliot que Wallace Stevens ou William Carlos Williams, croyaient à la portée sociale de leurs œuvres, ne serait-ce qu'à travers la création d'un « Risorgimento » américain, pour reprendre l'expression de Pound. « Europe we must – We have no words. Every word we get must be broken off from the European mass. (...) I am a beginner. I am an American. A United Stateser. Yes, it's ugly, there is no word to say it

⁸⁷² Kay S. House (ed), *Reality and Myth in American Literature*. Greenwich: Fawcett, 1966, 194.

⁸⁷³ *Ibid.*, 195.

⁸⁷⁴ Oxford English Dictionary.

better », écrit William Carlos Williams⁸⁷⁵. Les mots qui appartiennent aux autres, il faut se les approprier, aller chercher en Europe de quoi dire l'Amérique, dans toute sa laideur parfois. Dans les œuvres des romanciers américains expatriés, l'étranger n'est pas tant une menace pour l'identité du narrateur qu'une manière de définir cette identité en contrepoint. Du reste, la thématization de la figure de l'étranger, dans les œuvres d'Hemingway ou de Fitzgerald par exemple, est minime. Chez Hemingway, l'Espagne, malgré toute l'admiration qu'il lui porte, est avant tout source d'exotisme, et les personnages ne s'y perdent guère. Si leur identité est flottante et incertaine, marquée par la blessure et la cicatrice, c'est à cause de l'absurdité de la guerre, de l'inutilité du conflit auquel ils ont participé, et à la suite duquel ils ont décidé – Jake Barnes aussi bien que Frederick Henry – de ne pas retourner aux États-Unis. De même, dans les œuvres de Gertrude Stein, comme le fait remarquer Werner Sollors, la figure de l'étranger n'est pas dramatisée ; elle est tantôt stéréotypée⁸⁷⁶, tantôt intégrée au récit. Le fait d'habiter en France n'est jamais, pour Stein, une épreuve, une menace contre son identité, mais au contraire une manière de la conforter, en lui permettant de s'isoler dans sa langue, et de créer un microcosme défini par elle, là où, aux États-Unis, elle se retrouverait plongée dans une société qu'elle ne peut limiter.

La communauté se crée ainsi en partie grâce à la figure de l'étranger, qui permet de remettre en perspective l'identité américaine, voire de retrouver parfois ce qui est perçu en elle comme authentique. Les allées et venues, aussi bien littéraires que géographiques, des écrivains entre l'Europe et les États-Unis, entre le passé, le présent et le futur, instaurent un jeu perpétuel entre familiarité et défamiliarisation qui participe d'une esthétique de la révélation.

Cette esthétique de la révélation est presque systématiquement employée – avec plus ou moins de bonheur – par les auteurs prolétariens, et plus généralement dans la littérature radicale. Dans ce contexte également, la révélation est souvent issue de la relation paradoxale à l'Amérique qui se met en place au sein du texte. Si les romanciers prolétariens, comme nous l'avons vu, ont souvent à cœur de revendiquer, dans une certaine mesure, leur « étrangeté », leur non-américanité qu'on ne cesse de leur reprocher, ils sont néanmoins eux aussi à la recherche de l'Amérique authentique, qui est à concevoir comme un état (et un Etat) à venir, à la fois « foreign » et « native ». Les communistes s'opposent en effet à l'interprétation de l'Amérique comme nation bourgeoise née de l'alliance du capitalisme et de la démocratie, en prônant un système « importé » qu'est le socialisme soviétique, tout en

⁸⁷⁵ William Carlos Williams, *The Great American Novel* [1923] in *Imaginations*. New York : New Directions, 1970, 175.

⁸⁷⁶ « she seemed to cherish ethnic tags, and she used them consciously and with great gusto ». Werner Sollors, *op. cit.*, 31.

revendiquant également leur volonté de créer un « native radicalism ». Sans en arriver jusqu'au slogan d'Earl Browder, « Communism is Twentieth Century Americanism », on constate que dans les œuvres publiées dans la première moitié des années 1930, l'Amérique et ses symboles (déclaration d'indépendance, constitution, quatre juillet) sont souvent présents.

Dans *The Land of Plenty* par exemple, la coupure de courant a lieu dans la nuit du 3 au 4 juillet, et, au matin, les ouvriers refusent de travailler, estimant que leur jour de repos se justifie au vu de l'agitation de la nuit. Le quatre juillet, très peu évoqué, sinon à travers un discours entendu à la radio par Walt et ses parents, est néanmoins présent en filigrane à travers tout le roman, et le choix que fait Cantwell de situer la grève et la prise de conscience par les ouvriers de leurs conditions de travail, de leur force et de la violence du système dans lequel ils sont intégrés, autour de la fête nationale, n'est pas anodin ; encore une fois cependant, la signification peut ici être interprétée de deux manières presque opposées. Le quatre juillet symbolise ce système qu'il faut combattre, mais il représente aussi l'infinie répétition de la promesse de liberté contenue dans les textes fondateurs.

On retrouve cette relation double, ambiguë, dans *Marching ! Marching !*, à la fois dans le paratexte et dans le roman lui-même. La courte biographie qui présente Clara Weatherwax au lecteur fait de l'écrivain à la fois l'héritière des fondateurs et le modèle de l'auteur prolétarien, ouvert sur les autres races et les autres cultures, éduqué mais qui ne rechigne pas à travailler à l'usine :

Clara Weatherwax stems from pre-Mayflower New England stock, which has pioneered across the American continent from Massachusetts, New York, Michigan and Oklahoma to Washington. One of her outstanding forebears was Roger Williams. Fourteen of her direct ancestors fought in the first American revolution. Others fought in the war of 1812 and the Civil War, and many of her family were in the World War. Her grandfather was an early settler and mill owner in Aberdeen, Washington. Miss Weatherwax was born and schooled in Aberdeen, with the sound of sawmills in her ears. Her earliest days were spent in a papoose basket which her mother got from Indians at the Quinault Indian Reservation. She was a student at Stanford University for two years, class of 1929. Since High-school days Miss Weatherwax has had a variety of jobs – both white-collar and proletarian, mostly for fifty dollars a month or less, and the kinds of work mentioned or described in this book she knows through experience or close contact. She has participated in the labor movement on the Coast, and is now living with her husband in California, where she writes and he composes.

Le premier paragraphe pourrait tout à fait figurer dans l'annuaire des « Filles de la Révolution américaine »⁸⁷⁷. L'accent est mis sur les sacrifices consentis, génération après génération, par la famille de Clara Weatherwax à la patrie, dans toutes les guerres dans

⁸⁷⁷ Organisation née à la fin du 19^e siècle, les « Daughters of the American Revolution » se distinguent, en particulier pendant l'entre-deux-guerres, par leurs positions très conservatrices, surtout sur le rôle des femmes, mais également en ce qui concerne l'immigration et la question noire.

lesquelles celle-ci a été engagées. Ses ancêtres sont présentés à la fois comme des soldats, des pionniers et des fondateurs. Chaque élément qui pourrait donner l'image d'une bourgeoise, issue de la classe moyenne (son grand-père était patron d'usine, elle a étudié à Stanford, elle vit en Californie avec son mari et manifestement n'a pas besoin d'un travail autre que son écriture) est contrebalancée par des éléments de sa vie qui la rattachent aux non-blancs (elle a été élevée près d'une réserve indienne) et aux prolétaires (les emplois qu'elle a exercés lui confèrent en quelque sorte le « droit » d'être écrivain, ainsi que la légitimité nécessaire à l'écriture prolétarienne). Il semble même que la division entre classes soit matérialisée ici par le salaire mensuel, qui, pour garantir en quelque sorte l'appartenance aux classes laborieuses, doit nécessairement être inférieur à cinquante dollars par mois. Ses activités politiques sont à peine décrites, (« She has participated in the labor movement on the Coast »), et il semble que ses aspirations révolutionnaires, son désir de se fondre avec le prolétariat, naissent directement de son héritage, de sa filiation, en somme, de son identité profondément américaine. On retrouve cette relation entre américanité et révolution dans le roman lui-même, dans la bouche d'un ouvrier qui assiste à la réunion du syndicat :

“They talk about radical foreign stuff! Say, Communism is Americanism! That’s what! Americanism! Didn’t we have a revolution to get founded? To get our American freedom of speech? To get ourselves a government for the people and by the people? And isn’t the people the masses? By God, I’d like to know who we are if we aint the people! And now that the bosses and politicians is running the country like money kings, we got to take it away from ‘em t run it for us people again. We’ve put kings under the earth before. We did it in 1776 and we’ll damn well do it again!”⁸⁷⁸

Le texte anticipe de près de deux ans le slogan d'Earl Browder, et surtout il recrée une généalogie révolutionnaire, renouant les liens brisés de l'histoire de la nation, à travers non seulement la référence à 1776, mais aussi l'allusion à la guerre civile et à Abraham Lincoln (« a government for the people and by the people ? »). Le parallèle entre la situation contemporaine et celle de l'Amérique coloniale (« politicians is running the country like money kings. (...) We’ve put kings under the earth before. ») opère à la fois une négation de l'exceptionnalisme américain (la société américaine est une société féodale) et une réitération de la promesse américaine, du « dream deferred »⁸⁷⁹ qui ne demande qu'à être réalisé, à travers une nouvelle révolution. La révolution de 1776 est présentée comme une révolution faite par et pour le peuple, et l'équation « people = masses » permet une réinterprétation des textes fondateurs à l'aune de l'idéologie communiste. En effet, le « peuple » ne représente plus l'ensemble de la société, mais les « masses », le prolétariat. La relation à l'Amérique et à ses idéaux est ainsi ambiguë puisque, si les textes et les actes fondateurs sont exhumés et

⁸⁷⁸ Clara Weatherwax. *Marching ! Marching !* 208.

⁸⁷⁹ Titre d'un recueil de poèmes publié par Langston Hughes en 1951, *Montage of a Dream Deferred*.

brandis par celui qui parle, il est nécessaire de les ré-écrire, dans une perspective marxiste, pour qu'ils puissent porter l'espoir de libération.

La ré-écriture des principes fondateurs à l'aune de l'étranger est également présente dans *Jews Without Money*, mais c'est ici la perspective ethnique et sociale qui est privilégiée, plutôt que la dimension politique. L'Amérique apparaît à la fois comme le lieu des illusions et du mensonge (présentée en Europe comme une nouvelle terre promise, elle se révèle en réalité être une nouvelle Egypte), de la cruauté et des inégalités (qui tuent Joey et Esther), un lieu étranger, auquel, en tant que Juif, il est impossible de s'adapter (les habitants des autres quartiers sont sans cesse désignés par l'adjectif « américain », par opposition aux Juifs de l'East Side), et comme le lieu d'une nouvelle identité possible, pour la génération du narrateur, qui n'a d'autre patrie qu'elle. La différence de perspective selon les générations est matérialisée au chapitre 12, « Mushrooms in Bronx Park », lorsque leur mère emmène Mikey et Esther dans la forêt et les empêche de cueillir des champignons : « 'you must never do that. You are an American child, and don't know about these things. Some mushrooms are poison !' »⁸⁸⁰ Elle regrette que ses enfants n'aient jamais connu la nature telle qu'elle l'a vue et vécue en Europe : « 'You American children don't know what it means !' »⁸⁸¹ Dans ce passage s'instaure une division générationnelle qui existe tout au long du roman, entre des parents déçus par l'Amérique et qui se réfugient dans leur identité, et des enfants qui doivent faire face, qu'ils le veuillent ou non, à ce nouveau monde, et construire leur identité à partir de lui :

The backyard was a curious spot. It had once been a graveyard. Some of the old American headstones had been used to pave our Jewish yard. The inscriptions were dated a hundred years ago. But we had read them all, we were tired of weaving romances around these ruins of America.

Once we had torn up a white gravestone. What an adventure. We scratched like ghouls with our hands deep into the earth until we found moldy dirty human bones. What a thrill that was. I owned chunks of knee bone, and yellow forearms, and parts of a worm-eaten skull.⁸⁸²

On voit ici littéralement se construire cette identité stratifiée : les maisons des Juifs d'Europe centrale s'érigent sur les tombes américaines, dont le mystère a cessé de fasciner les enfants. À l'innocent passe-temps de composer des histoires sur ces « ruins of America » succède l'attrait de la profanation. Les enfants soulèvent une pierre tombale blanche et se saisissent des ossements qu'elle recouvre ; ils deviennent alors à la fois les barbares qu'on les accuse d'être et les héritiers de ces corps saccagés, qu'ils s'approprient en les démembrant. L'identité se construit par fragments, la « blancheur » de la pierre est laissée de côté au profit

⁸⁸⁰ Michael Gold, *Jews Without Money*, 153.

⁸⁸¹ *Ibid.*, 155.

⁸⁸² *Ibid.*, 62.

des squelettes jaunis. La profanation est aussi, en un sens, une seconde chance, le retour à la lumière pour ces restes humains qui pourrissaient dans le sol (« moldy dirty », « worm-eaten »), délaissés par leurs héritiers légitimes. L'emploi, par le narrateur, du verbe « to own » renforce encore cette idée de transmission/profanation, d'héritage arraché ; l'enfant d'immigrant veut posséder ces « ruins of America », ce bout d'Amérique, même si ce n'est qu'un morceau d'os presque désagrégé : « What a thrill that was ».

La double filiation – juive-européenne et américaine – est symbolisée, un peu plus loin, par les décorations qui ornent le restaurant Moscovitz, sur la deuxième avenue : un drapeau américain sous lequel est accrochée une reproduction montrant Theodore Roosevelt à la bataille de San Juan Hill, et, à l'autre bout de la pièce, le drapeau sioniste drapé autour d'un portrait de l'autre Theodore, Herzl, le leader sioniste. Ou encore, lorsque Mikey s'interroge sur le Messie, et finit par conclure qu'il voudrait un messie qui ressemble à Buffalo Bill : « I needed a Messiah who would look like Buffalo Bill, and who could annihilate our enemies »⁸⁸³. Ici, les ennemis sont les ennemis des Juifs, pourtant le Messie, dans l'esprit de l'enfant, ressemble à l'un de ces ennemis. Le roman articule ainsi de manière intéressante les questions d'identité, refusant aussi bien l'idée du melting-pot qu'un repli complet sur une identité fantasmée liée au pays d'origine. Le double fil qui parcourt le roman tout entier donne à voir les difficultés éprouvées par cette jeunesse ghettoisée, « forced into a different world »⁸⁸⁴, monde qui n'est pas celui de leurs parents, et qu'eux-mêmes sentent ne pas pouvoir complètement posséder. Il n'y a pas, dans *Jews Without Money*, de quête d'une Amérique idéale, mais la tension entre le « foreign » et le « native » y est omniprésente, est incarnée par le narrateur lui-même. L'Amérique idéale, plutôt que dans les ruines avec lesquelles jouent les enfants, se situe dans l'avenir, dans le « great beginning » qui cependant n'apparaît pas dans l'œuvre, où l'Amérique apparaît davantage comme le lieu des impasses, des routes barrées, ou bien celui des symboles inatteignables : le jeune Mikey récite un poème à la gloire de « son » pays, les États-Unis, alors que l'on vient d'apprendre que son père souffre d'empoisonnement au plomb à cause de son travail de peintre en bâtiment. La veille du 4 juillet, le quartier est en émoi, « There was the usual debauch of patriotism »⁸⁸⁵ ; les feux d'artifices fusent, mais Mikey s'endort et est réveillé par un pétard qui explose juste à côté de lui et lui arrache la peau de l'épaule. À la suite de cet incident, l'enfant ne parvient plus à dormir. Seuls les sortilèges d'une guérisseuse (« a Speaker-woman, Baba Sima, the witch-doctor »⁸⁸⁶) parviendront à venir à bout du traumatisme provoqué par la fête de la

⁸⁸³ *Ibid.*, 190.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, 12.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, 142.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, 143.

démocratie, comme si les promesses du quatre juillet étaient, tout comme les gestes de Baba Sima, de l'ordre de la pure superstition.

4.2.2. Figures de l'étranger : de l'individu aux valeurs

Le double étranger⁸⁸⁷

Pendant l'entre-deux-guerres semble se dessiner une rupture entre la nation et ses artistes, qui construisent, à travers leurs œuvres, un rapport à l'Amérique, oscillant sans cesse entre la conscience de leur propre aliénation et l'espoir toujours renouvelé de retrouver l'authenticité perdue du Nouveau Monde. Cependant, ce questionnement sur l'identité, sur l'appartenance, est bien différent selon que l'on s'intéresse à la génération des écrivains modernistes « canonisés », pour la plupart blancs et appartenant à la classe moyenne, ou aux écrivains prolétariens, souvent issus de milieux modestes ou de minorités ethniques, et qui doivent négocier leur intégration dans la société américaine tout en revendiquant une position radicalement critique envers son fonctionnement, sinon ses principes fondateurs.

Le rapport à l'étranger se décline ainsi de manière complexe, du fait de cette appartenance désirée : les modernistes veulent construire la culture américaine depuis leur exil volontaire, les radicaux veulent saper les fondements du système capitaliste tout en préservant, dans une certaine mesure, le vocabulaire de la promesse américaine. Il ne s'agit donc pas d'un rapport construit dans une extériorité pure, mais « dont l'articulation immanente au groupe implique à la fois une extériorité et un face-à-face »⁸⁸⁸. La distance, qui génère une forme d'objectivité et d'esprit critique, s'accompagne inévitablement d'un désir de rattachement à la communauté.

Le tiraillement entre distance et proximité, le rapport conflictuel à la classe, à la race, à l'idéologie étaient des sentiments très familiers pour John Dos Passos, dont le parcours biographique témoigne de cette perpétuelle errance identitaire, que l'on retrouve dans ses œuvres, comme l'a analysé Blanche Gelfant. Comme ses amis Arthur McComb, Rumsey Marvin ou E.E. Cummings, il était issu de la classe moyenne supérieure. Son père, John R. Dos Passos, était un *self-made man*, fils de cordonnier devenu avocat d'affaires et grand

⁸⁸⁷ Cette expression est employée dans *Chosen Country*, roman largement autobiographique, au sujet de l'enfance du protagoniste, Jay Pignatelli : « But that was after St. John's Wood and being a double foreigner to all the little English boys wearing their schoolcaps and spécial neckties : A Man WWithout a Country ». Plus loin, Jay se compare également à Cain, marqué à vie, « like all history's bastards ». John Dos Passos, *Chosen Country*. Boston : Houghton Mifflin, 1951, 26.

⁸⁸⁸ Georg Simmel, « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie: études sur les formes de la socialisation* [1908]. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, 663.

défenseur des trusts au début du 20^e siècle. Il voulait donner à son fils la meilleure éducation possible, et l'envoya donc en Angleterre, puis à Choate, dans le Connecticut, l'une des « boarding schools » les plus réputées de la côte Est ; quatre années à Harvard vinrent couronner ce parcours modèle. Néanmoins, cette appartenance à la « bonne société » de l'époque était mise en danger par les circonstances de la naissance de John Dos Passos ; il était le fils naturel de ses parents, et ce ne fut qu'en 1910, lorsque Dos Passos avait quatorze ans, qu'ils se marièrent, après la mort de la première femme de John R. Jusqu'en 1912, John Dos Passos s'appelait John Madison, du nom de sa mère, et il passa la majeure partie de son enfance en Europe, où ses parents pouvaient se voir librement sans faire naître de scandale. Cette filiation problématique contribua sans doute au sentiment qu'il éprouvait, en particulier au lycée, d'être sans cesse à part, isolé. Dans son journal, il écrit le 9 avril 1911 : « I do not know why it is but no one ever treats me as if I were one of them »⁸⁸⁹. Plus tard, il transforme l'apitoiement en critique, se plaçant toujours à distance de la classe à laquelle il appartient, celle des intellectuels de la classe moyenne :

His friends would wonder why throughout his life, obviously intellectual and cultured, he often chose to denigrate intellectuals and aesthetes. (...) He stood back from himself and saw a shy, introverted personality who took easily to a life of the intellect and of art. his was a conscious reaction against that, a forcing of himself out into a larger world.⁸⁹⁰

Cette critique de l'intellectuel enfermé dans ses livres et ses considérations théoriques est manifeste dans la correspondance entre John Dos Passos ses amis Dudley Poore, Arthur McComb et Rumsey Marvin, qui sont ses principaux correspondants dans les années 1917-1920. Dans ses lettres, il ne cesse de dénigrer la formation que les grandes universités dispensent aux étudiants américains, mettant en scène l'opposition romantique entre la culture et la vie que l'on retrouve dans *Streets of Night*, position éminemment paradoxale, puisque dans le même temps Dos Passos fait de ses lettres un véritable journal de ses lectures et de sa progression littéraire : il conseille des livres, critique les textes que ses amis lui envoient et leur transmet les siens⁸⁹¹.

Enfin, la position ambiguë de Dos Passos vis-à-vis de ses origines sociales se concrétise, en quelque sorte, à travers son engagement politique, et ses appels répétés aux intellectuels et aux artistes à s'engager aux côtés des plus humbles. On retrouve un rapport

⁸⁸⁹ Cité dans Townsend Ludington, *John Dos Passos; A Twentieth Century Odyssey*, 31.

⁸⁹⁰ Townsend Ludington (ed), *The Fourteenth Chronicle*, 70.

⁸⁹¹ Cette double dimension est particulièrement présente dans les échanges entre Dos Passos et Rumsey Marvin, de quatre ans son cadet. Dos Passos adopte vis-à-vis de Marvin une posture de mentor, et, alors que le premier est en Europe pendant la guerre et le second à Yale, il multiplie les attaques contre l'éducation, qu'il considère comme une manière de rendre les esprits réceptifs à la propagande guerrière : « What the devil d'you want such a bloody lot of training for anyway ? I swear – you people in America are daft on the subject. Training does nothing but eradicate original ideas and stultify the mind to the state of a drill-sergeant ». Lettre d'avril 1918, reproduite dans Townsend Ludigton (ed), *ibid.*, 168.

similaire à celui qu'il avait avec ses premiers correspondants, ce mélange de dénigrement des intellectuels et de conversations savantes, dans ses lettres à Edmund Wilson, qui restera l'un de ses plus proches amis jusqu'à la fin de sa vie. À la fin des années 1920 en effet, Wilson était bien moins engagé que Dos Passos, et hésitait à se joindre aux diverses manifestations auxquelles ce dernier le conviait. Le 19 août 1927, Dos Passos lui envoie un télégramme : « Peaked Hill Bars C G Station Provincetown Mass Need picketers and speakers for last Sazcetti protest staying here. Dos Passos »⁸⁹². Wilson ne répond pas à cet appel, et envoie à peu près au même moment une invitation à Dos Passos pour une fête chez lui, à Provincetown, invitation à laquelle Dos Passos répond négativement, avec véhémence. Il s'excuse de sa réaction dans une carte postale du 19 septembre, qui montre bien la différence d'état d'esprit des deux hommes à l'époque :

Dear Bunny – terribly sorry to have been rude about your kind invitation to a party at Provincetown – but you cant imagine how queerly your wire jangled my nerves – Jesus X Columbus – man, didn't you realize that we were all virtually mad up in Boston – You try battering your head against a stone wall sometime⁸⁹³

Dos Passos, décrivant l'énervement qu'a suscité en lui l'invitation de Wilson, se pose en intellectuel engagé, militant, face à ceux qui, comme son cher « Bunny » – qui était par ailleurs convaincu de l'innocence de Sacco et Vanzetti et de l'injustice dont ils étaient victimes – préfèrent prendre position de loin, depuis le confort de leur maison de Cape Cod. La relation que Dos Passos entretient avec sa classe et ses origines sociales est donc souvent conflictuelle, et contribue à l'image double qu'il donne de lui-même : à l'intellectuel timide et bafouillant, d'une extrême politesse et caractérisé par une certaine prudence se superpose le personnage qu'il crée à travers ses écrits, aussi bien ses lettres que ses romans, celui de l'écrivain-baroudeur, à la verve parfois truculente, censuré par les éditeurs pour sa vulgarité et ses références sexuelles.

On retrouve cette division, cette construction volontaire d'une identité incertaine et clivée, dans son rapport à la race et à la nationalité. De ce point de vue là également, Dos Passos se considère souvent, ou est vu par les autres, comme un étranger. Ayant passé la majeure partie de son enfance en Europe, lorsqu'il revient aux États-Unis au début des années 1910, son anglais semble affecté à ses camarades de classe, qui le surnomment « Frenchy » ; de plus, ses origines portugaises lui valent d'être parfois pris pour un étranger lorsqu'il voyage aux États-Unis⁸⁹⁴. En d'autres termes, sa relation à son pays de naissance ne va pas de soi, elle se construit tout au long de sa vie et de sa carrière, jusqu'à ce qu'il choisisse

⁸⁹² *Ibid.*, 371.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Dans *The Best Times*, il raconte ainsi : « in collège and out I had personally felt the frustration that came from being considered a wop or a guinea or a greaser ». John Dos Passos, *The Best Times ; An Informal Memoir*, 185.

finalement ce pays comme patrie, et s'y installe aussi bien sur le plan politique que littéraire et psychologique. Là encore cependant, cette identification – Dos Passos se lance dans des ouvrages historiques sur la jeune République américaine, se consacre à partir de la fin des années 1940 à sa ferme en Virginie, et soutient l'aile droite du parti républicain – a quelque chose d'excessif, comme si, après s'être longtemps identifié au « man without a country » de la nouvelle d'Everett Hale, qui se trouve exilé pour avoir maudit son pays, après avoir cru à l'idéologie communiste, notoirement « unAmerican », il avait ensuite voulu devenir « plus Américain que les Américains ».

La trilogie regorge d'épisodes qui mettent en scène cette identité incertaine, souvent malmenée. Le premier *Camera Eye* décrit une scène de l'enfance de Dos Passos, où l'enfant et sa mère sont poursuivis par des Belges qui les prennent pour des Anglais, à l'époque de la guerre des Boers : « non nein nicht englander amerikanisch american Hoch Amerika Vive l'Amérique » (13). Tout au long des romans, la figure du malentendu, sur l'identité ou la nationalité, est récurrente, et manifeste cette perpétuelle ambiguïté dont Dos Passos est à la fois la victime et l'artisan. Dans le CE7, le jeune Dos Passos tente d'apprendre à faire du patin à glace avec ses amis sur un lac gelé près d'une usine. Les autres lui disent de faire attention aux enfants des ouvriers, « bohunk and polak kids » (77), qui mettent des pierres dans leurs boules de neige, et sont caractérisés à plusieurs reprises par l'adjectif « dirty » (« write dirty words up on walls do dirty things up alleys ») par opposition à « we clean young American Rover Boys ». La première personne du pluriel, cependant, est ici ironique, car il apparaît clairement que le « I » ne correspond pas à cette vision de l'Amérique blanche, mâle, « handy with tools (...) played hockey (...) and cut figure eights on the ice » ; lui ne parvient qu'à tomber, à plusieurs reprises. « I couldn't learn to skate and kept falling down ». L'emploi de « could » ici semble renvoyer à une caractéristique permanente (par opposition à « be able to » ou « manage ») : l'enfant ne *peut* pas apprendre à faire du patin, au sens où il n'en a pas les capacités physiques, quel que soit l'effort qu'il fournisse pour y parvenir. Il ne peut pas, donc, s'inscrire dans le « we » et faire partie des « clean young American Rover Boys ». La différence culturelle perçue par le jeune Dos Passos se double d'une insécurité ethnique, voire raciale, et la seule manière de s'intégrer à la communauté, de faire partie de l'Amérique, est d'opérer un détour, de la voir du dehors, à travers les yeux de l'étranger ; de même qu'il s'intéresse à des classes autres que la sienne, Dos Passos voyage de par le monde, et affectionne particulièrement des pays, comme l'Espagne ou le Mexique, où il passe souvent pour un « local ». Dans la trilogie, il va jusqu'à créer une véritable esthétique du détour, à travers le sillonnement de l'espace, américain et transatlantique, par les personnages, comme s'ils étaient sans cesse à la recherche d'un nouveau point de vue, d'une

nouvelle perspective, au sens aussi bien psychologique que visuel, sur leur pays. Enfin, cette figure du détour trouve son aboutissement dans deux personnages récurrents des œuvres de Dos Passos : l'immigrant et le vagabond. L'un a, par nécessité, un regard extérieur, puisqu'il est considéré comme étranger, et apporte avec lui un bagage dont il ne sait si le déposer ou le garder perpétuellement sur le dos, l'autre est obligé, par les circonstances, de se faire lui-même étranger, à transporter son identité sur ses épaules, de construire son appartenance au gré de ses pérégrinations.

Un nécessaire exil

Les déplacements incessants qui caractérisent les personnages de Dos Passos, l'impression, à la lecture des romans, de la poursuite presque frénétique d'un bonheur toujours différé au profit d'un succès illusoire, s'articulent à la quête de l'identité qui est un thème récurrent de ses œuvres. Cette identité est cependant un territoire contesté dans l'espace du texte, saturé, en particulier dans la trilogie, de références à l'Amérique, à ses valeurs et à ses idéaux, qui construisent un parangon auquel les personnages sont appelés à se conformer (« we clean young American Rover Boys handy with tools » 77, « American shouldn't cry he should look kind and grave and very sorry » 134). La perspective sur ce discours est souvent ironique, et dénonce l'identité toute faite proposée par l'Amérique conquérante, sûre de ses valeurs et qui veut les imposer au reste du monde (Dos Passos pensait au début intituler sa trilogie *Course of Empire*) ; *U.S.A.* se construit alors autour de diverses figures de l'étranger, qui représentent ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas s'identifier à cette image, qu'il s'agisse de radicaux, d'artistes ou de vagabonds. Dos Passos conjugue ainsi protestation politique, aliénation culturelle et exclusion sociale dans la mise en place d'un réseau d'identités alternatives, incarnées par les figures d'Isadora Duncan et Frank Lloyd Wright aussi bien que par des personnages tels que Ben Compton ou Mary French. La distinction, souvent établie par les critiques, entre le jeune homme opposé à la société, qui reposerait sur une vision romantique de l'artiste héritée de l'« art novel », et une vision plus collective, sociale, distinction qui se retrouverait dans les différents modes de la trilogie, le *Camera Eye* représentant alors un résidu du subjectivisme des premiers romans, nous semble devoir être nuancée ; en effet, le décentrement opéré par la trilogie fonctionne justement par l'intégration de la perspective du *Camera Eye* aux autres modes de narration, par le système d'échos entre les modes mais également à travers cette perspective de l'étranger dont nous avons souligné combien elle était importante pour Dos Passos ; le jeune homme blanc, issu de la classe moyenne, qui devrait d'après ses origines et son éducation appartenir de manière pleine et entière à la société qui l'a formé, se retrouve dans la même position que ceux qui la

critique, souvent enfants d'immigrés (Debs, Veblen) ou eux-mêmes étrangers (Joe Hill, Steinmetz) et adopte une position ambiguë, entre la spontanéité travaillée du flux de conscience et la distance ironique qu'il adopte vis-à-vis de son enfance et de sa jeunesse, distance qui crée un écart perpétuel entre lui et lui-même, autant qu'entre lui et la société qui l'entoure : « I wished I was home but I hadn't any home » (197).

Le désir de s'enraciner, de trouver une « maison », et l'impossibilité de s'accommoder de celles qu'on leur propose, amène les personnages des romans de Dos Passos à s'exiler, à se faire étrangers sur leur propre terre. La figure du vagabond est récurrente dans ses œuvres, et apparaît comme un avatar de celle du pionnier ; le « tramp » sillonne le pays, sans but, sans destination précise, mais s'accommode de cette errance, et ne se considère pas comme investi d'une mission. Il se met délibérément aux marges de la nation ; alors que le pionnier participe à la construction de la société en permettant l'expansion du peuplement, le vagabond la défie par son parcours excentrique, son refus d'une trajectoire linéaire. Chez Dos Passos, le vagabond est ainsi une figure double, porteuse à la fois d'espoir et de résignation ; il intervient de manière ponctuelle dans les romans (le « young guy (...) asleep in one of the boxcars » dans le CE9, Ike Hall dans l'histoire de Mac, puis le vieux « hobo » qui demande à Mac de l'aider à monter dans le train car il veut aller mourir dans l'Ouest, Bram Hicks, le compagnon de cellule de Ben Compton dans *1919*) et entre dans la composition de certains des personnages principaux. Dans *MT*, Jimmy Herf incarne la trajectoire de l'exil volontaire : il n'apprécie New York que de l'extérieur, lors de ses deux arrivées par bateau. La première fois, âgé de quatre ans, il découvre sa terre natale avec éblouissement : « 'Think of it dear ; home at last. This is where you were born deary.' (...) 'I could fall down and kiss the ground' » (538-539). Le bateau arrive le quatre juillet, et Jimmy veut à tout prix sortir son drapeau américain ; il se comporte en somme comme un immigrant nouvellement arrivé sur ce qu'il croit être la terre promise. Cependant, dès qu'il descend du bateau, cet enthousiasme patriotique se délite (« 'Jimmy I didn't see you kiss the ground young man' » 540) et se transforme en une impression d'enfermement, dans le taxi (« The cab smells musty, goes rumbling and lurching up a wide avenue swirling with dust » 541) puis dans la chambre d'hôtel où les meubles l'étouffent, occupent son espace, détruisant par leur matérialité même l'« indépendance » célébrée tout au long de la journée : « He lay there *hemmed in* by *nudging* wardrobes and dressers » (542, nous soulignons). Le même schéma se répète lorsque Jimmy Herf revient de France après la guerre avec Ellen et leur fils Martin. D'abord ébloui par la beauté de la ville (« 'God Ellie it's the greatest sight in the world...' » 723), il en revient bien vite à un sentiment d'aliénation qui le pousse à vouloir immédiatement repartir, comme s'il ne pouvait contempler New York avec plaisir que de loin

(« 'I kinder wish we were just going on board... I hate getting home' » 723). Tout au long du roman, Jimmy se caractérise par son refus du parcours linéaire, sa prédilection pour l'errance, son sentiment perpétuel d'être exilé dans la ville où il est né. Alors que les autres personnages – en particulier Ellen – passent leur temps à aller d'un endroit à un autre, souvent en voiture ou en taxi, Jimmy se définit à travers la marche, qui à chaque fois provoque en lui des flots de pensées contradictoires. Il marche pour oublier la mort de sa mère et l'hypocrisie de la cérémonie (« He walked on fast splashing through puddles full of sky, trying to shake the droning welloiled words out of his ears » 579-580), marche au rythme de ses pensées qui s'entrechoquent comme des boules de billard cognant à chaque coin de la table (« Declaration of war... rumble of drums... beefeaters march in red (...). Desperately he walked on » 688) ; cette errance délibérée (« 'suppose I don't want to get anywhere.' » 698) se construit contre l'illusion d'un trajet linéaire orienté vers le succès et le mensonge de la langue, qui échafaude ce récit dans lequel croient les autres personnages du roman (James Merivale, Ellen, George Baldwin, Gus McNeil...) : « Pursuit of happiness, unalienable pursuit... (...) His mind unreeling phrases, he walks on doggedly. There's nowhere in particular he wants to go. If only I still had faith in words » (803). L'hypocrisie de l'affirmation du droit à la poursuite du bonheur ne peut être démasquée que littéralement, en opposant à cette course orientée vers un objectif, le rythme répétitif et lourd (« doggedly ») d'une marche qui n'est pas un parcours, ni un trajet, ni une course, mais simplement elle-même, sans arrières-pensées ni sous-entendus (« There's nowhere in particular he wants to go »). La seule solution finit par être, pour Jimmy, après l'exil volontaire au sein même de la ville, la sortie de la ville, pour une destination inconnue, qui, comme elle n'est pas décrite dans le roman, peut renfermer un résidu de promesse, l'illusion d'une *tabula rasa* : « he spends his last quarter on breakfast. That leaves him three cents for good luck, or bad for that matter » (837). Cette promesse, réactivée un instant par le jeune homme de « U.S.A. », à la fois vagabond et pionnier, qui part en quête de la « véritable » Amérique, est néanmoins vidée de son sens dans « Vag », passage où le vagabond perd toute connotation romantique pour devenir simplement un exilé, cette fois involontaire, qui a cru à la marche du progrès (« went to school books said opportunity, ads promised speed » 1240) pour se retrouver finalement immobile sur le bord de la route, à la merci de la faim qui gronde dans son ventre et de la prochaine voiture qui voudra bien s'arrêter. L'exil du vagabond peut ainsi à la fois se décliner en geste volontaire de rébellion contre la « poursuite du bonheur » qui transforme les hommes en automates, ou devenir simple exclusion sociale, exil nécessaire où le vagabond devient mendiant (le « tramp » devient « bum »), ce dernier avatar du pionnier qui n'a plus rien à découvrir et ne peut qu'attendre son salut de ceux-là même qui l'ont exclu.

Si le vagabond refuse le succès, l'artiste doit parfois aller le chercher à l'étranger, avant de pouvoir être reconnu dans son propre pays. L'image de l'Amérique renvoyée en particulier par la trilogie est celle d'un pays qui ne sait pas apprécier les talents qu'il produit, et considère les créations originales comme menaçantes, empreintes d'étrangeté. Deux des biographies les plus positives de la trilogie, celle d'Isadora Duncan (« Art and Isadora ») et celle de Frank Lloyd Wright (« Architect ») font le portrait de personnages présentés comme remarquables et pourtant obligés de s'exiler pour acquérir la reconnaissance qu'ils méritent. Contrairement à Valentino, incarnation du rêve américain (« he wanted to make good »), qui perd toute individualité pour devenir « the gigolo of every woman's dreams », Isadora cultive le scandale, les dettes, la solidarité familiale au détriment de la solidarité nationale. Alors que Valentino provoque un journaliste en duel pour l'avoir offensé, Isadora se joue des titres de la presse : « She was afraid of nothing, never ashamed in the public eye of the clatter of scandalized tongues, the headlines in the afternoon papers » (901). Elle se construit une image et un personnage en-dehors des limites imposées par l'Amérique (« she found no freedom for Art in America » 899), fleurit en Europe (« In Berlin she was the rage. » « Back in Paris it was the top of the world ; »), mais finit néanmoins par mourir dans cet exil volontaire, entraînée par la luxure et la boisson. Si la biographie est souvent ironique et le ton amusé, l'image que le lecteur en retire est néanmoins celle d'un personnage excessif, atypique, tout entier fondé sur le principe de la dépense (sexuelle, financière, artistique) qui ne peut que choquer les « oldlady clubwomen and spinster artlovers » américaines qui assistent à ses spectacles. Pourtant Isadora demeure malgré tout un symbole de l'Amérique, et le narrateur rappelle sans cesse ses origines (« the Britishers (...) were carried away by (...) her lusty American innocence/her California accent » 898), pour mettre en valeur l'absurdité de son exil, jusque dans sa mort même (« she (...) turned back and said,/ with the strong California accent her French never lost : Adieu, mes amis, je vais à la gloire. » 902). Cet aspect est encore plus marqué dans la biographie de Frank Lloyd Wright, sobrement intitulée « Architect » : tout au long du texte, Wright est présenté comme le constructeur de l'Amérique, à travers la répétition de l'expression « the American future instead of the European past », l'inventeur du fonctionnalisme en architecture, qui se préoccupait non seulement de formes mais de gens. Il est comparé à Walt Whitman (« His blueprints, as once Walt Whitman's words, stir the young men » 1132), et apparaît ainsi comme celui qui, littéralement, pose les fondations d'une nouvelle Amérique (« The buildings determine civilization as the cells in the honeycomb the functions of bees »), le véritable autochtone, celui à qui la terre appartient⁸⁹⁵. Pourtant, à cette description se superpose celle de l'étranger,

⁸⁹⁵ Etymologiquement, « autochtone » est l'association de « soi-même » (αυτοσ) et de « terre » (χθων).

ou plutôt de l'exilé, qui doit exporter son savoir et son génie : « the building that is most completely his is the Imperial Hotel in Tokyo », « it was reading in German that most Americans first learned of his work », et les dernières phrases de la biographie sonnent comme une épitaphe : « Frank Lloyd Wright,/ patriarch of the new building, not without honor except in his own country » (1132).

La troisième figure de l'étranger qui apparaît de manière répétée dans les œuvres de Dos Passos est celle du radical, que l'on découvre dès *OMI* et *TS* à travers des personnages tels que Merrier ou le vieil homme qui recueille John Andrews dans sa péniche, et est ensuite mise en exergue dans *MT* et surtout dans *U.S.A.* Les radicaux qui font l'objet de biographies, bien que majoritairement américains, sont systématiquement exclus de l'espace géographique et idéologique de la nation. Le leader de l'I.W.W., Big Bill Haywood, s'exile en U.R.S.S. pour échapper à la peine de vingt ans de prison qu'il doit purger aux États-Unis et Jack Reed s'y rend volontairement, reniant sa patrie d'origine pour embrasser ce nouveau Nouveau Monde. Joe Hill et Wesley Everest sont assassinés, Paxton Hibben est victime d'une sinistre plaisanterie lors de laquelle ses anciens camarades font mine de le pendre (« lynch the goddam red » 515). Enfin, celui qui apparaît comme le père de ces générations rebelles, et fait l'objet de la première biographie de la trilogie, Eugene Debs, est mis au ban de la société, en prison d'abord, puis dans sa propre maison. C'est sans doute dans ce texte que cette notion d'étrangeté, l'idée de l'exil en son pays, prend tout son sens :

And they brought him back to die in Terre Haute
to sit on his porch in a rocker with a cigar in his mouth, beside him American Beauty
roses his wife fixed in a bowl
and the people of Terre Haute and the people in Indiana and the people of the Middle
West were fond of him and afraid of him and thought of him as an old kindly uncle
who loved them, and wanted to be with him and to have him give them candy,
but they were afraid of him as if he had contracted a social disease, syphilis or leprosy,
and thought it was too bad,
but on account of the flag,
and prosperity
and making the world safe for democracy,
they were afraid to be with him,
or to think much about him for fear they might believe him ;
for he said :
*While there is a lower class I am of it, while there is a criminal class I am of it, while
there is a soul in prison I am not free.* (30)

Il est intéressant de constater que, plutôt que de s'attarder sur le séjour de Debs en prison, le narrateur choisit au contraire de décrire son retour dans sa ville natale, Terre Haute, au milieu de ceux qui l'ont connu à ses débuts. L'exil du grand homme est d'autant plus poignant qu'il s'effectue dans sa communauté d'origine, et non pas simplement dans son pays. En effet, Debs ne rentre pas à Terre Haute volontairement, c'est un mystérieux « they » qui l'y ramène, dans un but bien précis : « to die », mais aussi « to sit on his porch », comme si

l'image du bonheur bourgeois, contre laquelle Debs s'est battu mais à laquelle il est à présent condamné, était pour lui pire que la peine de mort. Le militant socialiste est ainsi transformé en vieil homme fumant le cigare, admirant les roses que sa femme arrange dans un vase. La mise en scène est présente jusque dans l'emploi du mot « fixed », qui peut renvoyer simplement au fait d'arranger les fleurs, mais aussi à une machination, une manipulation qui contribue à élever autour de Debs ce décor de carton-pâte, pour transformer le leader ouvrier en « old kindly uncle ». Le peuple est présenté comme un enfant, qui attend de lui amour et confiseries, mais n'est prêt ni à le défendre, ni à se constituer en collectif pour combattre à ses côtés⁸⁹⁶. Tout au long de la biographie en effet, le narrateur fait ressortir le fossé qui sépare Debs de ceux qu'il encourage à se battre, et qui au premier revers reviennent à leur fauteuil à bascule et à leur véranda. La condamnation à la vie bourgeoise ne suffit néanmoins pas, et s'y ajoute l'isolement, car malgré cette transformation forcée, Debs est toujours considéré comme dangereux : ses idées deviennent des maladies répugnantes ou honteuses, sont naturalisées afin qu'à aucun des « people of Terre Haute (...) people of Indiana (...) people of the Middle West » il ne vienne l'idée de se mettre à y croire (« for fear they might believe him » 32). Elles sont présentées, dans un premier temps comme contagieuses, mortifères ; puis, à la fin du texte, le discours de Debs est introduit comme l'antithèse du discours patriotique et de ses symboles. L'Amérique s'identifie à son drapeau, à la prospérité, et à la célèbre phrase de Wilson « make the world safe for democracy » ; le discours de Debs s'oppose à tous ces oripeaux de l'hypocrisie démocratique, aussi bien sémantiquement que typographiquement. Il a été mis au ban de la société et de la nation « for he said », à cause de ce qu'il a dit, davantage que de ses actes ; l'identification aux pauvres, aux criminels, aux prisonniers fait ainsi implicitement surgir l'Amérique des riches, des corrompus, des policiers, cachée derrière le drapeau et les beaux discours. La menace que Debs représente n'est donc pas celle d'une idéologie étrangère qui viendrait attaquer les principes fondateurs de la république américaine ; au contraire, Debs est dangereux car il révèle le vrai visage de l'Amérique, qui ne peut faire autrement que de l'exclure.

Le vagabond, l'artiste, le radical, sont autant de personnages récurrents dans l'œuvre de Dos Passos, qui représentent, de différentes manières, la perspective de l'étranger. Le narrateur du *Camera Eye* s'identifie tantôt à l'une tantôt à l'autre de ses figures, travaillant l'extériorité, aussi bien dans le regard qu'il porte sur son propre parcours que dans la manière dont il perçoit l'Amérique. L'identité alors ne se fonde plus sur l'origine ethnique ou

⁸⁹⁶ Comme l'écrit Seth Moglen dans son analyse de ce passage, « Yearning still for a hierarchical figure who will deliver the things they want, they have forsaken the promise of brotherhood and have declined the challenge of active individual commitment to collectivity and equality ». *Mourning Modernity ; Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism*. Stanford : Stanford University Press, 2007, 141.

nationale, mais bien sur des questions politiques, idéologiques. L'identification ne s'effectue plus à des personnages, mais à des valeurs, synonymes d'appartenance ou non à l'Amérique.

Identité et idéologie

Le décentrement qui est au cœur des procédés aussi bien stylistiques que thématiques dans la trilogie, qui permet aussi bien de défaire le récit linéaire traditionnel que de voir les États-Unis dans une perspective excentrée ou décentrée – voire excentrique – est néanmoins complexe à analyser, dans la mesure où la figure de l'étranger et ses différentes incarnations (vagabond, artiste, radical) est davantage liée à une construction idéologique qu'à une construction identitaire. Les « étrangers » des œuvres de Dos Passos sont bien souvent blancs, américains, issus de la classe moyenne. Certains critiques remettent donc en question la vision de *U.S.A.* comme une œuvre plurielle, multipliant les voix et les perspectives, au motif de cette absence de diversité ethnique et culturelle. Jon Smith, dans son article « John Dos Passos, Anglo-Saxon », va jusqu'à faire de la trilogie une œuvre ethnique plutôt qu'épique, influencée par les théories « racialistes » de l'époque, et consacrant *in fine* la suprématie de la race blanche et de l'anglais comme langue à reconquérir. Il rattache cette interprétation au parcours de Dos Passos lui-même – qui dans sa seconde trilogie se recentre effectivement sur l'Anglo-saxonisme comme cœur de la nation américaine – ainsi qu'à celui de son père, auteur de *The Anglo-Saxon Century and the Unification of the English-Speaking People* (1903) : « the 'speech of the people' represented a (sometimes adopted) Anglo-Saxon inheritance, one which may be in danger of 'petering out,' of being 'cut off,' of committing race suicide through – the family romance again – linguistic castration »⁸⁹⁷. Dans cette optique, le « link that tingled in the blood » de la préface devient le symbole de cette volonté de préserver une Amérique définie par des critères raciaux et linguistiques (ce que Jon Smith appelle la « race-language metaphor »⁸⁹⁸) : la disparition de l'accent au profit d'un américain standardisé, le déracinement des personnages en proie à un désir perpétuel de mobilité deviennent alors les symptômes à la fois de la dégénérescence américaine et d'une volonté de préservation qui émanerait des romans.

Pareille interprétation nous semble aller à l'encontre du projet de la trilogie, et ne tient absolument pas compte de la mise en scène du discours qui se déroule en son sein. En effet, s'il est indéniable que les voix qui s'expriment dans les romans de Dos Passos sont des voix blanches, et que les stéréotypes – raciaux, nationaux, sexuels – y sont nombreux (on songe aux homosexuels dans *MT*, aux Mexicains dans *FP*, aux Anglais dans *1919*, aux Cubains

⁸⁹⁷ Jon Smith, « John Dos Passos, Anglo-Saxon ». *Modern Fiction Studies* 44: 2 (Summer 1998): 282-305, 294.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

dans *BM*), il ne faut pour autant pas en déduire que ces occurrences participent d'un projet de construire les États-Unis, par la fiction, comme nation blanche et anglo-saxonne. Une telle analyse revient à tomber dans le double piège de la trilogie : attribuer à l'auteur le discours dominant qui se fait jour à travers les différents modes, et chercher une solution aux dilemmes qu'elle pose et ne résout pas, soit dans la préface (ajoutée en 1938, et qui marque une volonté de la part de l'auteur de reprendre le contrôle de son œuvre et d'en orienter l'interprétation), soit à travers les œuvres successives, et l'évolution de Dos Passos vers un conservatisme nationaliste, aussi bien sur le plan politique qu'ethnique. Or, à aucun moment dans la trilogie on ne perçoit de nostalgie d'une Amérique rurale, régionale (si ce n'est de manière parodique, par exemple dans la biographie d'Henry Ford, qui voudrait, à la fin de sa vie, en revenir aux « days of horses and buggies »), ou d'un anglais plus « pur » (la dimension lisse de la langue est au contraire associée à ceux qui la manipulent, comme Moorehouse ou Wilson). Il est vrai que la question de l'identité est au cœur de l'œuvre, mais cette identité ne se conçoit pas en termes raciaux, linguistiques ou nationaux, elle est d'ordre idéologique. Dans *MT*, Congo demande ainsi à Emile : « You want to make yourself an American citizen? » et Emile lui répond « Why not? A man has a right to choose his own country » (497). L'idée que l'on ne naît pas Américain, mais que l'on « se fait » Américain, le façonnement de l'identité, est au cœur des romans de Dos Passos, et la ligne de partage ne s'effectue pas, dès lors, entre ceux qui sont américains et ceux qui ne le sont pas, mais entre ceux qui « se font » américains, et ceux qui refusent cette construction⁸⁹⁹.

Cette ligne est clairement présente dès les premières pages de *MT*, dans la vignette qui décrit l'arrivée des immigrants par le ferry, comparés à des pommes prêtes à être écrasées : « crushed and jostling like apples fed down a chute into a press ». Les nouveaux arrivants sont déjà formés, moulés par le pays qui les accueille, image que l'on retrouve quelques pages plus tard à travers celle du Juif qui se rase la barbe pour ressembler davantage à la publicité pour un rasoir Gillette, et que sa femme et ses filles ne reconnaissent pas. L'aspiration à une identité prédéfinie est incarnée par Emile Rigaud (« 'Europe's rotten and stinking. In America a fellow can get ahead. Birth dont matter, education dont matter. It's all getting ahead.' » 497) mais également par des personnages tels que George Baldwin (pour qui « getting ahead » devient « get in ahead of any of these shysters » 523, le progrès personnel s'associant à la compétition) ou Ellen, qui avoue innocemment à son père qu'elle l'aimerait

⁸⁹⁹ Les immigrants ne sont donc pas intrinsèquement étrangers au sens idéologique. Dans *U.S.A.* par exemple, certains personnages des biographies sont des immigrants qui décident de se forger une identité américaine. Andrew Carnegie, venu d'Ecosse, « always saved his money » (231), Valentino, guidé par son désir de réussir (« he wanted to make good »), enfin Samuel Insull, le « eager young cockney » (1210) dont la biographie devait initialement s'intituler « Immigrant Boy Makes Good » avant d'être rebaptisée « Power Superpower » (voir Donald Pizer, *John Dos Passos's U.S.A. : A Critical Study* 93).

mieux s'il avait plus d'argent : « 'You wouldn't like your daddy any better if he were rich would you?' 'Oh yes I would daddy' » (534). Succès, opportunité (« 'It's the land of opportunity' » 522) et argent sont les piliers de l'identité américaine ; ceux qui les recherchent deviennent *ipso facto* américains, tout en perdant systématiquement quelque chose dans cette entreprise⁹⁰⁰, ceux qui les refusent sont exclus de la communauté, et n'ont pour solution que la mort (Stan Emery, qui préfère l'échec au succès : « 'Why the hell does everybody want to succeed? I'd like to meet somebody who wanted to fail.' » 633) ou la fuite, dans le cas de Jimmy Herf. Le seul personnage dans *MT* qui parvienne réellement à avoir du succès sans pour autant se conformer aux préceptes qu'on lui dicte est Congo, qui, considérant l'Amérique non comme un ensemble de valeurs mais simplement comme un pays parmi d'autres⁹⁰¹, réussit là où Emile échoue, et finit par l'employer comme cuisinier.

La distinction entre ces deux types de personnages est également apparente dans la trilogie, où l'association entre identité et idéologie est rendue encore plus étroite par la présence des modes non-narratifs. Le champ discursif est occupé dès le début par le discours impérialiste, dans le N1, avec la chanson « It was that emancipated race » suivie du discours du sénateur Beveridge qui proclame que le 20^e siècle sera américain : « The regeneration of the world, physical as well as moral, has begun, and revolutions never move backwards » (12). Ce passage est immédiatement suivi du CE1, dans lequel le narrateur et sa mère sont pourchassés dans les rues de Belgique car on les prend pour des Anglais ; dès le départ, l'identité américaine du narrateur est ainsi soumise au doute, en même temps que s'affiche la rhétorique impérialiste des États-Unis, rhétorique qui abonde tout au long de la trilogie et qui dessine progressivement les bornes de l'américanité. Comme nous l'avons vu plus haut, la plupart des radicaux décrits dans les biographies refusent les prémisses de cette identité prédéfinie, issue du développement du capitalisme industriel, puis spéculatif, et d'une sorte de dictature des valeurs – morales comme financières – mise en place sous la présidence de Woodrow Wilson. Les radicaux des passages narratifs (Ben Compton, Mary French, Don Stevens) sont plus complexes à analyser, car, en ce qui concerne Ben Compton et Don Stevens, ils reconstruisent à travers le parti communiste la communauté dont ils ont été

⁹⁰⁰ L'association du succès et de la perte est récurrente chez Dos Passos ; dans *MT* elle est exprimée entre autres à la toute fin du roman, lorsque Ellen, qui a quitté Jimmy pour épouser George Baldwin, sort de chez Mme Soubrine, sa couturière, après avoir été témoin de l'incendie qui a défiguré le visage d'Anna : « As she goes through the shining soundless revolving doors, that spin before her gloved hand touches the glass, there shoots through her a sudden pang of something forgotten. Gloves, purse, vanity case, handkerchief, I have them all. Didn't have an umbrella. What did I forget in the taxicab ? » (834) La conscience de la perte, ici strictement matérielle, résonne néanmoins de manière symbolique, Ellen s'étant, en un sens, « vendue » à Baldwin pour le confort (« gloves, purse, vanity case ») qu'il avait à lui offrir.

⁹⁰¹ Dans le chapitre « Went to the Animal's Fair », Congo annonce néanmoins à son tour à Ellen et Jimmy qu'il veut devenir américain (« 'I'm going to be American citizen' » 680), mais sans renoncer à ses convictions : « 'Moi je suis anarchiste vous comprenez monsieur' », ce à quoi Jimmy répond, affirmant ainsi la nature idéologique de l'identité américaine : « 'But then you cant be an American citizen' » (680).

exclus en décidant de devenir radicaux. Ainsi, Ben est dans un premier temps mis au ban de la société américaine (il fait de la prison, circule incognito) – exil glorieux – puis du parti – exil honteux – de cette nouvelle société qui se révèle dans *BM* presque aussi autoritaire que celle qu'elle combat. Mary French, quant à elle, est un personnage positif, et, comme le personnage du *Camera Eye*, elle entretient des relations complexes avec ses origines sociales : elle ne cesse de se quereller avec sa mère et son amie Ada Cohn, toutes deux des caricatures de femmes de la bourgeoisie, et néanmoins revient toujours vers elles pour obtenir de l'argent pour les causes qu'elle soutient. Elle rend ainsi son exil relatif, puisqu'elle continue à avoir des contacts avec l'« autre nation ».

La difficulté que pose la trilogie vient ainsi du fait que, dans les trois romans, l'identité semble disparaître au profit de l'idéologie. Dans *'Twentieth Century Americanism' ; Identity and Ideology in Depression-Era Leftist Fiction*, Andrew C. Yerkes consacre un chapitre à *U.S.A.*, dans lequel – s'inspirant entre autres de l'article de Jon Smith – il porte un jugement très sévère sur la trilogie, qui selon lui ne parvient pas à donner une impression de totalité, à cause des choix formels effectués par Dos Passos, mais également du fait de la primauté accordée à l'idéologie sur l'identité. Il compare ainsi le sort de Mac (dont l'attachement au radicalisme est, selon lui, d'ordre plutôt émotionnel ou « identitaire ») à celui de Ben, qui, avec Don et Mary, appartient aux « idéologues » (qualification qui semble pour le moins étrange concernant Mary French) : « The happy ending to Mac's story is facilitated by the fact that his resistance to capitalism is emotional and identity-based, whereas Ben's intellectual, ideology-based resistance brings down life-crushing punishment upon him » (95). Outre le fait que le « happy ending » de Mac est relatif, puisqu'il se fait au prix d'un renoncement à ses aspirations révolutionnaires, on notera que la définition de l'identité est ici réduite à une quasi-identification à l'émotion, là où l'idéologie relèverait de la raison, de l'intellect. Cette manière d'envisager les deux notions nous semble schématique, et ne prend absolument pas en compte la possibilité qu'identité et idéologie ne soient pas opposées mais associées dans la trilogie. Ce qui apparaît dans les trois romans, c'est que l'identité américaine est idéologique, et que pour atteindre leur but – l'argent, le succès, le pouvoir – les personnages doivent donc se détacher de leur famille, de leurs origines, de tout ce qui les « ancre » géographiquement, linguistiquement... La trilogie rend l'identification du lecteur aux personnages difficile ; les différents modes interrompent délibérément la lecture, les personnages sont rétifs à l'introspection et leurs motivations sont très rarement analysées. *U.S.A.* invite en effet à un autre mode de lecture, à travers une identification aux valeurs et non aux individus. En cela, et malgré son refus d'apporter des réponses aux questions qu'elle pose, l'œuvre se rapproche de la littérature politique. Les personnages des passages narratifs

ne sont pas des types, ils ne sont pas représentatifs de la société américaine. Pourtant, dans leur interaction avec les autres modes de narration, ils mettent en scène un conflit qui peu à peu se construit au cours des différents romans, et est ensuite formalisé dans les derniers passages du *Camera Eye*. Ce conflit est un affrontement idéologique et identitaire, il oppose ceux qui ont été présentés au cours des romans comme des étrangers, des exilés, mis au ban de la nation américaine, « foreigners in the land where we were born », et ceux qui tirent les ficelles de la société, qui définissent les bornes de l'américanité, et qui vont à leur tour se retrouver qualifiés de « strangers » lorsque le narrateur du *Camera Eye* reprend les rênes du discours et énonce la possibilité d'une nouvelle Amérique incarnée par la « beaten nation » et ses porte-parole, Sacco et Vanzetti.

4.2.3. La possibilité du retour : immigrants et fondateurs

Une esthétique du détour

L'identification aux valeurs plutôt qu'aux individus est mise en œuvre à travers l'association entre identité et idéologie, que nous avons choisi d'aborder par le truchement de l'étranger. Elle apparaît également dans la structure et les tropes narratifs, dans les particularités du roman en réseau, dépourvu de centre, dans lequel les personnages sont sans cesse soumis, de manière implicite ou explicite, à l'influence des autres et à celle des différents modes narratifs. En effet, la forme romanesque que Dos Passos travaille tout au long de la première partie de sa carrière, et dont l'aboutissement est *U.S.A.* lui permet de développer une esthétique du détour, de l'écart, que lui-même considère à l'époque comme au cœur de l'innovation moderniste en matière littéraire, « a style of writing that might be called oblique in the sense that it attempts to generate feelings and ideas rather than put them immediately up to the understanding, and direct in that it aims to express sensations rather than to tell about them »⁹⁰². Le refus de la formulation directe suppose un éclatement du récit et de la subjectivité. La cohérence du texte littéraire repose alors sur des principes d'itération et de parallélisme plutôt que sur l'évolution des personnages au gré des rencontres qu'ils font et des obstacles qui se dressent sur leur chemin. Le parcours devient spirale, et l'image que le lecteur se fait des personnages naît de l'environnement textuel au sein duquel ils évoluent tout autant, sinon plus, que de leurs parcours individuels. C'est ce détour – par d'autres personnages, par d'autres modes de discours – qui rend l'identification difficile, dans la

⁹⁰² John Dos Passos, « Mr Dos Passos on 'Him' ». *New York Times* (Apr 22, 1928): 45A.

mesure où les personnages ne sont pas éclairés par eux-mêmes, ni par un narrateur omniscient.

Si l'on reprend la métaphore du réseau, on voit que le sens peut advenir de plusieurs manières différentes : tout d'abord, à travers les intersections, qui créent des moments d'intensité dans le corps du texte. Ces intersections se font de plus en plus complexes au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre de Dos Passos. Dans *OMI*, Martin Howe est lui-même l'intersection des différents fils de la mince intrigue, et la structure en réseau n'en est qu'à ses balbutiements. Avec *TS*, elle se complexifie, mais le nœud romanesque formé par Chrisfield, Fuselli et Andrews se défait rapidement au profit d'un récit plus linéaire centré sur ce dernier. C'est avec *MT* que Dos Passos concrétise réellement l'idée d'une structuration différente de l'espace romanesque, aidé en cela par le choix qu'il fait de concentrer son roman sur une ville, New York. Au sein de cet espace quadrillé par le « grid plan », les parcours de Jimmy Herf et d'Ellen se croisent et se décroisent, créant des lieux de rencontre qui adoptent souvent la forme du triangle amoureux (Jimmy-Ellen-Stan, Jimmy-Ellen-George Baldwin), et donnent au roman un rythme de balancier qui voit les personnages se rapprocher et s'éloigner les uns des autres sans pour autant que cela mène à une quelconque résolution. Enfin, dans la trilogie, les interactions se cristallisent, comme nous l'avons vu, autour de grands événements historiques ou économiques, et les différents personnages, s'ils entrent souvent en contact, n'en demeurent pas moins isolés les uns des autres par la structure narrative des romans et par leur propre incapacité à établir de véritables liens les uns avec les autres ; ces liens sont la plupart du temps envisagés comme des relations de dépendance, de subordination ou de domination, idée symbolisée par l'expression répétée dans la biographie d'Henry Ford, « always there were strings to it ».

Cependant, la cohérence du texte, la construction d'une vision unifiée en dépit des parcours individuels isolés est également mise en place au travers des nombreux parallélismes qui jalonnent les œuvres. En d'autres termes, au-delà des rencontres entre les différents personnages, ceux-ci se construisent aux yeux du lecteur les uns par rapport aux autres, jusqu'à apparaître parfois comme différentes versions d'un même personnage, différentes possibilités qui se déclinent à partir d'un même point de départ. C'est cette ouverture des possibles qui donne leur énergie aux œuvres de Dos Passos, malgré leur vision pessimiste de la société américaine. Les personnages ne sont pas abordés par eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais souvent par un détour, par le discours de l'autre (dépossession du langage) ou par l'autre lui-même (figure du double ou de l'avatar). Le détour devient ainsi non seulement un élément thématique important dans les romans, à travers par exemple le tropisme du voyage qui en fin de compte ne ramène qu'à soi ou la figure de l'« étranger chez

lui », dont le double regard – intérieur et extérieur – opère une reconfiguration de la perspective sur son propre pays, mais un principe formel qui engendre un mode de lecture particulier, dans lequel le lecteur ne peut jamais se laisser complètement aller à l'expérience directe de l'empathie, de l'identification ou de la condamnation.

Ainsi, dans *MT*, les personnages fonctionnent souvent par paires. L'un des exemples les plus évidents est celui d'Emile et de Congo, dont on suit les trajectoires, de manière directe au début du roman puis à travers la perspective de Jimmy ; le premier croit au rêve américain, se marie, s'occupe d'un commerce, pour finir par devenir le cuisinier du second. Congo, comme nous l'avons vu, choisit de s'intégrer à la société américaine selon ses propres termes, et passe par la voie de l'illégalité en devenant *bootlegger* avant de revenir, une fois sa fortune faite, au modèle conventionnel en changeant de nom (il devient Armand Duval) et en épousant Nevada. Leurs deux parcours sont lus à la lumière l'un de l'autre, tout comme celui de Jimmy Herf et de Stan Emery, qui échappent tous deux à la « cage à écureuil » de la ville par des biais différents : Stan meurt dans un incendie, victime de son propre attachement à l'échec et à la décadence, Jimmy fuit la ville dans un geste qui représente à la fois un espoir et une forme de résignation. Cependant, des parallélismes moins évidents se mettent également en place tout au long du roman, de manière plus ponctuelle : celui entre Bud Korpenning, qui pour se réintégrer à la société après le meurtre de son père se fait raser la barbe pour redevenir « présentable », faisant ainsi ressurgir l'image du vieil homme assassiné, et l'immigrant juif qui lui aussi se rase pour faire de son visage un visage américain. Le destin de Bud, qui finit par se jeter du haut d'un pont, donne à voir la dimension illusoire du renoncement au passé et aux origines.

Dans la trilogie, l'itération et le parallélisme sont élevés au rang de principes constitutifs. À travers la structure, tout d'abord, qui se répète de roman en roman, et est le signe le plus apparent de la volonté de l'auteur de construire un tout : envisageant la publication de la trilogie en un seul volume, Dos Passos modifia quelque peu le premier tome, *FP*, qui fut republié en 1937, soit un an avant *U.S.A.*, et sept ans après la première publication, pour l'adapter aux deux autres tomes, notamment en coupant certains *Newsreels* et en retirant les signes de ponctuation dans les *Camera Eye*⁹⁰³. Au-delà de cette forme affichée, qui met en scène la médiatisation du récit, l'esthétique du détour se manifeste à travers le système des personnages, qu'ils soient historiques, fictionnels ou autobiographiques, dans la mesure où ils apparaissent souvent, davantage que comme des individus autonomes, comme des versions possibles d'un même parcours. Il en est ainsi, naturellement, des personnages génériques que sont le jeune homme de « U.S.A. » et celui de

⁹⁰³ John Dos Passos, *The 42nd Parallel*. New York: Harper Brothers, 1930.

« Vag », mais également des autres. Ainsi, le personnage du *Camera Eye* est tour à tour mis en parallèle avec Richard Ellsworth Savage, John Ward Moorehouse et Mary French. Il partage avec le premier son éducation, ses aspirations artistiques et son engagement dans la Première Guerre mondiale (en d'autres termes, ses liens avec l'auteur). Cependant, là où le *Camera Eye* décrit Harvard comme une prison dont il ne parvient pas à sortir (« haven't got the nerve to break out of the bellglass » 262) et tire de son expérience de la guerre une conscience aiguë de l'illusion du discours politique qui l'amène directement à s'engager, bien qu'avec scepticisme, aux côtés des radicaux (« they've got all the machineguns in the world all the printingpresses linotypes tickerribbon curling irons plushorses and we you I ? » CE41, 715), Dick est subjugué par Boston (« the glimpse of redbrick Boston and the state house with its gold dome (...) looked like the places in foreign countries he and Hilda had talked about going to » 434), travaille au *Harvard Monthly*, participe à la campagne pour la réélection de Wilson, et, bien qu'il soit convaincu de l'absurdité de la guerre, en sort en ayant renoncé à ses ambitions poétiques et devient l'un des « bright young men » de Moorehouse. De même, les parcours du *Camera Eye* et de Mary French sont également indirectement liés dans *BM*, notamment à travers l'engagement des deux personnages dans l'affaire Sacco et Vanzetti, et ce que l'on pourrait appeler leur découverte de l'unisson, lorsque Mary French chante l'*Internationale* dans le fourgon de police, et lorsque le *Camera Eye* se fait le porte-parole de la nation des vaincus, unisson qui est de courte durée pour l'un comme pour l'autre, car il se délite avec la trahison du parti communiste, incarné par Don Stevens dans l'histoire de Mary French, et par le « representative of the political party » qui tente de s'accaparer la cause des mineurs du Kentucky dans le CE51. Si l'on s'intéresse à cette figure du détour, du parallélisme⁹⁰⁴, on voit se mettre en place une vision alternative de la trilogie. Les personnages deviennent en quelque sorte des versions d'un destin possible, davantage que des individus irrémédiablement déterminés. L'esthétique du détour invite à une perpétuelle relecture, à une réinterprétation de ces différentes figures, qui ne subsistent que les unes par rapport aux autres, malgré les contacts limités qu'elles ont entre elles. C'est cette construction paradoxale qui a pour conséquence l'impossibilité, à la lecture de la trilogie, d'une identification totale comme d'une condamnation absolue.

⁹⁰⁴ Nous n'avons donné ici que des exemples ponctuels, mais les parallélismes sont légion tout au long de la trilogie : ils sont mis en place entre les différents personnages (Mac et Mary French représentant, par exemple, deux versions du radicalisme), entre les personnages fictionnels et ceux des biographies (Charley Anderson devenant alors un avatar des frères Wright dont la biographie intervient au moment où Charley s'envole pour Détroit, trahissant ainsi sa vocation d'inventeur pour succomber à l'attrait de « la grosse galette »), ou entre les Newsreels et les personnages, biographiques et historiques (la mort de Valentino est reprise dans le Newsreel qui suit sa biographie, le N61 mentionne un accident d'avion quelques pages après que Charley s'est écrasé, provoquant la mort de Bill Cermak).

La nation des vaincus

La figure de l'étranger, la relation entre identité et idéologie, la mise en place d'une esthétique du détour à travers le parallélisme et la répétition contribuent à forger la perspective paradoxale de la trilogie, qui associe l'ambition de faire un portrait de l'Amérique à une narration perpétuellement déracinée, tant au niveau thématique que structurel, dans les parcours des personnages comme dans le déroulement du récit lui-même. Les points de vue objectif et subjectif alternent tout au long des romans, entre les différents modes aussi bien qu'au sein de chaque mode, ce qui a pour résultat ce que Jacques Rancière nomme « la force dénonciatrice du sens et la force dénonciatrice du non-sens »⁹⁰⁵, alchimie pour lui impossible à réaliser. Ces différents procédés de défamiliarisation de l'Amérique se concrétisent cependant dans les dernières pages de la trilogie, en particulier dans les trois derniers segments du *Camera Eye*, dominés par les combats politiques du personnage que sont l'affaire Sacco et Vanzetti et la grève des mineurs du comté de Harlan, dans le Kentucky. Ces passages sont directement issus de l'engagement de Dos Passos lui-même, et incarnent aussi bien la naissance de la « beaten nation » que celle de la voix de l'écrivain. Sacco et Vanzetti en viennent à représenter aussi bien l'esthétique du détour que la possibilité d'un retour aux États-Unis, qui est également un retour sur l'idée d'Amérique à travers le paradigme de l'étranger, qui seul peut offrir une hypothétique refondation de la république. L'ouverture des possibles se manifeste ici à travers la présentation des deux anarchistes italiens comme de nouvelles incarnations (de nouvelles « versions », pour employer le terme que nous avons choisi pour parler des personnages de la trilogie) des pères pèlerins du 17^e siècle.

Ce renversement, cet ultime détour, à la fois idéologique (anarchisme), géographique (Italie) et temporel (17^e siècle) est mis en place dans le CE49 (1134-1136), texte dont la construction rhétorique suit une logique strictement fondée sur le parallélisme. Dans la première partie (de « walking from Plymouth to North Plymouth » à « the immigrants toiled into the west »), le narrateur fait le portrait de ces « immigrants (...) haters of oppression » qui sont arrivés sur les côtes américaines pour fuir la tyrannie du roi d'Angleterre. Les Pèlerins sont ici présentés comme des opposants politiques davantage que religieux, guidés par leur amour de la liberté plutôt que par leur foi. Toutes les images du fondateur sont réunies en eux : le pèlerin, le révolutionnaire (« kingkillers haters of oppression ») et le pionnier (« forever into the incredible west/ for threehundred years the immigrants toiled into the west »). Reprenant la fiction de la terre vierge (qui se traduit par l'anaphore « that

⁹⁰⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., 38.

belonged to no one »), malgré une référence rapide aux Indiens (« where the redskins grew their tall corn »), le narrateur reconstruit l'Amérique en partant d'une origine qui est elle-même de l'ordre du récit, de la fabrication. La seconde partie du texte s'ouvre sur la mise en exergue d'une phrase, isolée dans l'espace de la page, et introduit le parallélisme à travers la rupture temporelle (« and now today ») aussitôt comblée, réparée par le recours à la répétition (« walking from Plymouth to North Plymouth »). La terre vierge est à présent occupée par la Plymouth Cordage Company, qui découpe le paysage, fait disparaître l'horizon (« cutting off the sea ») et la liberté, en produisant des cordes qui arriment les bateaux, coupant court à la découverte, et en enchaînant ses ouvriers à ses machines. C'est dans ce contexte de l'Eden après la chute qu'émerge « another immigrant (...) hater of oppression », qui veut briser ces chaînes et ré-ouvrir l'espace (« who wanted a world unfenced ») à ceux qui en ont été dépossédés (« the immigrants in the dark framed houses »). À la fin du texte, Vanzetti, toujours appelé « Bart », à la fois américanisé et rendu plus familier, est explicitement présenté comme l'incarnation des pères fondateurs par le narrateur : « how can you know who are your betrayers America/ or that this fishpeddler you have in Charlestown Jail is one of your founders Massachusetts? ». Le détour est ici résolu, la distance géographique, idéologique, temporelle, abolie par l'emploi de ce « is », qui refuse l'ambiguïté, la modalisation, la comparaison, les oripeaux de la médiation, pour établir une identité radicale (et *radical*) entre le pèlerin et le condamné. Il revient à celui qui parle de faire comprendre cette identité (« how can I make them feel »), à laquelle il s'associe lui-même dans le segment suivant, où l'on passe de Vanzetti comme exemple, présenté à la troisième personne, à Sacco et Vanzetti comme symboles d'une collectivité constituée par l'écriture, le fameux « we » fragile, précaire, qui émerge dans le CE50.

Ce second texte (1156-1158) est lui aussi rhétoriquement très construit ; il se déploie de part et d'autre de l'affirmation centrale « all right we are two nations », et pousse à l'extrême la figure du détour en effectuant une inversion absolue par la transformation des étrangers (radicaux, ouvriers, immigrants) en Américains, et ceux qui représentent l'Amérique aux yeux du monde (les puissants) en étrangers (« America our nation has been beaten by strangers »). La première partie fait le portrait de ces étrangers et de leur violence, alors que la seconde décrit l'émergence de la « beaten nation » au travers des paroles de Vanzetti. Paradoxalement, ce passage marque à la fois l'exil final de la nation vaincue par la violence (« they have clubbed us off the streets », la structure résultative montrant bien ici le lien étroit entre violence et expropriation), la mort (« they hire the executioner to throw the switch ») et la renaissance d'une communauté à travers le discours (« the old American speech of the haters of oppression is new tonight ») et la réappropriation de l'espace (« the

streets belong to the beaten nation »). L'opposition entre « we » et « they » tout au long du texte met en scène l'affrontement entre deux classes, mais surtout le conflit entre deux visions de l'Amérique, celle du « gouvernement invisible » pour reprendre l'expression de Bernays⁹⁰⁶, et celle des vaincus, dont l'échec est la marque même de leur existence. La dernière phrase du texte, « we stand defeated America » peut en effet être interprétée de deux manières différentes, selon la valeur que l'on accorde au verbe « to stand ». Employé au sens faible, il devient un simple marqueur de position, d'état, vidé de son sens originel renvoyant à la station debout, comme dans l'expression « I stand corrected » ou « to stand trial ». L'accent de la phrase porte alors sur « defeated » (« we stand defeated/America »), et la conclusion du texte apparaît comme un aveu d'échec. Si l'on prend « stand » au sens fort, cependant, l'interprétation s'en trouve altérée : l'accent change de place (« we stand/ defeated America »), et la « defeated America » fait écho à la « beaten nation ». La nation des vaincus tient tête aux étrangers, et devient l'incarnation – par son incapacité même à s'intégrer à cette société perversie – de l'authentique Amérique⁹⁰⁷.

On retrouve le verbe « to stand » dans le CE51 (1207-1210), appliqué cette fois à la « conquering army ». L'Amérique est envisagée comme un espace à reconquérir, et la métaphore du territoire contesté renvoie à celle du langage qui doit être réinvesti : « they stand at the minehead they stand at the polls they stand by when the bailiffs carry the furniture of the family evicted from the city tenement out on the sidewalk » (1209). La répétition de « stand » manifeste l'omniprésence de cette armée, qui occupe tout les espaces (politique, juridique, social) de la société et en exile ceux qui sont devenus des étrangers sur leur propre terre (« they have made us foreigners in the land where we were born »). L'Amérique n'est pas mentionnée dans ce dernier segment, pourtant c'est bien par rapport à elle que se définit ce statut d'étranger, appliqué ici, à nouveau, à la nation des vaincus⁹⁰⁸. Le renversement du CE50, qui réinstaurait le « we » comme incarnation de l'Amérique, est donc précaire, fragile, toujours susceptible d'être à nouveau inversé, la conquête du territoire amorcée par l'occupation des rues lors des funérailles de Sacco et Vanzetti est déjà mise à

⁹⁰⁶ Le « they », en effet, n'est pas identifié dans le texte, il demeure vide de référent. Il ne renvoie pas aux « politicians (...) newspapereditors (...) old judges », mais à ceux qui sont au-dessus d'eux, à ceux qui, par le pouvoir de l'argent, font et défont l'élite intellectuelle de l'Amérique : « they hire and fire the politicians (...) they have built the electricchair ».

⁹⁰⁷ La traduction française adopte la première interprétation – la plus évidente et la seule grammaticalement possible en français – et ôte ainsi son ambiguïté à la phrase : « nous sommes là vaincus Amérique ». *U.S.A.* Paris : Gallimard, 2002, 1150).

⁹⁰⁸ L'idée de la nation des vaincus, énoncée dans le CE50, permet en outre de rattacher le segment « Vag » à la prise de conscience du *Camera Eye*, et de tempérer le pessimisme de la trilogie. Le vagabond apparaît certes comme une figure de l'étranger, qui est laissé sur le bord de la route par la société américaine, mais l'affaire Sacco et Vanzetti a permis de construire cet étranger en tant qu'Américain. En d'autres termes, l'échec devient lui-même une marque de résistance, et dans le dernier fragment de la trilogie, c'est bien la perspective de la « nation d'en bas » qui est donnée, par opposition à celle du « transcontinental passanger ».

mal par la répression des grèves du Kentucky. Face au monopole de la violence (« they are ambushed and ready to shoot down the strikers »), la seule arme qui subsiste est le langage (« we have only words against »). Tout au long de ces trois derniers segments du *Camera Eye*, en même temps que naît l'espoir d'une communauté paradoxalement fondée sur l'échec et la défaite, se forge la voix du narrateur-personnage, qui doit sortir de lui-même (« accustomed the smokingcar (...) how can I make them feel » CE49, 1135), pour trouver les mots justes (« the search for stinging words to make you feel who are your oppressors America » 1157) qui seuls peuvent faire revivre les « old words » .

Hommes sans visage

Le lien entre identité américaine et dissidence est au cœur de la trilogie, et se construit au fur et à mesure des romans et des modes. La renaissance introduite par les derniers passages du *Camera Eye* ne doit cependant pas être réduite à un retour du même. Si c'est bien aux principes fondateurs que le *Camera Eye* fait appel, à un sens originel des mots qui aurait été trahi, le modèle de dissidence qu'il met en œuvre n'est cependant pas une allégorie de la jeune république. Il est informé par le contexte de la Grande Dépression, et se décline à travers l'exécution de Sacco et Vanzetti et la grève des mineurs du Kentucky ; le détour par l'étranger instaure la possibilité du retour d'une Amérique fidèle à ses principes, mais ces principes sont relus, réinterprétés par la nation des vaincus. Les modalités de cette dissidence, cependant, ne sont pas explicites dans le texte, qui refuse la résolution, et ses porte-parole semblent être eux-mêmes désincarnés par cette référence aux idéaux fondateurs. La subsumation de l'identité par l'idéologie représente certes une ouverture du champ des possibles (aussi bien sur le plan de la fiction – car elle permet à l'auteur de réunir les différents fils de l'œuvre – que du politique – par la création d'une communauté fondée sur des valeurs), mais elle peut également mener à la désincarnation des personnages et à l'uniformisation du discours.

Ce sont précisément cette désincarnation et cette uniformisation que la trilogie met en scène à travers la critique du système capitaliste. Comme nous l'avons vu, les personnages sont peu à peu dépouillés de leur individualité pour ne devenir que des caricatures d'eux-mêmes. Le capitalisme lui-même se dématérialise, avec l'importance toujours plus grande accordée à la spéculation sur la production, ce « Power Superpower » incarné par Samuel Insull. John Ward Moorehouse, figure de cette dématérialisation dans le récit, est lui-même réduit, à la fin de la trilogie, à l'état de nom⁹⁰⁹. Le *Camera Eye* est lui aussi soumis à ce

⁹⁰⁹ Voir Deuxième Partie, 4.3.3., « La fin de l'intime ».

processus de désincarnation. Dans *BM*, en particulier, l'image de l'homme sans visage est récurrente. Dans le CE44, le personnage, après s'être retrouvé dans un bal costumé à Damas, où son déguisement ne lui allait pas (« too small (...) too large (...) faulty costuming makes the role of eminent explorer impossible to play » 792), rentre aux États-Unis où il est à nouveau obligé de revêtir un costume qui ne lui sied pas – « who arriving in Manhattan finds waiting again the foresomebodyelsetailored dress suit » – et finit par donner en spectacle cette identité usurpée : « it was due to a misapprehension that I found myself on the stage when the curtain rose the poem I recited in a foreign language was not mine in fact it was somebody else who was speaking it's not me in uniform in the snapshot it's a lamentable error mistaken identity » (793). L'absence de ponctuation accélère le rythme de la phrase, et le discours direct libre (marqué par l'apostrophe « Gentlemen » et le passage du « he » au « I ») permet au lecteur d'être témoin de l'anonymisation progressive du personnage : il admet tout d'abord que le poème qu'il a récité est dans une langue qui n'est pas la sienne (« foreign language »), puis que le poème lui-même n'est pas de lui (« was not mine »). Mais il va ensuite plus loin, effaçant sa performance, affirmant qu'il n'a pas prononcé les mots qu'il vient de prononcer (« it was somebody else who was speaking »), pour ensuite oblitérer jusqu'à son identité de soldat (« it's not me in uniform in the snapshot ») et plonger ainsi dans une indifférenciation absolue, qui apparaît néanmoins également comme une forme de résistance aux modèles qu'on veut lui imposer (« wearing somebody else's readymade business opportunity »). L'artificialité de l'identité sociale, qui est forgée par la société et non par l'individu, est décrite dans le CE45, où l'on voit ressurgir l'image de l'homme sans visage, qui s'adapte cette fois-ci à ce que l'on exige de lui, et porte le masque qu'on lui attribue : « every man his pigeonhole/ the personality must be kept carefully adjusted over the face ». Enfin, dans le CE47, l'explorateur navigue entre les histoires des gens qui l'entourent, se cherchant une identité, un commencement (« coaches himself on a beginning » 931), mais se perd bien vite dans l'étrangeté de la ville (« ears dazed by the crash of alien gongs (...) the swing and squawk of ununderstandable talk » 932) et est renvoyé à sa solitude et son errance : « an unidentified stranger / destination unknown/ hat pulled down over the face has he any ? face ». L'espace blanc sur la page semble faire écho au vide du visage. Après avoir tenté d'adopter, voire d'usurper une identité, après avoir accepté de porter une personnalité prédéfinie comme un masque, le personnage est finalement effacé par la société elle-même, dépouillé de tout ce qui faisait de lui un individu, et se retrouve, comme tant d'autres dans la trilogie, dans la posture du vagabond anonyme.

Le capitalisme mène à l'anonymat, à la perte d'identité, à l'errance. Qu'en est-il, alors, de la dissidence ? Le personnage du *Camera Eye* trouve son identité dans ce « we »

qu'il contribue à créer, dans la communauté qu'il fait advenir par le langage. Il renonce en partie à son individualité pour se faire le porte-parole des sans-voix : « how can I make them feel how our fathers our uncles haters of oppression came to this coast how say Don't let them scare you how make them feel who are your oppressors America » (1135). On remarque dans ce passage une abstraction croissante. Le pronom « I » disparaît au profit d'une structure télégraphique dont le sujet est éliminé (« how say (...) how make them feel). De même, les pères et les oncles qui incarnent la révolte dans la première partie de la phrase disparaissent eux aussi au profit d'une Amérique allégorisée : l'idéologie prend le pas sur l'individu. Le primat du symbolique sur le narratif, qui s'affirme dans les derniers passages du *Camera Eye*, est manifesté par la manière dont Sacco et Vanzetti sont présentés dans le dernier tome de la trilogie. Il est intéressant de constater qu'alors que l'affaire Sacco et Vanzetti représente à la fois l'événement déclencheur de l'écriture de la trilogie et son aboutissement, les deux hommes n'apparaissent jamais directement dans le texte. Ils figurent dans l'un des passages narratifs, mais uniquement à travers les yeux de Mary French, qui se rend à Boston pour aider le comité de défense et les rencontre à cette occasion. Cependant, tout comme Dos Passos dans *Facing the Chair*, elle ne fait pas de compte-rendu de cette rencontre, elle ne se livre même pas à une description de leur apparence physique. Ce qui importe, c'est la façon dont elle les a perçus, comme cela apparaît clairement dans la phrase : « she tried to tell the UP man *what she felt* about them » (1147, nous soulignons). Le N66 est en grande partie consacré à l'affaire, et la lettre de Sacco à son fils Dante y est reproduite. Et, bien entendu, les deux hommes sont les protagonistes des CE49 et 50. Cependant, jamais ils n'apparaissent de manière directe, ils ne font pas, par exemple, l'objet d'une biographie, et deviennent pour le lecteur des voix, des symboles. Leur identité disparaît au profit de ce qu'ils représentent : leurs origines italiennes sont oubliées, leur discours lissé, débarrassé des aspérités de l'accent. Si l'on regarde le texte de près, on se rend compte qu'en réalité, Sacco et Vanzetti ne parlent pas. Les seules paroles qui sont transcrites sont celles qui ont été autorisées, validées, sacralisées : la lettre de Sacco à son fils, la déclaration de Vanzetti à Philip Duffield Stong. Sacco et Vanzetti n'ont pas d'épaisseur, ils sont des voix d'outre-tombe, et leur parole n'est pas spontanée, mais rapportée.

Le temps du mythe vient ainsi remplacer celui de l'histoire, et l'allégorie supplante la biographie. La dissidence semble se construire à travers un double mouvement : la défamiliarisation tout d'abord, qui construit le rebelle comme étranger, « unamerican », à laquelle fait suite un processus de ré-américanisation qui institue cet étranger comme nouveau paradigme de l'américanité. S'agit-il alors d'un simple retour, d'une invocation rituelle des principes fondateurs supposant une vision essentialiste du langage, qui ne

demanderait qu'à retrouver son sens « originel » ? La trilogie est souvent interprétée comme un prélude à l'œuvre postérieure de Dos Passos, dans laquelle la jeune république américaine devient un horizon autant qu'une origine, la description fragmentée de la société laissant la place, notamment dans *Number One* et dans *Grand Design*, à une description des mécanismes politiques et de leur perversion des idéaux. Le rôle de la fiction serait alors celui d'une quête des origines, politiques et familiales, au cours de laquelle Dos Passos retrouverait aussi bien les « old words » incarnés par le modèle politique jeffersonien que la figure de son père en incarnation paradoxale (il est d'origine portugaise) des valeurs anglo-saxonnes.

Il nous semble cependant réducteur de s'en tenir à cette interprétation. En effet, le détour par la parole de l'autre (étymologie grecque du mot « allégorie ») ne se résout pas dans un retour à l'identique, à une réitération de la promesse américaine – le « dream deferred » de Langston Hughes – dont la trilogie a montré qu'elle était illusoire. Le recours au temps du mythe participe de la remise en cause du récit linéaire à l'œuvre dans la trilogie, en brisant la ligne continue du progrès. De plus, la construction de la dissidence dans la défaite, à travers la « beaten nation », le personnage de Mary French et le portrait final du vagabond, dessine une nouvelle interprétation des principes fondateurs. La littérature protestataire, si elle se heurte sans cesse à la capacité englobante de l'idéologie américaine, ne peut s'y résumer. Elle œuvre alors à travers une perpétuelle ré-interprétation, une relecture des textes fondateurs, plutôt que par l'importation de valeurs extérieures. C'est en cela qu'elle est parfois difficile à cerner, dans ses procédés aussi bien que dans ses objectifs ; c'est également cette caractéristique qui explique peut-être que tant d'écrivains américains s'attachent à définir ce qu'est l'Amérique. Une nation fondée sur des textes se prête plus qu'aucune autre à cette relecture, et l'Amérique devient alors elle-même une figure littéraire, une construction textuelle et imaginative dont le roman se fait l'exégète et le critique ; la démocratie se fait récit, « our storybook democracy », elle fait le lien, à travers le langage, entre société et littérature : « if you hit the words democracy will understand » (447). L'entrechoquement des mots doit permettre de faire émerger, non pas simplement un sens retrouvé, mais un sens renouvelé par le dialogue avec les textes fondateurs.

4.3. *Tyrannie du texte, démocratie de l'écriture : le piège de l'Amérique*

« *America is a trap: its promises and dreams (...) are too much to live up to and too much to escape.* »
Greil Marcus⁹¹⁰

La construction de l'identité américaine dans les romans de Dos Passos se fait par le détour, par une forme de parallaxe qui lui permet, à travers l'emploi de techniques qu'il emprunte aux avant-gardes européennes, à travers la mise en scène de l'étranger comme décor et comme personnage, de faire retour vers une Amérique imaginée, qui se dessine par le truchement de la fiction. L'aspiration à l'objectivité, que l'auteur réaffirme au fil des entretiens, ne saurait être assimilée à un désir de sortir du roman, mais au contraire à une volonté de construire l'Amérique comme objet textuel. Dos Passos se destinait au départ à des études d'architecture, et il a toujours présenté cette vocation d'architecte comme un élément fondamental de son approche de la littérature et de la société, aussi bien que de sa personnalité, une manière aussi de mettre à distance son statut d'écrivain : « I always pretended that I wasn't going to be a writer (...). I had wanted to study architecture; I am a spoiled, frustrated architect »⁹¹¹. Dans ses œuvres, Dos Passos s'imagine en fondateur : il construit des structures élaborées et solides, donne de l'ampleur à ses édifices (il n'est jamais réellement parvenu à s'accommoder des genres courts comme la poésie ou la nouvelle⁹¹²) et leur attribue des noms qui témoignent de cet attachement à la localisation (*Manhattan Transfer, U.S.A.*), au dess(e)in (*The Grand Design*), aux fondations (*The Ground We Stand On*). Il préfère cependant à l'acier et au verre des nouvelles métropoles l'outil textuel pour dessiner ses « blueprints », à l'aide de « girderwork phrases » (*U.S.A* 1130). Ainsi, la « Usonia » de Dos Passos ne se construit pas, comme celle de Frank Lloyd Wright, à partir du paysage américain qu'il s'agit de transformer, en prenant en compte les besoins des hommes aussi bien que les contraintes de la nature, mais en prenant pour fondement les textes qui ont donné naissance à la nation, pour en restaurer l'image et la promesse.

Cependant, si le lien entre littérature et politique que Dos Passos tente de construire se résume à un retour aux idéaux fondateurs, comment parler, au sujet de *U.S.A.* en particulier, de littérature protestataire ? La dénonciation d'un système corrompu (les États-Unis) au nom

⁹¹⁰ Greil Marcus, *Mystery Train : The Image of America in Rock'n Roll*. New York : E.P. Dutton, 1975, 22, cité par Sacvan Bercovitch dans *The American Jeremiad*. Madison : University of Wisconsin Press, 1978, 204.

⁹¹¹ Frank Gado, « An Interview With John Dos Passos », in Donald Pizer (ed), *MNP*, 285.

⁹¹² Dans son entretien avec Frank Gado, Dos Passos dit, à propos de la nouvelle : « you might say that the short story rejected me. I started a good many short stories, but they always got so involved, they turned into something else. Usually, they ended up as sections of some book. I never could write a short story ». *Ibid.*, 286.

d'une allégorie intemporelle (l'Amérique) menace de faire disparaître la dissidence dans le confort d'un consensus réaffirmé, qui voit renaître l'idéal du nouveau départ, caractéristique du discours politique américain. Le récit linéaire orienté par le progrès se trouve alors remplacé par une approche millénariste qui brise la logique et la chronologie en faisant appel à un temps mythique, et retombe ainsi dans la rhétorique de la mission qui veut que l'Amérique soit le seul parmi les pays du monde à pouvoir, tel un serpent au moment de la mue, se débarrasser de son passé en invoquant la promesse toujours renouvelée dont elle est l'incarnation. Cet appel à la promesse est souvent considéré comme la limite de la littérature protestataire américaine, qui procéderait toujours de manière circulaire, dans une quête des origines, de ces Pères fondateurs dont l'autorité semble seule pouvoir légitimer la contestation du système.

L'idée d'une dissidence nécessairement tautologique nous semble néanmoins devoir être nuancée. En effet, l'invocation de la naissance de la nation, et de ses idéaux difficilement contestables, ne doit pas nécessairement se réduire à un acquiescement toujours réitéré qui en viendrait à disqualifier, par cet appel à l'origine, toute critique. Il convient peut-être alors de s'interroger, plutôt que sur un hypothétique retour aux « valeurs » de l'Amérique, qui construirait celle-ci comme symbole de liberté et d'égalité, sur le dialogue avec les textes fondateurs de la république qui se fait jour dans un certain nombre d'œuvres majeures de la littérature américaine, de manière plus ou moins explicite⁹¹³. On entrerait alors non pas dans une répétition stérile du même, mais dans la réinterprétation, dans la relecture de ces textes, qui ferait de la fiction une action symbolique, pour reprendre le terme de Kenneth Burke⁹¹⁴, permettant, mieux que le recours à l'invective, de constituer une écriture démocratique fondée non plus sur le symbole mais sur le débat, faisant émerger des voix oblitérées par la fiction du « we, the people », remettant en question les « vérités évidentes par elles-mêmes » sacralisées par la constitution et la déclaration d'indépendance.

⁹¹³ Comme l'écrit Ralph Ellison : « These documents form the ground of assumptions upon which our social values rest ; they inform our language and our conduct with public meaning, and they provide the broadest frame of reference for our most private dramas. One might deliberately overemphasize and say that most prose fiction in the United States (...) is basically 'about' the values and costs of living in a democracy ». « Society, Morality and the Novel », *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York : The Modern Library, 2003, 698-729, 706.

⁹¹⁴ John Stauffer fait de cette notion d' « action symbolique », développée par Burke, l'une des composantes essentielles de la littérature protestataire : « Symbolic action implies indeterminacy of meaning, rich ambiguity, and open-endedness in the text, which goes beyond the author's intent. (...) It points to a distinction between what an author displays and what he betrays. It prevents protest literature from becoming an advertisement, or propaganda, whose purpose is strictly teleological ». « Foreword », *American Protest Literature* (ed. Zoe Trodd). Cambridge, Ma : Harvard University Press, 2006, xiii.

4.3.1. Une dissidence impossible ?

Le drame de l'icône

C'est justement cet argument d'évidence qui pose problème si l'on s'attache à définir la littérature protestataire aux États-Unis. Comment critiquer un système qui se fonde sur des principes universels, et en fait la pierre de touche de ses institutions ? Un tel dilemme pourrait s'appliquer à n'importe quel pays, à n'importe quelle constitution, mais il prend une dimension particulière aux États-Unis, qui naît de la sacralisation des textes fondateurs (dont la lettre ne peut être modifiée), de la continuité institutionnelle (il n'y a qu'une république américaine) et du paradoxe constitutif de la nation, qui est celui de l'incarnation de l'utopie. On entend par incarnation de l'utopie le fait qu'à la société américaine, au système politique des États-Unis, se superpose toujours l'idée d'Amérique, inscrite dans le mythe de la construction nationale, en religion comme en politique, et qui présente la particularité d'être à la fois géographiquement inscrite (l'Amérique, pourrait-on dire, se trouve aux États-Unis) et perpétuellement ailleurs (les États-Unis ne correspondant jamais à l'Amérique). Sur le plan littéraire, l'imagination protestataire ne cesse de se heurter à cette dimension utopique de la nation, qui semble marquer les limites de la critique. L'Amérique n'est jamais à découvrir, mais toujours à retrouver, dans son glorieux passé, ou dans ses fondations imaginaires. La perspective de construction d'une société nouvelle, traditionnellement associée à la littérature politique ou utopique, se trouve alors remplacée par la rhétorique de la trahison ; l'utopie n'est plus un horizon, mais une origine. La critique politique se heurte à l'idée d'Amérique, et s'y trouve sans cesse renvoyée. À titre d'exemple, il est frappant de voir, pendant les années 1930, le nombre d'ouvrages radicaux dont les titres comportent le mot « Amérique » : citons, entre autres, *Tragic America* de Theodore Dreiser (1931), *Puzzled America* de Sherwood Anderson (1935), *My America* de Louis Adamic (1938) ou encore *The Road ; In Search of America* de Nathan Asch (1937). Le titre du livre documentaire d'Erskine Caldwell et de Margaret Bourke-White, *Say Is This the U.S.A.* incarne cette essentialisation de l'utopie, qui postule que la situation dans laquelle se trouvent les États-Unis pendant la Grande Dépression n'est pas simplement scandaleuse, mais a quelque chose de profondément absurde, de presque impossible, au regard de ce qu'est l'Amérique. Cette localisation de l'utopie, associée à la disjonction entre la vision utopique et le constat politique, se retrouve dans les œuvres de John Dos Passos. Il intitule la trilogie *U.S.A.*, et non *America*, car les romans font le portrait critique du système américain. En revanche, lorsque dans les derniers segments du *Camera Eye*, le narrateur s'indigne de la trahison des principes fondateurs, il le

fait non plus au nom des États-Unis, mais de l'Amérique : « how can you know who are your betrayers *America* » (1136, nous soulignons)⁹¹⁵.

L'utopie devient alors une forme d'idéologie, vers laquelle la contestation tend nécessairement. Cette dimension idéologique de l'idéal américain est souvent ce qui fait conclure à une impossibilité de la littérature protestataire, sur la terre de l'utopie. C'est la conclusion à laquelle parvient Sacvan Bercovitch, pour qui l'incarnation de l'utopie a pour résultat l'impossibilité d'un ailleurs. Il n'y a rien au-delà de l'Amérique, et l'utopie devient le lieu d'ancrage de toutes les contestations, et empêche, par là-même, toute révolution :

Whether the writer focused on the individual or on history, whether he sought to vindicate society or to ingest society into the self, the radical energies he celebrated served to sustain the culture, because the same ideal that released those energies transformed radicalism itself into a mode of cultural cohesion and continuity.⁹¹⁶

La promesse du renouveau constitutive de l'Amérique oblige les écrivains à un retour aux origines, et leurs visées antagonistes sont ré-intégrées par l'idéologie englobante qu'elle représente. Bercovitch institue ainsi à la fois l'impuissance des « dissidents » et la force de l'idéologie américaine. Il faut bien voir cependant qu'il n'envisage pas l'« idéologie » comme quelque chose d'exclusivement négatif ; reprenant, notamment dans « The Problem of Ideology in American Literary History », les conclusions de Max Weber, de Karl Mannheim et de Clifford Geertz⁹¹⁷, il la conçoit comme une quête de la cohérence qui fait interagir la connaissance historique et les formes esthétiques de représentation. Cette conception de l'idéologie correspond au « troisième sens » que Paul Ricœur, s'inspirant lui aussi de Weber, Mannheim et Geertz, lui confère dans *L'idéologie et l'utopie*, celui d'un concept intégratif, d'un système culturel qui permet de mettre en place des identités sociales et de réguler les conflits⁹¹⁸. Cependant, appliqué à l'idéologie américaine par Bercovitch, ce concept devient hégémonique et semble condamner toute tentative de lutte, qu'elle émane de discours politiques ou d'œuvres littéraires. Le dissensus devient une simple modalité du consensus toujours triomphant ; dans la trilogie, la seule possibilité de protestation semble résider dans un retour aux principes fondateurs, comme si les trois romans ne déjouaient la

⁹¹⁵ La préface, « U.S.A. », ajoutée en 1938, est un indice du changement d'orientation politique de Dos Passos, qui, à partir de la fin des années 1930, considère que l'Amérique, en tant qu'idéal, ne peut s'enraciner que dans les États-Unis, alors que ces deux dimensions, idéale et réelle, sont, dans la trilogie, bien plus radicalement séparées.

⁹¹⁶ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*. Madison : University of Wisconsin Press, 1978, 205.

⁹¹⁷ Voir Max Weber. *Économie et société* [1921] t.1 et 2. Paris : Pocket, 2003, Karl Mannheim. *Idéologie et Utopie* [1929]. Paris : Maison des Sciences de l'homme, 2006, et Clifford Geertz. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, en particulier l'essai « Ideology as a Cultural System ».

⁹¹⁸ Voir Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, 1997.

logique du récit linéaire que pour retomber dans le schéma adamique de l'origine perdue et rejouaient à l'infini le « drame de l'icône »⁹¹⁹.

(I too Walt Whitman)

La forme de la jérémiade œuvre ainsi, selon Bercovitch, à travers la lamentation, à la répétition du consensus. Il prend pour exemple les auteurs de la Renaissance américaine, en démontrant que Hawthorne, Melville, Emerson et Whitman, malgré leur critique de l'Amérique existante, n'en préservent pas moins, dans leurs œuvres, l'utopie d'une Amérique intouchable. Cette construction d'une Amérique idéale est particulièrement présente chez Whitman, dont Dos Passos a à plusieurs reprises revendiqué l'influence sur son œuvre. Plusieurs critiques se sont attelés à l'analyse de cette filiation, entre celui qui est souvent considéré comme le père de la littérature américaine et un auteur qui a voulu, dans son œuvre maîtresse, donner corps aux États-Unis.

L'œuvre de Whitman pousse à ses limites la notion de jérémiade ; en effet, loin d'être une lamentation, *Leaves of Grass* se présente comme une célébration de la diversité du continent américain, diversité incarnée par le poète qui la contient autant qu'il l'exprime. Le poète se fait réceptacle, vaisseau de cette Amérique qu'il crée par sa parole autant qu'il la reflète. La figure de l'enveloppe, identifiée dans l'œuvre de Whitman notamment par Gay Wilson Allen, incarne cette volonté d'inclusion, qui se traduit dans le texte par l'emploi de la répétition, ramenée, reliée au poète et au poème par le vers final, qui souvent met fin à l'éparpillement du catalogue par la présentation du poète lui-même :

I understand the large hearts of heroes,
The courage of present times and all times;
How the skipper saw the crowded and rudderless wreck of the steamship, and death
chasing it up and down the storm,
How he knuckled tight and gave not back one inch (...)
How the lank loose-gowned women looked when boated from the side of their
prepared graves (...)
All this I swallow and it tastes good... I like it well, and it becomes mine
I am the man... I suffered... I was there⁹²⁰

L'enveloppe est ici visible jusque dans la typographie, qui voit deux vers courts embrasser des lignes plus longues, celles qui racontent l'histoire du naufrage évité, de l'attente trahie, de l'héroïsme ordinaire. Le poète se place d'abord dans une position d'extériorité (« I understand ») avant de se réapproprier ces histoires et ces visages, de transfigurer cette souffrance par le verbe (« I like it well, and it becomes mine ») ; le *ecce homo* du dernier vers

⁹¹⁹ Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes*, op. cit., 145.

⁹²⁰ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, op. cit., 62.

souligne alors le devenir autre du poète aussi bien que son aspiration à être prophète. La référence au Christ (le « I am the man » du dernier vers, associé au rythme ternaire de la phrase, rappelle le « ecce homo » biblique) et à sa souffrance s'associe à la joie de pouvoir transformer cette souffrance en création. « Song of Myself » peut d'ailleurs être vu comme une enveloppe dans son intégralité ; le poème s'ouvre par la célébration du poète par lui-même (« I celebrate myself »⁹²¹), la référence aux brins d'herbe (« observing a spear of summer grass ») et l'identification du « I » au « you » (« For every atom belonging to me as good belongs to you ») et se clôt par un même mouvement d'identification, l'herbe devenant alors le medium entre le poète et son lecteur (« I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,/ If you want me again look for me under your bootsoles »⁹²² 86), le poète se fondant dans le paysage, dans une absence-présence toujours renouvelée : « Missing me one place search another,/ I stop some where waiting for you ».

L'image de l'homme qui attend au bord du chemin rappelle le « Vag » de Dos Passos, qui en serait le double obscur, dont les semelles collent à la route, lestées par le poids du désenchantement. Comme le fait remarquer Robert P. Weeks, Dos Passos, comme Whitman, fait grand usage de la figure de l'enveloppe : « Through skillful use of parallelism, Dos Passos communicates inexorability ; through mastery of the envelope, dignity, calm, and elegance »⁹²³. Dans *U.S.A.*, l'enveloppe apparaît principalement dans les genres non narratifs, qui se rapprochent, en particulier les biographies et les *Camera Eye*, du style whitmanien. Les biographies, comme nous l'avons vu, fonctionnent souvent sur le principe de la répétition d'une formule qui résume le destin du personnage décrit. Là où Whitman emploie souvent l'enveloppe pour célébrer la puissance du poète, cependant, Dos Passos en fait le véhicule de l'ironie et de la critique. Les phrases courtes qui viennent souvent clore les périodes – la biographie étant, à bien des égards, le mode qui a le plus recours à la rhétorique – deviennent des piques lapidaires qui encadrent les vies des grands personnages américains. Ainsi, la biographie consacrée à Minor C. Keith, s'ouvre et se referme sur la mort du fondateur de la United Fruit Company : « When Minor C. Keith died all the newspapers carried his picture, a brighteyed man with a hawknose and a respectable bay window, and an uneasy look under the eyes » (211)/ « Why that uneasy look under the eyes, in the picture of Minor C. Keith the pioneer of the fruit trade, the railroad builder, in all the pictures the newspapers carried of him when he died ? » (214). Le parallélisme strict mis en place ici s'accompagne de la répétition, tout au long de la biographie, de la phrase : « Minor Keith didn't die ». Chacune

⁹²¹ *Ibid.*, 25.

⁹²² *Ibid.*, 86.

⁹²³ Robert P. Weeks. « The Novel as Poem: Whitman's Legacy to Dos Passos » *Modern Fiction Studies* 26 (1976): 431-46, 439.

de ses entreprises se solde par des morts : les travailleurs qu'il fait venir de la Nouvelle Orléans pour construire un chemin de fer reliant San Jose au port de Limon, au Costa Rica, et ses trois frères, eux aussi terrassés par la malaria et la dysenterie. Keith, lui, n'a jamais à souffrir des conséquences de ses actes, ce qui explique le « uneasy look » lorsque la mort finalement le rattrape. La construction très claire de la biographie contribue à mettre en avant sa dimension critique et ironique, à travers les procédés combinés de l'enveloppe et de la répétition.

Cette manière qu'a Dos Passos, dans la trilogie, de ramasser le sens, se retrouve au niveau structurel. En effet, *U.S.A.* peut-être considérée comme une seule grande enveloppe, qui contiendrait en son sein toute la société américaine, et se terminerait par la critique radicale que constitue le passage du « Vag ». À l'envisager ainsi, la trilogie se rapproche de la forme de la jérémiade, dont la montée en puissance rhétorique se solde par une double conclusion, associant la lamentation à l'invective. La nostalgie du paradis perdu se conjugue à la critique d'une société viciée, au nom d'un idéal dont la promesse malgré tout demeure. Néanmoins, cette promesse, dans la trilogie, n'est pas simplement réitérée, elle est ancrée dans un contexte et dans un discours qui, s'il fait appel à la figure des pèlerins, les quitte bien vite pour se terminer sur celles du mineur et du vagabond. La possibilité du commencement, ou du re-commencement, est soumise au doute, et la fiction du « we, the people » semble ne pas pouvoir être restaurée. Le rêve d'un temps linéaire, du fil de la mission américaine qui sans cesse peut être renoué, est remplacé par l'écriture fragmentaire, déconnectée, qui travaille la superposition plutôt que l'évolution. Si *U.S.A.* fait appel aux principes fondateurs de la république américaine, ce n'est pas pour les rétablir tels quels, mais pour les réinterpréter. La reconfiguration de l'épopée américaine par la fiction du désespoir⁹²⁴ doit se faire au travers du texte lui-même, de ces mots qui sont la seule arme contre le pouvoir. La portée de la littérature protestataire se déplace alors, car elle trouve son ancrage non plus dans des « valeurs », dans une « idéologie » toute-puissante, mais dans des textes fondateurs, qui, en leur qualité même de textes, sont appelés à être relus et ré-écrits, malgré leur statut presque sacré. En effet, si Whitman ramène les fils de son texte à lui-même, et ne cesse de construire son œuvre comme allant au-delà du processus d'écriture (« I pass so poorly with paper and types... I must pass with the contact of bodies and souls. » « A Song for Occupations »⁹²⁵, « There is something that comes home to one now and perpetually,/(...) It is not to be put in a book...it is not in this book »⁹²⁶), Dos Passos lui insiste sur ce même

⁹²⁴ L'expression est de Iain Colley, qui intitule son ouvrage sur Dos Passos *Dos Passos and the Fiction of Despair*. London : MacMillan, 1978.

⁹²⁵ Walt Whitman, *op. cit.*, 87.

⁹²⁶ *Ibid.*, 90.

processus, la voix de l'écrivain se forgeant en même temps que sa conscience politique. La démocratie se faisant elle-même texte, elle est incarnée par ses documents fondateurs, que Lincoln décrivait, reprenant ainsi la figure de l'enveloppe, comme « une pomme d'or dans un cadre d'argent »⁹²⁷.

Le texte démembré

Les « old words » apparaissent comme l'horizon de la trilogie, ainsi que son origine, car leur corruption et la possibilité de leur renouveau est révélée par l'affaire Sacco et Vanzetti. Cependant, si la structure de l'enveloppe permet de voir en quoi *U.S.A.* est une tentative de donner corps aux États-Unis, d'établir une unité entre les différents modes disparates, elle entre en tension avec la pulsion fragmentaire du texte, qui n'épargne ni les personnages, ni l'écriture, ni les principes fondateurs eux-mêmes. À l'enveloppe répond alors l'anacoluthie, figure de la rupture, grammaticale et sémantique, figure qui manifeste l'impossibilité de rattacher la société américaine telle qu'elle est décrite au passé de la fondation, qui dès lors devient une illusion toujours inaccessible, une promesse toujours déjà trahie. Selon Nietzsche, l'anacoluthie manifeste « l'incapacité à délibérer », et donne naissance à un horizon imprévu, à la destruction des attentes. Elle en vient à prendre une dimension symbolique dans le projet de Dos Passos, représentant l'impossible recommencement, l'hypocrisie démocratique américaine qui présente l'utopie comme toujours sur le point d'être réalisée.

Dans *Manhattan Transfer*, l'anacoluthie est directement liée aux principes fondateurs, à travers le texte même de la déclaration d'indépendance, qui vient à l'esprit de Jimmy alors qu'il arpente les rues de la ville, après s'être séparé d'Ellen et avoir pris la décision de quitter la ville :

Pursuit of happiness, unalienable pursuit... right to life liberty and...A black moonless night; Jilly Herf is walking alone up South Street. Behind the wharfhouses ships raise shadowy skeletons against the night. 'By Jesus I admit that I'm stumped', he says aloud. All these April nights combing the streets alone a skyscraper had obsessed him, a groove building jutting up with uncountable bright windows falling onto him out of a scudding sky. Typewriters rain continual nickelplated confetti in his ears. Faces of Follies girls, glorified by Ziegfeld, smile and beckon to him from the windows. Ellie in a gold dress,

⁹²⁷ Dans un fragment non publié (dont on suppose qu'il a été écrit en 1861), Lincoln écrit, s'inspirant d'une citation biblique (Proverbs 25 : 11) : « The assertion of that principle [le principe de liberté affirmé dans la déclaration d'indépendance], at that time, was the word, 'fitly spoken' which has proved an 'apple of gold' to us. The Union, and the Constitution, are the picture of silver, subsequently framed around it. The picture was made, not to conceal, or destroy the apple; but to adorn, and preserve it. The picture was made for the apple – not the apple for the picture. So let us act, that neither picture, or apple shall ever be blurred, or bruised or broken ». *Collected works of Abraham Lincoln*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Digital Library Production Services, 2001, 169. <<http://name.umdl.umich.edu/lincoln4>> Vu le 1er mars 2010.

Ellie made of thin gold foil absolutely lifelike beckoning from every window. And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door. Every time he closes his eyes the dream has hold of him, every time he stops arguing audibly with himself in pompous reasonable phrases the dream has hold of him. Young man to save your sanity you've got to do one of two things... Please mister where's the door to this building? Round the block? Just round the block... one of two unalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. But what's the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction? What about your unalienable right, Thirteen Provinces? His mind unreeling phrases, he walks on doggedly. There's nowhere in particular he wants to go. If only I still had faith in words. (802-803)

Ce passage, qui peut être lu aussi bien comme le point d'orgue du roman que comme un véritable protocole d'écriture de la trilogie, met en scène l'un des nombreux « personnages déambulatoires » qui ponctuent les œuvres de Dos Passos, de David Wendell au « Vag » en passant par John Andrews, Jimmy Herf ou le personnage du *Camera Eye*. Le jeune homme marche dans la ville, et le rythme de ses pas se conjugue à celui de sa pensée, déconnectée, fonctionnant par ruptures de construction et association d'idées. L'anacoluthie, présente ici sous forme de rupture syntaxique ou d'aposiopèse, manifeste la disjonction entre rêve et réalité, entre la promesse de la liberté et la réalité de l'enfermement dans le labyrinthe de la ville. La déambulation horizontale est associée à la recherche de l'entrée du gratte-ciel qui représente aussi bien la possibilité de regagner l'amour d'Ellen, qui lui fait signe depuis les fenêtres, que les « unalienable rights » à jamais perdus. La poursuite du bonheur devient une marche forcée vers cette porte imaginaire, vers ce gratte-ciel dont l'artificialité est manifestée par ses fenêtres parées de guirlandes (« tinselwindowed ») qui lui sussure (« humming ») des mots dans lesquels il ne peut plus croire. L'adjectif « unalienable » devient une caractérisation mécanique, qui s'applique indifféremment aux droits contenus dans la déclaration d'indépendance et au choix que doit faire le personnage : accepter de s'intégrer à une société fondée sur l'argent (incarnée par Ellen qui porte une robe dorée puis se transforme elle-même en statue d'or) ou la quitter pour un avenir incertain et certainement pauvre. La déclaration d'indépendance est inversée, la poursuite du bonheur placée avant le droit à la vie et à la liberté, puis éliée, comme si son impossibilité était irrémédiablement constatée. La dimension parodique du texte apparaît à la fin, lorsque Jimmy Herf devient lui-même l'incarnation des treize provinces qui revendiquent leur droit à l'indépendance : « What about your unalienable right, Thirteen Provinces ? ». Il devient la personnification d'une Amérique errante, qui se cherche et ne peut plus que rêver d'un « tinselwindowed skyscraper » et d'une femme d'or, nouvelle incarnation de la statue de la liberté régnant sur un monde où sa flamme a été remplacée par l'éclat de la monnaie. Le rêve qui possède Jimmy (« Every time he closes his eyes the dream has hold of him ») est alors non seulement celui de reconquérir Ellen, mais le rêve américain de la réussite et du progrès, auquel il est à

présent étranger. Obsédé par le texte de la déclaration, par ce que le rêve est devenu, Jimmy est hanté par ces mots, « pursuit of happiness », « unalienable », qui tombent en pluie dans son esprit comme les « nickelplated confettis » des machines à écrire. À la mission américaine se substitue la marche sans but, le refus d'entrer dans la course, et l'abandon de la croyance dans les « old words ». Le personnage est marqué par les mots (« pockmarked with print », comme il le dit quelques pages plus haut 793), et tente de se les arracher comme on gratte une plaie trop douloureuse (« print itches like a rash in me » 793), en s'arrachant lui-même à cette City of Destruction qui a détruit jusqu'au rêve auquel il croyait encore, enfant, à son arrivée dans le port de New York le matin d'un quatre juillet.

Le texte de la Déclaration d'indépendance est démembré, désarticulé par les pensées du personnage, et donne corps à ses aspirations contradictoires. Cependant, la jérémiade ne se déploie pas à travers l'appel à un Eden perdu, car la Déclaration semble elle-même avoir perdu tout pouvoir politique pour n'être réduite qu'à un amas de mot hâtivement mis les uns à la suite des autres sans que leur sens se répercute sur la réalité de la vie du personnage. Il ne s'agit pas ici d'une opposition entre le rêve d'une Amérique éternelle et la réalité de la corruption new-yorkaise, car le rêve est lui aussi atteint par la spéculation et la disjonction. Ce sont les fondements eux-mêmes qui vacillent, qui se fragmentent ; il y a, véritablement, une rupture dans la construction de l'Amérique, rupture qui est matérialisée, dans la trilogie, par l'éclatement entre les différents modes de narration.

Si les références directes à la Déclaration d'indépendance sont relativement rares dans *U.S.A.* (on en dénombre moins de dix réparties sur les trois romans, et principalement présentes dans les biographies), les ruptures de construction sont en revanche récurrentes dans le texte, et manifestent souvent le démembrement des textes fondateurs par la rhétorique démocratique. Les références à Patrick Henry, le plus radical des « Founding Fathers », par exemple, sont présentées dans des phrases fragmentaires, interrompues :

No there must be some way they taught us Land of the Free conscience Give me liberty or give me Well they give us death (CE30 446)

Patrick Henry in kakhi submits to shortarm inspection and puts all his pennies in a Liberty Loan or give me (CE30 447)

(that's Patrick Henry ours after all give me or death) (CE41 715)

Les deux premiers extraits, tirés du CE30, fonctionnent comme contrepoint à la description d'un après-midi ensoleillé loin du champ de bataille, et rappellent la violence de la guerre et de la discipline imposée par l'armée. Le choix entre la liberté et la mort n'est plus un libre choix consenti par l'individu, mais une décision imposée. La liberté disparaît complètement dans le deuxième extrait, où Patrick Henry est un simple soldat, soumis à l'inspection, et amputé de sa parole, qui devient expression de l'alternative, vidée de ses termes : « or give

me ». Le langage est démembré, sa cohérence grammaticale brisée, en écho aux corps mutilés, « the muddy scraps of flesh you put in the ambulance alive and haul out dead » ; les soldats sont privés de leur humanité, qui leur vient de leur capacité à articuler aussi bien leur parole que leur corps⁹²⁸. Dans le CE41, la figure de Patrick Henry devient une revendication nationale du personnage du *Camera Eye* qui se trouve à un picnic anarchiste en France, et veut rappeler la tradition protestataire de son pays. Cependant, cette référence apparaît entre parenthèses, et vient interrompre le récit de l'amourette du narrateur avec « the daughter of the Libertaire » ; de plus, encore une fois, la liberté disparaît au profit de la rupture de construction, « give me or death ». La référence au père fondateur prend alors des allures de parodie : le narrateur veut que la jeune fille se donne à lui (« give me »), et est prêt pour cela à braver la mort. La revendication politique d'indépendance se mue en appât amoureux : un peu plus loin on apprend que « she wanted liberty fraternity equality and a young man to take her out » (715-716). La mise entre parenthèses de l'aspiration révolutionnaire et son association avec le désir amoureux créent une disjonction entre le poids de la référence et le contexte dans lequel elle est employée, et transforment Patrick Henry en moyen pour arriver à une fin bien précise, qui a davantage à voir avec la satisfaction sexuelle que la quête de la liberté. L'invocation rituelle des figures de l'indépendance sonne creux, la parenthèse manifeste son statut ancillaire, rhétorique, qui ne parvient plus à donner sens à une réalité dont les alternatives ont été détruites, à une Amérique dont le texte même a été mutilé, réduit à une succession de mots sans connexions, qu'elles soient politiques ou syntaxiques. Il s'agit donc de trouver une formule pour redonner vie à ces « old words », qui ne se contente pas de les réitérer à chaque occasion, et de ne pas succomber à la puissance incantatoire du langage.

4.3.2. Une prison lumineuse

La terre de l'opportunité

L'impossibilité d'une écriture protestataire aux États-Unis telle que la décrit Sacvan Bercovitch à travers le genre hégémonique de la jérémiade doit donc être nuancée. En effet, si les idéaux fondateurs, qui créent une utopie de l'Amérique à laquelle il est impensable de s'opposer, œuvrent comme une enveloppe dont il semble impossible de sortir, les textes, eux, sont susceptibles d'être relus, réinterprétés par la fiction. Dans les cercles de la gauche américaine, la réitération mécanique de l'appel aux origines était souvent dénoncée, car elle

⁹²⁸ Voir plus haut l'analyse plus complète du passage. Troisième Partie, 3.3.2, « L'obscurcissement du sens ».

revenait à nier l'existence de classes au sein de la société américaine. En 1927, dans un questionnaire humoristique destiné aux candidats à l'élection présidentielle, Howard Brubaker demande ainsi : « Do you regard the frequent repetition of the words, 'America,' 'Constitution' and 'Abraham Lincoln' as a perfect substitute for thought? »⁹²⁹ Cette illusion du mythe, qui fait abstraction de l'histoire et de la réalité sociale des États-Unis, fut également reprochée à Dos Passos, notamment par John Howard Lawson, qui lui écrit au début des années 1930 : « phrases (which might be interesting if developed) about 'finding the United States' are not enough »⁹³⁰.

Dans *MT* comme dans la trilogie cependant, Dos Passos ne succombe pas totalement à la pastorale américaine, car les textes fondateurs eux-mêmes y sont démembrés, défaits par l'écriture, jusqu'à révéler leur trame. Le cadre qu'ils donnent aux institutions et aux idéaux politiques américains est également un piège, une prison ; les Pères fondateurs, appelés « Framers » deviennent ainsi les architectes d'un régime politique particulier, mais aussi les complices d'un coup monté (« frame-up ») qui se construit aux dépens du peuple américain. La littérature protestataire ne peut se laisser prendre au jeu de l'utopie, mais doit au contraire s'attaquer au non-dit du texte, écrire entre les lignes de la Déclaration d'indépendance et de la constitution pour faire émerger leurs contradictions et leurs silences. Le politique, alors, ne devient pas le non-dit de la fiction, son « inconscient », pour reprendre l'expression de Fredric Jameson ; au contraire, c'est la fiction qui fait émerger le non-dit du politique, à la manière dont Achab, par sa quête incessante, finit par faire surgir le monstre dont tous pensaient qu'il était imaginaire.

La visée du roman prend alors une tournure paradoxale, puisqu'elle consiste à aller contre le récit, en reprenant les idéaux américains à leur source pour les mettre à l'épreuve de la fiction. Dans le cas de Dos Passos, cette mise à l'épreuve prend la forme d'une remise en question du récit aussi bien politique que littéraire, et d'une aspiration à faire rendre des comptes aux « old words », et non pas simplement à les célébrer. Comme le souligne Pauline Maier, la sacralisation de la déclaration d'indépendance, initiée par Jefferson puis poursuivie par Lincoln, est l'œuvre aussi bien des autorités politiques que du peuple américain lui-même, qui se donne ainsi une mythologie ayant vocation à remplacer une histoire jugée insuffisante au regard de celles des nations européennes ; cette absence d'histoire devient dès

⁹²⁹ Howard Brubaker, « Test for Presidential Candidates ». *New Masses* 3: 6 (Oct 1927): 18.

⁹³⁰ Lettre de John Howard Lawson à John Dos Passos, 28 janvier. Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va. L'année où a été écrite cette lettre n'est pas précisée ; on peut néanmoins supposer qu'elle a été envoyée au début des années 1930, car Lawson réagit à *Fortune Heights*, la dernière pièce de Dos Passos dont l'une des dernières phrases est : « Let's get the hell out... We'll walk along the road, we'll think of somethin'. We'll make somethin' turn up. We'll meet others on the road in the same fix. We got to find the United States » (*Three Plays* 297).

lors une vertu en elle-même, puisqu'elle signifie également que les États-Unis ne sont pas marqués par le péché du féodalisme, et incarnent les idéaux de liberté et de démocratie articulés par leurs documents fondateurs⁹³¹. Pauline Maier insiste sur le fait que sacralisation de la déclaration d'indépendance est un phénomène étrange, qui ne peut être expliqué par le texte lui-même, ni par les conditions de sa rédaction ou de sa promulgation ; au 18^e siècle en effet, c'était le fait de l'indépendance, davantage que le document qui en était la traduction, qui importait. De plus, comme elle le fait remarquer, les droits mis en exergue de la Déclaration font référence à l'homme dans l'état de nature, et non à des droits politiques qui seraient acquis dans la vie en société : « its assertion that 'all men are created equal,' which became a prominent part of the document's moral message, had originally referred to men in a state of nature, that is, before government existed »⁹³².

Dos Passos s'attache justement à faire le portrait de la vie en société qui rend impossible la réalisation de ces idéaux, notamment à cause du développement du capitalisme. Il décrit une société fondée sur l'argent et sur le désir d'enrichissement, qui aliène les individus et rend ainsi caduc tout rêve d'indépendance. De manière ironique, il semble ainsi réintégrer à la Déclaration d'indépendance un élément – la propriété – qui en avait été exclu par Jefferson. La définition des « droits inaliénables » que sont la vie, la liberté et la poursuite du bonheur est en effet souvent vue comme l'une des marques de l'influence de Locke, et notamment de son *Second Treatise on Government*, sur Jefferson. Locke écrit : « The state of nature has a law of nature to govern it, which obliges every one: and reason, which is that law, teaches all mankind, who will but consult it, that being all equal and independent, no one ought to harm another in his life, health, liberty, or possessions »⁹³³. Dans la Déclaration d'indépendance, Jefferson remplace la propriété, conçue par Locke comme faisant partie des droits naturels, par la « poursuite du bonheur », bien plus vague, et qui présente l'avantage, à une époque où les « possessions » peuvent inclure aussi bien des terres que des êtres humains, d'éviter toute référence, si indirecte soit-elle, à l'esclavage, que Jefferson considérait comme un héritage de l'Angleterre. L'indépendance des États-Unis se fonde ainsi sur une occultation du droit de propriété.

⁹³¹ Il n'est d'ailleurs pas anodin que la Déclaration d'indépendance et la constitution aient été pour la première fois présentées au public par la Library of Congress en 1924, dans un cadre qui s'apparentait à celui d'un pèlerinage religieux, comme s'il s'était agi de faire oublier par là l'intervention américaine dans la guerre, et de renforcer le pacte national autour de ces textes désormais accessibles à tous. Voir Pauline Maier, *American Scripture; Making the Declaration of Independence*. New York: Alfred A. Knopf, 1997, xii.

⁹³² *Ibid.*, 155.

⁹³³ John Locke, *Two Treatises of Government*. [EBook #7370]
<<http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/trgov10.txt>> Vu le 6 mars 2010.

Dans les œuvres de Dos Passos, en particulier *MT* et la trilogie, la poursuite du bonheur se transforme ainsi en quête du succès, conçu avant tout en termes financiers. Les « possessions » remplacent les êtres humains, à tel point que les personnages deviennent eux-mêmes des biens de consommation. Qu'ils soient journalistes (Jimmy Herf, Jerry Burnham, Moorehouse et Mary French à leurs débuts), acteurs (Ellen Thatcher, Margo Dowling), marins (Joe Williams) ou avocats (George Baldwin), ils n'ont rien d'autre à vendre qu'eux-mêmes, ce qui explique également leur réification dans les romans, réification créée par l'organisation narrative et le style d'écriture, mais également par le récit lui-même. La « terre de l'opportunité » devient alors non plus un lieu de liberté et d'indépendance, mais d'asservissement et d'aliénation à la toute-puissance de l'argent. Cette transformation est particulièrement bien montrée par le chapitre de *MT* qui s'intitule « Dollars » ; il est encadré par deux vignettes qui décrivent l'arrivée d'immigrants aux États-Unis. Dans la première, les immigrants, entassés sur un bateau, sont vus par un jeune homme et un vieillard depuis leur barque : « 'I'd give a million dollars,' said the old man resting on his oars, 'to know what they come for.' 'Just for that pop,' said the young man who sat in the stern. 'Aint it the land of opportoony ?' » (522). Le « that » renvoie ici au « million dollars » mentionné par le vieil homme. Le sens de l'expression figée « I'd give a million dollars » est réinvesti par la réplique du jeune homme, et le rêve américain de l'opportunité et de la liberté d'entreprendre se trouve identifié à la réussite financière. Dans tout le chapitre, les rapports entre les personnages sont pervertis par l'argent. Emile va travailler pour Mme Rigaud dans l'espoir de la séduire pour pouvoir reprendre son magasin (« 'I'm in right with the landlady and I dont want to spoil it' » 530), un passant suit deux femmes dans la rue dans l'espoir que l'argent qu'il a dans sa poche lui permettra de coucher avec elles (« Good luck he had fifty dollars on him. (...) I'd give a million dollars for... » 533), Bud aide une vieille dame à rentrer ses sacs de charbon pour gagner de l'argent (« 'I'll give you a dollar' » 536), mais une fois le travail fini, elle le congédie après lui avoir donné du pain rassis, du lait tourné et une pièce de vingt-cinq cents, et menace d'appeler son mari s'il persiste à lui réclamer un dollar. Enfin, ce chapitre voit se développer les relations entre George Baldwin et les McNiel. George, qui débute sa carrière d'avocat sans être parvenu à s'occuper de procès importants, voit dans un journal qu'un laitier a été renversé par un tram, et se précipite chez les McNiel pour convaincre la femme de Gus, Nellie, de porter plainte. La douleur physique est jaugée, calculée, en fonction de la compensation financière à laquelle elle pourra donner lieu : « 'How much do you think he could get ?' 'Why that depends on how badly he's hurt (...). I think ten thousand dollars is a conservative figure' » (525). Dans le passage suivant, le lecteur comprend que George et Nellie sont devenus amants, mais, à partir du moment où le

procès a été gagné, et a rapporté de l'argent et de la notoriété à Gus McNeil et à George Baldwin, ce dernier rompt ses relations avec Nellie, comme si elle n'avait, elle aussi, été qu'une étape dans l'ascension sociale de l'avocat. Dans ce contexte, la présence dans le chapitre de la scène d'arrivée de Jimmy Herf à New York a quelque chose d'ironique. La vision idéalisée que l'enfant a des États-Unis (il veut embrasser le sol américain, réclame à sa mère le drapeau qu'il veut agiter en arrivant au port) se heurte de plein fouet à la réalité des relations marchandes qui lient les personnages entre eux. La déclaration d'indépendance devient un texte momifié, lu le quatre juillet par des orateurs dans la rue, qui fait partie d'une histoire révolue : « 'The Fourth of July dear is the day the Declaration of Independence was signed in 1776 in the War of the Revolution' » (543). La mère de Jimmy lui récite ce qui pourrait être le passage d'un livre d'histoire, et la mention de l'année 1776, fait de la déclaration un texte daté, et non un idéal dont la promesse serait toujours renouvelée. Le chapitre se clôt sur une nouvelle image d'immigrés : deux femmes, une jeune et une vieille, images-miroir des deux hommes de la vignette d'introduction, ont débarqué à New York. Elles ne savent pas où aller (« 'Dove andiamo Madonna mia, Madonna mia ?' » 547) et ont entre les mains une lettre qu'elles ne peuvent déchiffrer (« 'Non posso leggere' »). Lorsqu'enfin elles trouvent un concitoyen prêt à les aider (« The Sicilian held out his hand to the young woman »), il réclame, en immigré déjà intégré à la société américaine, de l'argent : « 'Cinque le due' », cinq dollars pour transporter les deux femmes et leurs bagages. L'indépendance est encore une fois réduite à une histoire de gros sous.

La grosse galette

U.S.A. incarne l'apogée de la logique financière, qui prime sur l'indépendance et la rend impossible. À la vision idyllique de la préface, où les États-Unis sont décrits comme une terre ouverte à l'exploration, un agrégat de mots qui ne demandent qu'à être déchiffrés, un système de signes dont le jeune homme se fait l'interprète (« the link that tingled in the blood (...) the speech of the people » 2-3) s'oppose l'espace déjà cartographié du *Camera Eye*, un espace gagné par l'argent (« the sky is lined with greenbacks » 894), dans lequel celui-ci est devenu l'unique référent (« winnings sing from every streetcorner » 894). Les personnages de la trilogie sont perpétuellement soumis à la dictature du dollar, leur vie se décline en *cents* gagnés et aussitôt perdus. La quête de l'argent est une quête infinie, et devient le corrélat objectif de l'indépendance en même temps que sa critique.

La trilogie est toute entière régie par une économie de la dépense et de la dette : dépense d'énergie qui se traduit par l'importance des transports et des déplacements, dépense financière matérialisée par la spéculation qui amène au krach boursier et à la mort de Charley

Anderson, dépense symbolique qui vide les idéaux fondateurs de leur contenu. La consommation devient dès lors non plus une satisfaction des besoins, mais une usure, au sens financier et matériel, des personnages comme du langage. La production, incarnée par les biographies de Taylor et de Ford, est supplantée par la spéculation, et les biens matériels disparaissent pour laisser place au profit, notion abstraite, qui ne peut se réduire, ni se limiter, à l'achat d'une voiture, d'une maison, ni à la conquête d'une femme ou d'un homme. Le pouvoir corrompateur de l'argent est traité en termes explicitement politiques tout au long de la trilogie, notamment dans les biographies (celles de Wilson, de Morgan ou de Big Bill Haywood, dans laquelle le narrateur établit une équivalence entre « Wilsonian Democracy » et « Morgan loans »⁹³⁴) et les *Camera Eye* (« they are stronger they are rich » 1156) ; dans les passages narratifs cependant, cette relation est traitée de manière différente, et l'argent est explicitement présenté comme allant à l'encontre de l'indépendance, transformant dès lors les textes fondateurs eux-mêmes en imposture.

Les personnages de la trilogie vivent au rythme du dollar. Il est frappant de constater le nombre de références, dans les trois romans, aux prix des biens de consommation, qu'il s'agisse de repas, de maisons ou de voitures. Les personnages passent leur temps à compter leur argent, et dès lors les dollars et les cents deviennent l'étalon de mesure, non seulement de l'indépendance financière, mais également du temps et de l'espace. Contrairement au protagoniste de *l'Autobiographie* de Benjamin Franklin, ou au fermier James de Crèvecoeur, cependant, ces décomptes ne donnent jamais un budget équilibré. Ainsi, lorsque Mac et Ike Hall quittent Mackinac Island pour Duluth après avoir travaillé comme plongeurs, il est précisé : « the fare took all their capital » (63). De même, quand Charley rentre chez sa mère après avoir travaillé pour son frère, il est obligé de frauder pour parvenir à destination, car ses finances ne lui permettent pas de payer son ticket au-delà de Barnesville (« He had just enough jack saved up to get a ticket to Barnesville. After that he had to play hide and seek with the conductor (...) » 324). Les exemples de Mac et Charley sont, sur ce point, intéressants à comparer⁹³⁵. En effet, la première partie de la vie des deux personnages est relativement similaire. Tous deux sont d'origine modeste, et s'adonnent au vagabondage dans leur jeunesse, Mac avec Ike Hall et Charley avec Grassi. Si Mac se définit tout au long de sa vie par ses opinions politiques et son rapprochement avec l'I.W.W., Charley lui aussi

⁹³⁴ « to save the Morgan loans, to save Wilsonian Democracy (...) it was worth money to make the eagle scream » (89)

⁹³⁵ La parenté entre ces deux personnages est attestée par un texte, daté de 1956 et jamais publié, dans lequel Dos Passos – peut-être pour un projet de scénario – ré-écrit les aventures de Mac et de Charley en fondant les deux personnages en un. On voit, par exemple, Charley travailler pour Doc Bingham, un épisode attribué à Mac dans le premier tome de la trilogie. Voir Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

participe à une grève, à la suite de laquelle il est renvoyé de son poste. Cependant, alors que Mac n'entretient jamais de rêves de gloire ou de richesse extravagante, Charley représente, lui, l'attrait et le leurre de la « grosse galette », tome de la trilogie dont il est le héros. Tout au long de *FP*, le lecteur suit les tribulations de Mac au rythme de sa situation financière ; dans sa jeunesse, il passe son temps à tirer le diable par la queue, puis s'enferme dans la dette à partir du moment où il choisit de s'établir avec Maisie : « now all that he could do with his pay each week was cover his interest on his debts » (104). Sa rupture avec Maisie se fait sur une affaire d'argent, et il se retrouve à nouveau sans le sou, car la maison qu'ils ont achetée est au nom de sa femme. Ce n'est qu'avec son départ pour le Mexique et sa rencontre avec Concha qu'il parvient enfin à se stabiliser, aussi bien sur le plan physique que financier. Concha est une bonne gestionnaire (« Concha was very thrifty and made Mac's pay go much further than he could » 268) et lui permet de préserver son discours révolutionnaire tout en profitant de conditions économiques avantageuses. Mac sort de la logique de la dette et de la dépense en quittant les États-Unis, mais il renonce par là même à la validité de son discours politique, qui ne devient qu'une simple rhétorique bonne à animer les soirées entre amis ; l'assassinat de Carranza et l'arrivée d'Obregon à Mexico⁹³⁶ marquent la fin de la révolution mexicaine. Mac renonce à rentrer aux États-Unis et se fait rembourser le billet qu'il avait acheté : « The clerk refunded him the money and he got back to Concha's sister's house in time to have chocolate and pastry with them for breakfast » (282). Mac accepte donc sa dépendance, et la fait fructifier, plutôt que de continuer à croire au leurre de l'indépendance caractéristique de son pays d'origine.

Charley Anderson est la victime emblématique de ce leurre dans la trilogie. Il est l'un des deux seuls personnages à apparaître en tant que personnage principal (ayant un segment narratif à son nom) dans deux des trois romans, *FP* et *BM*, et représente ainsi aussi bien les espoirs de la génération d'avant-guerre que la course folle vers le succès et l'argent qui caractérise les années 1920⁹³⁷. Charley ne cesse d'associer l'argent à l'indépendance : « He was alone, he had money on him, he could do any goddam thing in the world » (962), « He had a grand in bills in his pocket and that made him feel good anyway. Gosh, money's a great thing, he said to himself » (1065). Cependant, tout au long du texte, cette indépendance se révèle factice, au fur et à mesure que le personnage se lance dans la spéculation et la spirale de la dette. À la matérialité des billets qui bruissent entre ses doigts s'oppose sans cesse

⁹³⁶ Ce passage représente l'une des nombreuses anomalies chronologiques de la trilogie, ou du moins un raccourci saisissant. En effet, l'annonce de la mort de Carranza survient deux paragraphes seulement après que les personnages se demandent si l'Amérique va entrer en guerre. Or Carranza fut assassiné en mai 1920, ce qui suppose une ellipse de plus de trois ans entre des événements présentés dans le texte comme se déroulant dans une parfaite continuité.

⁹³⁷ L'autre est Dick Savage, l'un des protagonistes de *1919* que l'on retrouve dans le segment final de *BM*.

l'artificialité des actions qui donnent l'illusion de la richesse sans permettre de mettre la main dessus : « The bills were crisp and new, straight from the bank. He brought them up to his nose to smell the sweet sharp smell of the ink » (954), « He owned a lot of stock but it wasn't paying any dividends » (957). Tout comme les billets passent de l'état matériel à l'état virtuel, le texte de la déclaration d'indépendance perd sa matérialité ; l'encre s'efface pour laisser la place à la spéculation idéologique, à la consommation ostentatoire de symboles déconnectés de la réalité sociale et politique. Jusque sur son lit de mort, Charley est inféodé à l'argent, et sa dernière action avant de sombrer sans l'inconscience consiste à signer des chèques : « 'Say, Charley, are you well enough to write out a check ?' » lui demande Margo (1083).

L'argent, dans la trilogie, permet d'acheter des femmes, des maisons, des voitures, et les États-Unis sont présentés par Dos Passos comme le règne de la consommation ostentatoire définie par Veblen. La nature des biens, alors, importe peu, puisqu'ils ne valent que par ce qu'ils représentent⁹³⁸. Cette dématérialisation des biens se retrouve dans la trilogie, traduite par la toute-puissance de l'argent, qui nourrit le rêve d'indépendance des personnages : « 'what I want to do is to get out of this whole racket... investments, all that crap... I'd like to get out with a small pile and get a house and settle down to monkeyin' around with motors' » (1074) dit Charley. Mais il est impossible de « sortir » du système, justement, sauf, comme Mac, à sortir du pays. Le règne de l'argent est aussi celui de l'imposture : les maisons sont grevées de dettes, et n'appartiennent jamais vraiment aux personnages (Maisie dit à Mac, « 'This house is in my name, don't forget that' » 112 et Charley, à son retour de l'hôpital, ne reconnaît plus sa propre maison, « Charley didn't feel it was his house at all » 1034), les voitures sont elles aussi des gouffres financiers (« the damn Lincoln was turning out a bottomless pit for gas and oil » 1035) et finissent par coûter la vie à Charley, qui meurt des suites d'un accident. Les femmes, enfin, sont régulièrement présentées comme des prédatrices qui ruinent leurs partenaires, qu'il s'agisse de prostituées (Mac et Charley se font tous deux détrousser) ou de femmes légitimes (Maisie garde la maison quand elle quitte Mac, Gladys fait surprendre Charley avec une autre femme puis lui réclame une pension alimentaire exorbitante). La trilogie met ainsi en scène un paradoxe fondamental du système capitaliste américain : fondé sur les idées d'indépendance et de

⁹³⁸ C'est en cela que, selon Veblen, le terme de « gaspillage » appliqué à la consommation n'a pas de sens négatif, puisque la notion même d'utilité perd tout sens dans le contexte d'une société où les biens n'ont de valeur que par ce qu'ils représentent, et non par ce qu'ils sont : « In the view of economic theory the expenditure in question is no more and no less legitimate than any other expenditure. It is here called 'waste' because this expenditure does not serve human life or human well-being on the whole, not because it is waste or misdirection of effort or expenditure as viewed from the standpoint of the individual consumer who chooses it ». Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class* [1899]. Oxford : Oxford University Press, 2007, 67.

liberté, il les rend dans le même mouvement impossibles par la mise en place d'une économie de la consommation et de la dette, qui génère d'innombrables formes d'assujettissement.

L'horizon et l'héritage

La primauté de l'argent et de la spéculation, traduite par les comptes et décomptes qui rythment la vie des personnages, sape les fondements mêmes de la promesse d'indépendance, qui devient alors une imposture. La fraude, l'escroquerie, sont des figures récurrentes de la trilogie ; les personnages sont sans cesse abusés, détroussés, ou bien se glissent eux-mêmes dans le rôle de l'escroc, à la manière de Doc Bingham, qui se fait passer pour un pasteur pour vendre des livres prohibés. Le texte de la déclaration d'indépendance devient un sous-texte démembré par la fiction, et rendu à son statut d'illusion originelle. Comme le dit Charley Anderson, « 'It's like the good old days that never were' » (823).

L'idée de l'imposture démocratique est au cœur de nombreuses œuvres de l'entre-deux-guerres, que l'on pense à *The Great Gatsby*, où l'imposture apparaît comme le seul moyen de se faire accepter par la société américaine, ou à *An American Tragedy* de Dreiser, dans lequel l'assassinat de Roberta apparaît à Clyde comme une nécessité s'il veut pouvoir séduire Sondra et laisser derrière lui ses origines modestes. Dans ces œuvres, les personnages semblent mettre en pratique la lettre de la déclaration d'indépendance, en faisant de la quête du bonheur, incarnée par l'ascension sociale et la réussite financière, une loi suprême, qui dépasse celles qui régissent la société. La « supreme law of the land », dans ce contexte, devient non plus la Constitution qui régule les institutions démocratiques, mais une interprétation paroxystique du droit à la liberté et à la poursuite du bonheur. Jay Gatsby et Clyde Griffiths apparaissent alors comme des mauvais lecteurs, des interprètes maladroits des textes fondateurs, mais leur destin manifeste également les failles de ces textes, l'impossibilité de retrouver leur sens originel, et le leurre d'une promesse qui, sous couvert d'ouvrir vers l'avenir, est en réalité un retour perpétuel sur un passé que l'on ne peut jamais réellement saisir : c'est en ce sens que Fitzgerald parle du « future that year by year recedes before us ». La confluence des temps, passé et futur, est une caractéristique de la promesse américaine, qui est toujours à la fois horizon et héritage. Dans « The New Masses I'd Like », Dos Passos reprend cette idée en l'appliquant à l'entreprise révolutionnaire à laquelle la revue veut donner naissance : « The New Masses must at all costs avoid the great future that lies behind it »⁹³⁹. La référence est ici à la révolution russe de 1917, ainsi qu'à *Masses* dont les rédacteurs de *New Masses* revendiquent l'héritage. Cependant, il est tentant d'appliquer cette

⁹³⁹ *Ibid.*

phrase à la littérature protestataire américaine, toujours soumise à la menace de l'origine et au rêve de la promesse.

Ce passé sacralisé est éminemment paradoxal, car il ne peut fonctionner que sur le postulat de sa propre négation. En effet, la mise en valeur du mythe des origines a pour corollaire la possibilité infinie du recommencement absolu. Dès lors, les textes fondateurs n'existent qu'à travers l'oubli, l'effacement qui est une condition de la répétition de la promesse américaine. Le rapport à l'héritage est forcément ambigu, puisque l'acceptation de l'héritage de la déclaration d'indépendance s'accompagne du renoncement au passé, dans l'illusion de la table rase. L'Amérique se construit comme un pays qui est *causa sui*, cause de lui-même, qui ne doit rien à son passé – presque inexistant, à partir du moment où l'on nie la présence indienne sur le territoire – et tout à un avenir sans cesse renouvelé. La notion de *self-reliance* fonctionne donc à la fois comme une fidélité aux principes fondateurs et comme la négation de leur historicité, ce qui peut avoir comme conséquence une vision absurde d'une nation du commencement sans cesse renvoyée à ses propres origines, telle le baron de Münchhausen se sortant d'un lac en tirant sur ses propres cheveux.

L'idée d'un héritage oublié, qui doit nécessairement être nié pour donner à l'individu la possibilité de se considérer comme libre de toute attache, et de faire son chemin dans la société, est une figure récurrente dans la trilogie. Les personnages apparaissent à bien des égards comme des êtres sans passé, des artisans de leur propre histoire. Nombre d'entre eux se construisent une généalogie imaginaire pour se défaire de leurs origines, et s'inventer une histoire qui s'accorde à leurs ambitions : après la mort de sa mère, Eleanor coupe les ponts avec son père (« She wanted to forget all about him » 186) et se construit un personnage de jeune fille raffinée, attirée par les arts et dégoûtée par les hommes. Lorsqu'elle rencontre Eveline, c'est donc tout naturellement qu'elle réécrit son histoire familiale pour la faire correspondre à l'identité qu'elle s'est fabriquée : « Her father, Eleanor found herself explaining, was a painter who lived in Florence and whom she hadn't seen since she was a little girl » (190). À travers cette ré-écriture, Eleanor parvient ainsi à établir un lien généalogique avec le monde de l'art et celui des affaires (le second mari de sa mère serait un « business man connected with Armor and Company ») ; tout en affirmant sa volonté d'échapper à sa condition modeste, elle va en même temps à l'encontre du principe d'indépendance et de liberté en occultant cette condition, comme s'il n'était possible d'être intégré aux hautes sphères de la société américaine qu'en en faisant déjà partie. On retrouve une semblable ré-écriture dans le parcours de Dick Savage, dont le père, qui a abandonné sa mère peu après sa naissance, a ensuite fait de la prison. Lorsqu'il le revoit, Dick ne le reconnaît pas : « It was somebody he'd known when he was little ; it couldn't be Dad » (425).

C'est encore une fois la mort – en l'occurrence celle de son père – qui ouvre la possibilité de la liquidation d'un héritage compromettant ; Dick refuse l'argent que lui a laissé son père, et invente un nouveau destin à cet encombrant géniteur : « he could tell the fellows at school that his father had been consul at Havana and had died of a tropical fever » (433). Le déplacement social et géographique des origines permet au personnage d'inscrire son destin dans celui des classes favorisées. Ce déplacement est également opéré par Margo Dowling, autre exemple de *self made woman* dans la trilogie. Lorsque Jerry Herman, le directeur de casting du théâtre où elle travaille, lui pose des questions sur sa vie, elle met en récit des éléments de sa biographie et les recompose pour s'assurer de son admiration : « All the way out Margo was telling about her early life on a Cuban sugarplantation and her father's great townhouse (...) and about her early unfortunate marriage with a Spanish nobleman (...) » (987). La seule manière de faire fructifier son héritage semble ainsi être de le réécrire, afin de s'ouvrir l'horizon du succès. Tout au long de la trilogie, l'héritage est ainsi tantôt nié, tantôt refusé, tantôt marchandé. L'héritage réel est toujours en-deça de celui que l'on attend, que l'on espère. Eleanor ne reçoit d'Eliza Perkins qu'une « handsome brooch in the form of a locomotive », alors qu'elle s'imaginait déjà faire les gros titres de la presse après que la vieille dame lui ait légué toute sa fortune : « MARSHALL FIELD EMPLOYEE INHERITS MILLION » (201). Charley doit négocier avec son frère l'héritage de leur mère, et finit par ne récolter que quatre cent dollars.

Dos Passos souligne ainsi l'un des paradoxes fondamentaux de l'héritage politique des textes fondateurs, qui ne survivent qu'à travers la ré-écriture ou l'oubli. Le « pouvoir des commencements », la capacité inaugurale propre à l'homme, renforcée dans un pays qui revendique son auto-constitution, est perpétuellement mis à l'épreuve de la réalité sociale, qui nécessite que les individus se façonnent un héritage en accord avec ses valeurs. Même aux États-Unis, nous dit la trilogie, on ne peut pas naître de rien, sauf à s'exposer à la banqueroute ou à la rupture de ban, qui interdit alors à celui qui s'exclut d'habiter le territoire utopique des États-Unis. La mise en récit de l'héritage apparaît comme une nécessité autant qu'une distortion, puisque les « vérités évidentes par elles-mêmes » énoncées dans la déclaration d'indépendance se révèlent appartenir à la rhétorique plutôt qu'à la politique. C'est cette évidence que l'écriture travaille, à travers la réintroduction du principe de propriété dans la poursuite du bonheur, de celui de la classe dans la liberté, et de l'accident dans le droit à la vie. Le roman se déploie alors dans une relation toujours complexe à l'héritage, qu'il soit politique ou littéraire : l'emploi de textes non-littéraires, la mise en concurrence des perspectives invitent à une relecture des codes du roman réaliste, tout en réaffirmant la capacité de la fiction à dire le monde, et l'héritage politique est lui aussi soumis

à cette « écriture entre les lignes » qui démembrer la continuité illusoire de la nation pour faire émerger l'indépendance comme « tall tale », entre légende et affabulation : « Dans *U.S.A.*, le Bill of Rights devient un conte pour enfants et la Constitution une simple rumeur »⁹⁴⁰. Le seul horizon qui s'ouvre, à la fin de la trilogie, est celui que contemple le « Vag » du bord de la route. Loin de donner accès à une plus grande indépendance, cette route-là ne donne que sur les « Hunger marches » de la Grande Dépression.

4.3.3. L'hypocrisie démocratique

Écrire entre les lignes

L'écriture fictionnelle, par la manière dont elle permet une réinterprétation des textes fondateurs, est à même de démasquer l'hypocrisie démocratique américaine, de mettre à jour les ellipses que contiennent la Déclaration d'indépendance et la Constitution. Si elle ne peut, peut-être, aller jusqu'à s'évader de ce que James Baldwin nomme « the sunlit prison of the American dream »⁹⁴¹ – une telle vocation aurait alors pour risque de faire tomber la littérature dans la propagande, de la réduire à un simple prélude, ou un substitut, à l'action politique – elle permettrait au moins de ne pas être aveuglé par la lumière qui l'inonde, et de se rendre compte que ses fenêtres ont malgré tout des barreaux.

Si le politique comme non-dit de la fiction est remplacé par la fiction comme non-dit du politique, la question du lien entre fiction et politique demande à être reposée, dans le cadre d'un rapport aux textes fondateurs qui ne se résout pas, dès lors, à une simple invocation, où la nostalgie d'un âge d'or jamais actualisé ; comme l'écrit Melville, « the declaration of independence makes a difference »⁹⁴², et l'on pourrait détourner son propos en disant que la littérature protestataire veut mettre au jour cette différence, l'illusion de la promesse perpétuellement différée en même temps que la dissemblance du texte avec lui-même, manifestée par ses ellipses et ses failles.

L'écriture devient en effet le moyen de faire parler ces ellipses, qu'il s'agisse de donner une voix à ceux qui sont exclus de la communauté démocratique mise en place par les textes (femmes, Noirs...) ou de déconstruire cette communauté elle-même, comme le fait Dos Passos dans *U.S.A.* Elle révèle, en somme, l'hypocrisie démocratique des États-Unis qui

⁹⁴⁰ Greil Marcus, *L'Amérique et ses prophètes; la République perdue?* Paris: Galaade, 2007, 70.

⁹⁴¹ James Baldwin, « Everybody's Protest Novel » in *Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press, 1953, 13-26, 19.

⁹⁴² Herman Melville, lettre à Duyckinck, 3 mars 1849, citée dans *The Confidence Man : Volume Ten, Scholarly Edition*. G. Thomas Tanselle (éd). Chicago: Northwestern University Press 1984, 288.

se fait jour jusque dans les documents quasi-sacrés que sont la déclaration et la constitution. Comme l'écrit Nelly Wolf, « le roman américain est confronté très tôt à la fragilité du *consensus universalis* de la démocratie américaine (...) [et] les mises en fiction du passé américain et celles du présent semblent se partager la tâche du rappel des failles de la démocratie »⁹⁴³. Loin d'être simplement inféodée au pouvoir hypnotique de l'origine, la littérature peut dès lors aspirer à une vocation démocratique, par la dénonciation d'une démocratie qui ne serait que rhétorique. C'est parce que les États-Unis sont fondés sur des textes, sur des mots, que le roman est peut-être le plus à même d'incarner une vocation protestataire, par la mise en scène de la démocratie comme fiction. Comme l'écrit Ralph Ellison : « In the beginning was not only the word but the contradiction of the word »⁹⁴⁴. Dans la béance qui se fait jour entre le mot et lui-même, dans la relation perpétuellement paradoxale et contradictoire qu'entretiennent les mots de la Déclaration d'indépendance et de la Constitution, vis-à-vis de leur propre image sacralisée autant que des valeurs auxquelles ils doivent renvoyer, naît une littérature de l'interstice, une écriture entre les lignes.

Cependant, on en arrive alors à une sorte de paradoxe fondamental et fondateur, à la fois constitutif et, peut-être, constitutionnel : si l'écriture s'attribue pour tâche de dénoncer la fiction démocratique, et dès lors aspire à une forme de vérité, qu'advient-il du statut de la fiction littéraire elle-même ? Jacques Rancière souligne, dans *Politique de la littérature*, le risque encouru par l'écriture d'être renvoyée à la simple copie du réel, fût-ce dans l'espoir d'en dénoncer l'illusion. Ce risque est pour lui présent aussi bien chez Flaubert que chez Dos Passos – auteurs dont l'ambition est d'écrire et de décrire la démocratie à l'œuvre – et mène à la dissolution de la critique dans la répétition du même. Si Bouvard et Pécuchet sont, à la fin du roman, renvoyés à leur fonction de copistes, on pourrait voir dans le « Vag » une semblable conclusion, qui ne ferait que renvoyer le lecteur à l'image d'une route jamais parcourue, comme si la fatigue de la langue s'épuisait in fine dans la stase, opposée au mouvement illusoire, mais néanmoins dynamique, de la marche vers la découverte et le progrès incarnée par « U.S.A. ». La littérature protestataire semble ainsi être prise entre deux écueils : celui de se résoudre dans le constat de la défaite, de l'impossibilité de sortir d'un discours fondé sur sa propre régénération, et celui du recours au mythe d'un commencement toujours réitéré, dans l'espace politique comme dans l'espace fictionnel. Le rêve d'une communauté recomposée, que l'on trouve souvent exprimé dans la littérature radicale, devient ainsi un acquiescement aux principes fondateurs, qui stipulent à la fois le fantasme d'une origine sacralisée et l'espoir d'un nouveau départ sans cesse réitéré. Edward Said a

⁹⁴³ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, 41.

⁹⁴⁴ Ralph Ellison, « Society, Morality and the Novel », *op. cit.*, 701.

bien montré la distinction qu'il convient de faire entre l'origine et le commencement (« beginning and beginning-again are historical whereas origins are divine »⁹⁴⁵), mais il nous semble que, dans la littérature protestataire américaine, les deux se conjuguent souvent, du fait de l'héritage politique du pays, qui postule à la fois une origine vers laquelle on ne peut éviter de se tourner, car elle pose l'idéal démocratique comme horizon de la nation, et un commencement qui, de par cette origine même, est sans cesse offert à l'individu. C'est en cela peut-être qu'il faudrait identifier un usage du politique spécifique à la littérature américaine, non pas au non d'un exceptionnalisme qui se définirait autour de valeurs sans cesse réitérées, en politique comme en littérature, mais dans la reconnaissance d'un rapport spécifique de cette littérature à l'idée du texte comme fondation démocratique, comme lieu même de la démocratie aussi bien que de sa critique. Plutôt que de succomber au syllogisme qui veut que, l'Amérique étant intrinsèquement démocratique, et le roman le genre de la démocratie, le roman américain soit la quintessence du genre aussi bien que de la nation⁹⁴⁶, nous allons tâcher de nous interroger sur la manière dont l'espace démocratique se déploie dans le cadre du texte, afin de voir dans quelle mesure une analogie entre roman et démocratie – telle que la met en place par exemple Nelly Wolf dans *Le roman de la démocratie* – se concrétise dans l'œuvre de Dos Passos, ce qui est rendu plus complexe par le redoublement formel et thématique à l'œuvre dans ses deux trilogies : à la question du lien unissant genre romanesque et démocratie politique se superpose en effet la volonté affichée par l'œuvre de décrire la démocratie américaine, de faire l'inventaire des outils démocratiques et de leurs dysfonctionnements.

Le public fantôme

L'œuvre de Dos Passos s'inscrit dans un débat qui fait rage dans l'entre-deux-guerres, sur la nature de la démocratie moderne, telle qu'elle se déploie sur le sol américain. Le vote accordé aux femmes en 1919, la massification de l'électorat qui s'ensuit et le développement des techniques de communication semblent en effet avoir remis radicalement en cause l'idéal jeffersonien d'une démocratie presque directe, locale, conception qui emprunte notamment aux « New England town meetings » du 17^e siècle, que Dos Passos, à la fin de sa vie, en vint

⁹⁴⁵ Edward W. Said. *Beginnings ; Intention and Method*. New York : Basic Books, 1975, xiii.

⁹⁴⁶ Idée que l'on retrouve chez de nombreux critiques de l'école « mythique », tels Henry Nash Smith ou F.O. Matthiessen, mais également chez certains auteurs. Ralph Ellison écrit ainsi, dans « The Novel as a Function of American Democracy » : « the novel functions beyond mere entertainment in helping create the American conception of America ». *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. Callahan. New York: The Modern Library, 2003, 759-769, 766.

à adopter comme idéal démocratique⁹⁴⁷. Face à cette transformation, la notion de peuple souverain appelé à délibérer sur l'avenir politique de la nation est de plus en plus perçue comme une chimère, déconnectée de la réalité de citoyens désengagés, davantage préoccupés par leurs problèmes matériels, ou par les opportunités offertes par la société de consommation naissante, que par les orientations politiques du pays. Le taux de participation aux élections baisse régulièrement au cours de ces années, et les intellectuels s'attachent à penser cette évolution, tantôt pour signaler la fin imminente de la démocratie, tantôt pour appeler à sa reconstruction sur des bases qui prennent en compte l'extension des relations internationales autant que les transformations du système démocratique national. Comme nous l'avons vu, Edward Bernays résout le problème de la démocratie moderne en mettant en avant la manipulation nécessaire du citoyen, ou du consommateur, par un « gouvernement invisible » souhaitant promouvoir ses propres intérêts ; mettant le public et le privé sur le même plan, Bernays instaure le « citoyen-consommateur » comme le nouveau protagoniste de cette démocratie, qui délègue, plus ou moins volontairement, son pouvoir décisionnel à ceux qui sont mieux à même de l'exercer. Dans *The Phantom Public*, publié trois ans avant le livre de Bernays, Walter Lippmann tente de se démarquer à la fois de cette vision de la démocratie comme autoritarisme potentiel et de ce qu'il conçoit comme un idéal démocratique inatteignable et donc néfaste. Evoquant le public plutôt que le peuple, il affirme que, dans la démocratie moderne, le citoyen est semblable à « un spectateur sourd assis au dernier rang (...) ; sa souveraineté n'est que fiction. Il règne en théorie, mais dans les faits il ne gouverne pas » (51-52). La solution aux problèmes de la démocratie moderne ne réside, selon lui, ni dans une abdication totale des pouvoirs du public, ni dans la revendication de leur absolutisation, mais dans la reconnaissance des limites des capacités délibératives des citoyens, dont l'intérêt pour la chose politique est limité. Le public intervient, dès lors, en dernière instance, pour trancher, entre des arguments qui lui sont présentés par les gouvernants et les militants, ces « insiders » qui sont plus à même que le citoyen lui-même de comprendre les problèmes auxquels le pays est confronté. Le troisième moment de ce débat intervient avec la publication de *The Public and Its Problems*, réponse directe de John Dewey aux arguments de Lippmann. Si Dewey reconnaît que le développement de la technologie contribue à distraire le citoyen de son devoir civique, il n'en espère pas moins que le celui de la communication permettra de redonner au public sa capacité de délibération, notamment au niveau local, et croit en la possibilité de la transformation de la « Great Society » - que l'on nommerait aujourd'hui mondialisation – en Great Community, reprenant ainsi les catégories

⁹⁴⁷ Dans l'entretien qu'il accorde à David Sanders, il déclare ainsi : « I always felt at that time that the Soviets might develop into something like the New England town meeting, but of course they became entirely different ». Donald Pizer (ed), *MNP*, 244.

de Ferdinand Tönnies et sa distinction entre *Gesellschaft* et *Gemeinschaft*. Paradoxalement, la position des communistes est ambiguë, et tente de concilier l'idéal d'un peuple de militants (rejoignant dans une certaine mesure l'idéal communautaire de Dewey) et la doctrine du parti comme avant-garde du prolétariat (qui réactive l'opposition de Lippmann entre « insiders » et « outsiders »). Le citoyen est alors remplacé par le prolétaire ou par le peuple, l'idée de « public » étant renvoyée à son acception bourgeoise ; le public est spectateur, le peuple est acteur.

Dans *U.S.A.*, Dos Passos met en place un véritable catalogue des lieux démocratiques, faisant de la fiction une « mimésis du fonctionnement de l'opinion à l'époque démocratique »⁹⁴⁸. Certains critiques, comme Barry Maine, vont jusqu'à dire que la trilogie aurait pour ambition de former des citoyens modèle (« The purpose of history in the hands of Dos Passos is once again a rhetorical one : to train the good citizen »⁹⁴⁹ plutôt que d'appeler à la révolte contre le système. Si l'on envisage la trilogie comme une description, ou une reconfiguration du fonctionnement de la démocratie américaine, on observe que les différents modes narratifs donnent chacun à voir un aspect différent de la vie démocratique. *U.S.A.* devient, véritablement, « our storybook democracy », et accueille entre ses pages toutes les manifestations de la citoyenneté. Alors que, dans *MT*, les vignettes qui introduisent chaque chapitre ne se distinguent pas par un style unique, mais par la relation, souvent symbolique, qu'elles entretiennent avec le corps du texte, dans *U.S.A.* chaque mode a son ton, sa forme, et manifeste la diversité des voix qui se font jour dans l'espace de parole ouvert par la démocratie. Les *Newsreels* apparaissent alors comme la source de l'information, comme un discours collectif produit par des institutions, qu'elles soient politiques ou journalistiques, discours qui met sur la place publique un certain nombre de sujets, allant de la publicité à la guerre en passant par les faits divers et les chansons à la mode. Les biographies mettent en scène des représentants du peuple, qu'ils soient élus ou non, ceux auxquels les gens délèguent leur pouvoir de décision politique, qui incarnent leurs rêves de gloire ou expriment leur désir de révolte. Le *Camera Eye*, quant à lui, présente l'évolution d'un individu dans l'espace démocratique, sa formation, sa circulation entre les différentes strates de la société, rendue possible par sa fluidité. Enfin, les passages narratifs incarnent le « We, the people » de la Constitution, la foule démocratique formée d'individus qui cherchent à s'élever dans la société, grâce à la possibilité qui leur est offerte de se débarrasser de leur héritage familial et social.

⁹⁴⁸ Nelly Wolf, *op. cit.*, 78.

⁹⁴⁹ Barry Maine, « U.S.A.: Dos Passos and the Rhetoric of History ». *South Atlantic Review* 50: 1 (Jan 1985): 75-86, 84.

Cependant, ce dispositif démocratique est mis à mal par la fiction. À chaque instant, à chaque page, l'idéalisation de la démocratie, de la libre circulation de la parole et de la primauté du débat, est remplacée par une démocratie fantômatique, rhétorique, qui ne projette sur le texte que son ombre. Les *Newsreels*, loin d'être un lieu de débat où s'affrontent différentes visions de la société, apparaissent comme une manière d'imposer un discours, à travers leur chaos même, par la non-hiérarchisation de l'information, qui, au lieu de faire naître la discussion, l'empêche en submergeant le lecteur et les personnages de faits présentés comme réels et objectifs. Les individus dont les portraits sont faits dans les biographies, plutôt que comme des exemples à suivre et à imiter, sont présentés soit comme des gens assoiffés de pouvoir et d'argent, pour qui le bien public n'a de valeur que s'il est monnayable, soit comme des rebelles qui payent par la mort ou l'oubli leur opposition au système. Le *Camera Eye* lui-même finit par trouver son identité en-dehors de ce même système, et dans les passages qui lui sont consacrés, la formation de l'identité au sein de la société démocratique est remplacée par la perte progressive de cette identité, meurtrie par l'éducation, l'armée et le monde des affaires. Enfin, dans les passages narratifs, nous avons vu que l'image du peuple démocratique cède la place à celle d'individus isolés. Le dialogue, prélude au débat démocratique, est remplacé par le discours indirect libre, qui apparaît dès lors comme un monologue déguisé, une « parole muette » qui n'est adressée ni véritablement au personnage lui-même, ni à un autre, ni au lecteur, mais renvoie perpétuellement à autre chose qu'à elle sans pour autant établir de connection avec cet ailleurs du discours.

Le postulat démocratique instauré par la préface « U.S.A. », qui œuvre comme préambule du texte, à la manière du préambule de la Constitution, semble ainsi être contredit par les romans eux-mêmes, tout comme le « we, the people » est retravaillé par le corps de la Constitution, qui en exclut notamment les esclaves et les femmes. Le peuple souverain, incarné par le jeune homme en marche vers la découverte du continent, devient simple public, spectateur des événements, auxquels il ne participe que dans la mesure où il y est soumis. La démocratie semble en être alors réduite à l'état de fiction, et le débat se transforme en une perpétuelle collision des discours, qui s'entrechoquent sans jamais réellement se rencontrer. Dos Passos fait le portrait d'un peuple atomisé, transformé en simple public, spectateur de son propre destin. La démocratie devient un leurre, un outil rhétorique permettant d'asujettir les individus aux intérêts de ceux qui, plutôt que leurs représentants, deviennent leurs oppresseurs. À l'intérêt général se substitue l'intérêt privé ; le citoyen est intéressé, non par la politique, mais par ce qu'elle peut lui apporter, et ne peut alors pas même jouer le rôle d'arbitre auquel Lippman le confine. Les personnages de la trilogie ne font pas de politique au-delà de ce qui concerne leur avenir professionnel, comme

c'est le cas pour Moorehouse, Savage ou Barrow. La figure du militant, qui semble émerger, en particulier à la fin de *BM*, en contrepoint à celle du citoyen qui n'apparaît jamais véritablement, est elle aussi marquée par les jeux de pouvoir, notamment au sein de l'appareil du parti dans *BM* (on songe au personnage de Don Stevens). La fiction devient le lieu où la démocratie se rencontre, et se reconnaît pour ce qu'elle est, une coquille vide enveloppée de rhétorique, « the pressure without sustaining the vacuum within ». Le « lieu vide du pouvoir »⁹⁵⁰ décrit par Claude Lefort est occupé par la classe dominante, et le conflit institutionnalisé auquel cette béance devrait donner naissance devient une course au succès dont les dés sont pipés ; l'agora est remplacée par la bourse, l'élection par la corruption, la démocratie se fait fiction.

Politique de la littérature, démocratie du roman

Comment parler, alors, de démocratie du roman, dès lors que le roman lui-même met en scène l'épuisement de la démocratie ? Faut-il avoir recours à une dichotomie qui attribuerait la critique démocratique au récit, et la promotion de cette même démocratie à la forme narrative ? L'analogie entre roman et démocratie ne saurait se résoudre à une telle polarisation. Comme l'analyse Nelly Wolf dans *Le roman de la démocratie*, le roman apparaît à bien des égards comme une configuration de la démocratie par la fiction. Reposant sur un contrat de lecture, sur la dimension indirecte de l'identification qu'il occasionne (contrairement, par exemple, au théâtre), et sur une perpétuelle tension entre langue commune et langues particulières, il met en scène aussi bien l'idéal démocratique que ses perversions diverses, sans pour autant y renoncer, car il signerait par là sa propre fin.

Peut-être faudrait-il voir alors dans la trilogie, plutôt qu'une simple mise en scène de la perversion du discours, dont on ne pourrait sortir qu'en faisant appel aux « old words » dont l'essence – nécessairement hypothétique et mystérieuse – devrait être restaurée, une tentative de donner à voir la circulation du discours dans l'espace démocratique, circulation qui se traduit par la manipulation, le montage et la distortion idéologique, mais également par la possibilité de la prise de parole dessinée à la fin de *U.S.A.* À la vision idyllique d'un espace discursif offert, présentée dans la préface, il faudrait opposer alors la description des luttes pour la possession des mots et du discours qui traversent les trois romans, et ne sont jamais résolues de manière définitives. *U.S.A.* se caractérise en effet par une extraordinaire porosité entre les personnages, entre les personnages et les discours auxquels ils sont soumis, et entre les discours eux-mêmes. Dans le récit comme dans la narration, cette porosité apparaît

⁹⁵⁰ Claude Lefort, *Essais sur le politique, XIXe-XXe siècles*. Paris : Seuil, 1986

comme un principe d'écriture, et comme le moteur de l'intrigue. La forme narrative de la trilogie, caractérisée par la remise en question du récit linéaire aussi bien fictionnel que politique, en vient ainsi à reconfigurer les rapports qui existent, au sein de la société démocratique, entre les individus et le discours ; le modèle idéologique dicté par la propagande n'est pas présenté comme un dispositif totalitaire, mais comme une capacité à utiliser les espaces de la démocratie, qu'il s'agisse des journaux, de la culture populaire ou du discours politique, qui sont susceptibles d'être sans cesse réinvestis. La « beaten nation » doit alors prendre la parole au même titre qu'elle s'approprie l'espace de la rue (« to take to the streets »), cette parole étant toujours susceptible d'être remise en jeu. C'est à partir du moment où le narrateur du *Camera Eye* renonce à une posture strictement interprétative, où il se saisit lui-même des mots pour devenir porte-parole, qu'il parvient à trouver son identité ; par ce geste d'appropriation, il succombe à la logique de persuasion qui est aussi celle de la classe dominante (« how can I make them feel »), mais, dans le même mouvement, il se saisit de l'opportunité démocratique offerte par la porosité des mots, pour les investir d'une nouvelle signification.

Le rapport complexe entre démocratie et écriture qui se noue dans *U.S.A.* apparaît d'autant plus clairement si l'on compare cette œuvre à la seconde trilogie de Dos Passos, *District of Columbia*. Ces trois romans traitent explicitement du rapport entre l'individu et le politique, et nouent ce lien à travers le thème de la trahison. Dans *Adventures of a Young Man*, Glenn Spotswood s'engage dans le parti communiste, puis, soupçonné de dérives trotskistes, est envoyé à la mort par ses camarades pendant la guerre d'Espagne ; comme le précise la quatrième de couverture de l'édition de 1961, « Young, idealistic, innocent, Glenn Spottswood wanted to change the world – to give all of himself to life. But the only takers he found were the lustful, the corrupt, and the damned »⁹⁵¹. Le roman se caractérise par un retour au récit traditionnel, fondé sur l'évolution d'un individu. Paradoxalement, on pourrait voir dans cette œuvre le premier roman prolétarien de Dos Passos, au sens péjoratif : le protagoniste entreprend un déclassement volontaire, dans l'espoir de donner un sens à sa vie, pour finir par être trahi par ceux-là même dont il pensait qu'ils incarnaient ses idéaux. Le texte est perclus de clichés, aussi bien sur le plan politique (« He loved the sonsofbitches. That was why he'd never make a real party organizer. That was why they were putting the skids under him, parties and politics were built on hate. » 223) que racial (« It wasn't a jewish accent exactly, but it would sound funny against the middle-western drawl of Mike and his friends, and Marice's Westchester patter. » 97). Glenn est sans cesse présenté comme une victime d'institutions trop rigides, qui n'accordent aucune place à l'individu. Ce schéma se

⁹⁵¹ John Dos Passos, *Adventures of a Young Man*. New York : Popular Library, 1961.

répète dans *Number One*, où le lecteur suit le destin de Tyler Spotswood, le frère de Glenn, secrétaire de Chuck Crawford, personnage largement inspiré de Huey Long. Tyler se dévoue pour permettre à Chuck d'arriver au pouvoir, pour être ensuite trahi par « Number One », qui le désigne comme bouc émissaire dans une affaire de financements occultes. Enfin, dans *The Grand Design*, la trahison ne réside plus dans un parti, ni dans un individu, mais dans un gouvernement, celui de Roosevelt, et le New Deal devient l'incarnation de la perversion des idéaux fondateurs de la république. Les différents personnages – Dos Passos reprend le système de focalisation multiple qu'il avait adopté dans *Three Soldiers* – sont tous soumis à la volonté de l'occupant de la Maison Blanche, qui n'apparaît lui-même jamais dans le texte, mais est présenté comme un *deus ex machina* dont la soif de pouvoir épuise tous ceux qui l'entourent. Le suicide de Georgia Washburn, fille de professeur d'université qui se rend à Washington dans l'espoir de changer les choses en travaillant au gouvernement, symbolise cet écrasement de l'individu, sans cesse pris entre les deux feux de l'idéal et de la réalité. Cette structure schématique est renforcée par les poèmes en prose que Dos Passos ajoute lors de la publication de la trilogie en un seul volume. Contrairement aux biographies de *U.S.A.*, ceux-ci apparaissent comme une émanation directe de l'instance auctoriale, visant à encadrer les romans et à leur donner un sens ; ils désignent à la vindicte du lecteur les responsables de la trahison, tout en faisant le portrait d'un « peuple » américain idéalisé, qui demeure irrémédiablement composé d'individus singuliers, impossibles à réduire à des idéologies ou des appartenances politiques. Dans *The Grand Design*, ces textes interviennent entre chaque chapitre, mais, alors que dans *U.S.A.* le lien entre les différents modes de narration s'exerce par la composition, dans *GD* le rapport est symbolique et idéologique. L'influence de Steinbeck et des interchapitres de *The Grapes of Wrath* est ici manifeste, mais, alors que chez Steinbeck la force métaphorique de ces passages contribue à donner de l'ampleur au destin des Joad, dans le roman de Dos Passos, les interchapitres semblent au contraire intervenir comme une véritable imposition du sens ; le narrateur succombe à la parole thaumaturge dénoncée dans *U.S.A.* L'avant-dernier texte par exemple fait le portrait de Roosevelt en homme isolé, préoccupé uniquement de son propre pouvoir, et ouvre ensuite sur le dernier chapitre intitulé « The Level of the Leaders » :

*At the desk in the White House in front of the brightlit globe
Sat an aging man, an ill man, a cripple who had no time to ponder history or to find
the Danube or the Baltic or Vienna on the map: so many documents to sign, so many
interviews with Very Important Personages, such gloss on the young men: 'Yes Mr.
President,' 'No Mr. President.' The decisions were his. He could play on a man like
on a violin. Virtuoso. By the modulations of his voice into the microphone he played
on the American People. We danced to his tune. Third Term. Fourth Term.
Indispensable.
War is a time of Caesars. (DC 417)*

Comparons ce passage à un extrait de la biographie de Woodrow Wilson, qui incarne dans la première trilogie l'indifférence et la corruption du pouvoir et des mots :

Wilson became the state (war is the health of the state), Washington his Versailles, manned the socialized government with dollar a year men out of the great corporations and ran the big parade of men munitions groceries mules and trucks to France. Five million men stood at attention outside of their tarpaper barracks every sundown while they played *The Star Spangled Banner*. War brought the eight hour day, women's votes, prohibition, compulsory arbitration, high wages, high rates of interest, cost plus contracts and the luxury of being a Gold Star Mother. If you objected to making the world safe for cost plus democracy you went to jail with Debs. (*U.S.A.* 567-568)

Les deux textes ont de nombreux points communs : tous deux traitent de la manipulation du discours par un président américain qui domine ceux qui l'entourent. Tous deux mentionnent des lieux géographiques dans le cadre d'une guerre, annoncée dans *GD*, en cours dans *1919*. Cependant, les moyens mis en œuvre par le narrateur pour dénoncer cette atteinte portée à la démocratie sont fort différents. Roosevelt est représenté en tant qu'individu, affaibli dans son corps mais qui survit grâce à son intérêt pour le pouvoir et à sa maîtrise du discours (« The decisions were his »). Incapable d'identifier des lieux sur une carte, de s'intéresser à l'histoire (« had no time to ponder history »), il règne par le seul pouvoir de son nom (« so many documents to sign ») et de son verbe (« by the modulations of his voice he played on the American People »). La métaphore musicale complète de manière transparente ce portrait du président en chef d'orchestre. Le narrateur s'investit dans le récit, s'identifie au « American People » allégorisé par les majuscules. Le « we » s'oppose au « him » : le peuple américain unifié est opprimé par un individu qui, censé incarné l'Etat, ne sert en réalité que ses propres intérêts et son désir de se maintenir au pouvoir au-delà des limites (les deux mandats) établies au cours de cette histoire qu'il renie.

Le portrait de Woodrow Wilson se déploie de manière beaucoup plus indirecte. Dans ce texte également, le président devient l'incarnation de l'Etat (« Wilson became the state »), mais cette affirmation est aussitôt corrigée par la citation de Randolph Bourne, « war is the health of the state », qui place l'accent non pas sur l'individu mais sur sa capacité à transformer l'événement historique. Le sujet individuel est rapidement remplacé ; de « Wilson » dans la première phrase, on passe à « War ». Les conséquences de la guerre sont présentées les unes à la suite des autres, de manière non hiérarchisée, elles sont aussi bien positives (« the eight hour day, women's votes ») que négatives (« high rates of interest, cost plus contracts »), et leur juxtaposition crée une impression de tourbillon dans laquelle le message idéologique est brouillé. La dernière phrase du texte, au lieu de revenir à la position de Wilson, se déplace vers l'opposition incarnée par Debs. La violence de la répression

(« you went to jail with Debs ») est associée à la possibilité de la rébellion, possibilité qui n'apparaît pas dans le texte sur Roosevelt. La transformation du discours est ici rendue de manière plus subtile, à travers la superposition. La démocratie devient ainsi « cost plus democracy », la critique se fait collage, recompose le discours du président (« make the world safe for democracy »), en révèle le non-dit. La révolte présentée de manière négative, à travers la figure de Debs emprisonné, devient non plus celle d'un peuple abstrait, manipulé par un seul individu, mais celle d'un groupe défini par des conditions socio-économiques précises. Le fait que le narrateur préfère le « you » au « we » est caractéristique de la voix médiane qu'il adopte souvent dans les biographies ; le « you » instaure à la fois une distance et une identification, dans un entre-deux qui rappelle celui mis en place dans la trilogie à travers l'emploi du discours indirect libre. . .

Dans *District of Columbia*, on peut ainsi parler d'une parole appropriée, par les figures d'autorité (Chuck Crawford, Roosevelt) comme par le narrateur lui-même, qui en distinguant clairement les interchapitres, aussi bien sur le plan typographique que stylistique, crée en quelque sorte des compartiments étanches dans son œuvre, séparant de manière claire le récit de la narration. Dans *U.S.A.* en revanche, la parole n'est jamais appropriée de manière définitive, que ce soit par les classes dirigeantes ou par les rebelles. Cette parole attend toujours d'être prise, réinvestie, remaniée. Le discours circule, et l'œuvre se caractérise par une grande porosité, entre les différents modes aussi bien qu'au sein de chacun d'entre eux. L'abandon du récit linéaire est ce qui permet cette circulation, cette remise en jeu perpétuelle du discours présenté. Une parole qui circule n'est pas nécessairement une parole libre ; comme nous l'avons vu, la trilogie n'est pas une œuvre totalement ouverte, que le lecteur serait libre d'interpréter à sa guise, et l'on ne saurait établir une stricte équivalence entre polyphonie et démocratie. Il n'y a pas, dans la trilogie, de parole désintéressée. *In fine*, les trois romans se caractérisent, plutôt que par la réaffirmation de l'idéal démocratique d'une parole transparente, par la reconnaissance des failles de la démocratie. Le discours est nécessairement manipulé, mais c'est cette pluralité des sens qui le rend vivant. De même, les personnages ne forment pas un peuple, ou une communauté pré-établie, comme c'est le cas dans certains romans prolétariens ; ils sont livrés à l'influence des mots des autres, et ne peuvent atteindre une forme d'indépendance qu'en apprenant à devenir eux-mêmes à la fois exégètes et porte-paroles. C'est ce que parvient à faire le *Camera Eye*, qui se demande, dans le dernier segment qui lui est consacré : « foreigners what can we say to the jailed ? ». L'esthétique de la persuasion⁹⁵² guide la trilogie toute entière, mais cette persuasion ne se

⁹⁵² Esthétique qui préside également, bien que selon des modalités différentes, à la production d'œuvres documentaires pendant les années 1930. Voir Première partie, 2.3.2., « Les ambiguïtés du documentaire ».

résout pas à un message univoque. La mise en scène des périls de la démocratie au sein d'un texte qui refuse lui-même la téléologie tant marxiste qu'exceptionnaliste, occasionne une sorte de retour du texte sur lui-même ; critiquant la démocratie, il se critique lui-même, dénonçant les manipulations du langage, il renvoie à ses propres procédés de montage. Cette réflexivité est tout à la fois ce qui fait la richesse de la trilogie et ce qui l'empêche d'atteindre un sens totalisant, malgré son ambition. Le redoublement du langage par lui-même, la parole qui se dénonce en même temps qu'elle s'écrit, est, selon Jacques Rancière, l'une des caractéristiques de la littérature. À l'aune de ce constat, l'opposition entre ce que Sartre nomme l'écriture transitive, celle qui sert d'intermédiaire entre l'auteur et son lecteur, et l'écriture intransitive, qui n'a d'autre référent qu'elle-même, n'a plus lieu d'être, attendu que « le langage n'est autosuffisant que parce que les lois d'un monde se réfléchissent en lui »⁹⁵³. Le roman, ce « genre sans genre », devient dès lors lui-même espace démocratique, où s'entrechoquent les principes dans le rêve toujours renouvelé de pouvoir « rapatrier »⁹⁵⁴ les contradictions de l'espace public dans cet entre-deux de l'intime et du spectaculaire qu'est la fiction. L'espace ouvert par le roman se nourrit des contradictions de la démocratie ; l'idéal démocratique subsiste entre les lignes, mais c'est un lieu sans lieu, que l'on ne peut jamais vraiment rejoindre, dont on ne peut jamais vraiment s'exiler, qui n'existe que par ses médiations, ses compromissions, et la remise en jeu perpétuelle de la parole à travers l'écriture.

⁹⁵³ Jacques Rancière, *La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, op. cit., 45.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

Conclusion : La déchirure visible

« *Progress is to get. But how can words get.* »
William Carlos Williams⁹⁵⁵

Comment les mots peuvent-ils se saisir du monde, y intervenir, sans pour autant s'y soumettre ? Le « *how can words get* » de William Carlos Williams reflète le péril auquel s'expose un auteur qui, délibérément, cherche à construire un discours politique par la fiction, tout en refusant d'envisager l'écriture comme un simple moyen, à la manière dont d'autres emploient les mots pour en tirer profit. Si le progrès consiste dans l'accumulation, dans l'acquisition, alors sa critique serait du côté de la gratuité, du dépouillement, de la dépossession. Cependant, l'étude des œuvres de John Dos Passos nous a justement amené à remettre en question pareille dichotomie. Williams, dans *The Great American Novel*, satirise l'ambition des écrivains américains, qui tous aspirent à écrire « le » roman, celui qui enfin dira l'Amérique dans toute sa complexité, dans tous ses paradoxes ; sa critique se fonde sur le genre du roman lui-même, dont il récuse la prétention à effectuer un commencement absolu (« *Everything exists from the beginning* ») en l'enfermant dans un parcours circulaire et en refusant le progrès qu'il semble présupposer (« *If there is progress then there is a novel. Without progress there is nothing* »⁹⁵⁶). Dos Passos, lui aussi, en particulier dans *U.S.A.*, interroge les conventions romanesques, et s'attaque à l'idée de progrès comme fondement même du récit. Cependant, il n'abandonne jamais l'ambition d'écrire, malgré tout, un roman (« *I refused to believe that the novel was dying* »), et veut trouver dans les ressources de la forme même sa capacité à se renouveler. Il construit ainsi une œuvre paradoxale, fondée sur le principe de la lutte, aussi bien sur le plan formel que thématique ; le récit linéaire est démembré, les personnages privés de leur autonomie, l'unité brisée par l'alternance des différents modes de narration. À travers ce travail de la forme, qui s'apparente parfois, dans sa violence, à une véritable torture, l'auteur aspire néanmoins à une certaine totalité, manifestée par l'ambition extraordinaire de son œuvre (« *I felt that everything should go in* »⁹⁵⁷), mais cette totalité ne repose ni sur la représentativité ni sur la linéarité. Dos Passos met en scène les limites du récit, courant ainsi toujours le risque de mettre en danger le texte de fiction. En éclatant la chronologie, en remettant en question l'idée d'un sens de l'histoire, il est sans cesse sur le point de retomber dans le temps du mythe. En refusant l'empathie

⁹⁵⁵ William Carlos Williams, *The Great American Novel* [1923], in *Imaginations*. New York : New Directions, 190, 155-227, 159.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ John Dos Passos, « *Contemporary Chronicles* », in Donald Pizer (ed), *MNP*, 239.

directe avec les personnages, en les désindividualisant, il s'expose à l'accusation de schématisation. En démembrant les mots eux-mêmes, en laissant la place aux blancs, aux silences, aux ruptures de construction dans l'espace de la phrase, il laisse la place à l'obscurité, voire à l'incompréhension. Cependant, c'est dans cette critique du récit que l'écrivain parvient à renégocier le rapport entre fiction et politique, pour l'inscrire dans le texte même plutôt que dans son interprétation, sans pour autant laisser l'idéologie prendre le pas sur l'invention. Le politique, alors, ne se conçoit plus comme extérieur à l'écriture, comme un sujet parmi d'autres dont traite le roman. Il devient lui-même écriture, mots, voix. Le roman se fait politique à partir du moment où le politique cesse d'être conçu comme une sphère (celle des affaires publiques), un champ à part entière, pour se définir davantage comme une modalité de la parole publique, structurant la société par le langage à la manière dont le romancier lui-même donne forme à ses œuvres par l'écriture. L'espace du roman est alors en mesure de recevoir le politique dans une perspective de complémentarité plutôt que de concurrence, et devient le lieu de l'affrontement des discours. Une telle approche permet de voir les « romans politiques » sous un angle différent, qui ne serait plus celui de la réussite ou de l'échec (le politique « gagnant » sur le littéraire pour créer une œuvre à la lisière de la fiction). Au modèle de la transmission verticale de la parole, illustré par les romans à thèse, dans lesquels le narrateur omniscient a le monopole du sens, et que Susan Suleiman qualifie d'ailleurs de fictions « autoritaires », s'oppose celui de la circulation horizontale des discours, les deux schémas pouvant d'ailleurs coexister dans une même œuvre (on songe à *Marching ! Marching !* par exemple). Il ne s'agit pas simplement d'une opposition entre récit autoritaire et récit démocratique, car, comme le montre bien *U.S.A.*, la diversité des voix mises en scène n'empêche pas la confiscation de la parole par le pouvoir. Cependant, il ne s'agit pas, contrairement à *District of Columbia*, d'une confiscation directe, incarnée par un individu ou un groupe, mais d'une dialectique permanente entre appropriation et aliénation. Dans *U.S.A.*, la confiscation de la parole est précisément mise en scène à travers la critique de la fiction démocratique, qui présuppose un libre accès de tous aux outils du discours. La démocratie du roman n'est pas un lieu de liberté absolue, mais un lieu de conflit, où l'autorité se travestit en opportunité et l'impératif économique du profit en quête du bonheur. Pour saisir de manière plus profonde l'évolution des modèles narratifs et politiques dans l'œuvre de John Dos Passos, il serait intéressant d'analyser de manière plus précise ses œuvres plus tardives ; l'on songe notamment à sa seconde trilogie, *District of Columbia*, qui se caractérise par un modèle narratif plus traditionnel, et plus autoritaire que la première. L'autre œuvre clé dans cette évolution est *Midcentury*, roman publié en 1961 dans lequel Dos Passos revient à la narration fragmentée de *U.S.A.*, sans pour autant parvenir à insuffler au roman la vitalité qui

caractérisait son chef-d'œuvre, en grande partie parce que l'interaction étroite entre technique littéraire et visée politique qui caractérisait la première trilogie est remplacée par une sorte de mariage forcé, qui fait apparaître les audaces formelles comme des artifices, là où, dans *U.S.A.*, n'en déplaise à Henry Hazlitt, elles sont des nécessités. *Midcentury* demeure néanmoins une œuvre foisonnante, dans laquelle l'espoir de révolte présent dans *U.S.A.* est remplacé par une nostalgie pour l'aube du radicalisme américain, incarnée par l'I.W.W. Il serait particulièrement fécond d'étudier les manuscrits de *Midcentury* en les comparant à ceux de la première trilogie. En effet, la manière dont Dos Passos a travaillé à *U.S.A.* reflète sa volonté de construire ses romans comme un tout, en élaborant les différents modes en parallèle, brisant ainsi la ligne narrative. Ce travail, qui donne à l'œuvre une grande part de son originalité, a par la suite été remplacé par une préparation plus traditionnelle, largement linéaire et narrative, comme le démontre un manuscrit datant de 1956, dans lequel Dos Passos a repris les destinées de Mac et Charley Anderson, les fondant en un seul et même personnage (qui garde le nom de Charley) en éliminant tous les autres modes de narration. Les manuscrits de *Midcentury*, que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter, permettraient ainsi de déterminer si Dos Passos est revenu, dans l'écriture de ce roman, à sa méthode antérieure, où s'il a pensé les différents modes de manière linéaire, ce qui rapprocherait l'œuvre de ses productions plus tardives, et expliquerait peut-être que l'harmonie entre forme et fond caractéristique de la première trilogie peine à s'établir dans *Midcentury*⁹⁵⁸.

La notion de « politique de la forme », employée notamment par Barbara Foley et John Stauffer, émerge clairement de l'étude des manuscrits et des œuvres publiées. Cependant, nous lui préférons l'expression de Jacques Rancière, « politique de la littérature », qui, si elle est moins précise, comporte l'avantage de ne pas renvoyer à une séparation entre forme et contenu qui a longtemps empêché toute analyse véritablement littéraire des œuvres politiques. Si la question du rapport au genre du roman est centrale dans les œuvres de Dos Passos, elle est inséparable de sa critique politique, toutes deux reposant sur sa remise en cause du récit linéaire guidé par le progrès. La critique du récit est associée à une critique du profit, à une dénonciation de l'usage utilitaire des mots. La question de la marchandisation du discours est au cœur de ses œuvres, leur dimension économique étant toujours liée à la question de la valeur dans le champ politique⁹⁵⁹. Cette valeur des mots, que

⁹⁵⁸ L'analyse des manuscrits de *U.S.A.* a été en partie menée par Donald Pizer, et nous lui avons fait une place dans ce travail, mais il nous semble qu'il reste encore de nombreux matériaux à exploiter à l'Université de Virginie, notamment dans le domaine de la comparaison entre *U.S.A.* et d'autres œuvres.

⁹⁵⁹ Dos Passos dit ainsi à Vladimir Pozner, en parlant du Ku Klux Klan et des organisations fascistes américaines : « Les mots que ces hommes emploient n'ont pas de sens. Ce sont des hommes d'affaires, des

le narrateur du *Camera Eye* appelle à retrouver, ne réside pas dans le confort d'une idéologie ni dans le pur pouvoir de l'invective. Elle se construit à travers le texte même, dans son écriture autant que dans son interprétation. Cependant, s'il n'y a pas de rentabilité possible de l'écriture (« words do not get »), comment peut-il y avoir une efficacité politique de la littérature (« we have only words against ») ? Si les mots doivent servir à se battre, ne perdent-ils pas leur autonomie autant que lorsqu'ils sont employés pour faire des bénéfices ? Dos Passos n'a jamais été un tenant de l'art pour l'art. Ses premiers romans mettent justement en scène des personnages déchirés entre une aspiration communautaire et un désir de s'évader, pour ne pas se perdre dans le collectif ; cependant, comme nous l'avons vu, l'art comme échappatoire est toujours présenté, dans ces œuvres, comme un échec, et la culture y devient mortifère dès lors qu'elle est utilisée comme barrage contre le monde. L'intégration du politique à la fiction se fait alors par les mots, par leur capacité à fonctionner comme des « actions symboliques », pour reprendre un terme de Kenneth Burke, par la manière dont ils figurent, et reconfigurent, des schémas d'appropriation et d'aliénation.

C'est en cela, également, que les œuvres de Dos Passos sont fécondes, et dotées d'une portée critique singulière, que l'on retrouve rarement chez d'autres auteurs, par la manière dont elles remettent en question toute une série de dichotomies théoriques et critiques (entre littérature et politique, modernisme et radicalisme, culture d'élite et culture de masse, fiction et action) et dont elles nous ont obligé à mettre en œuvre une méthodologie mixte, qui rende justice aux textes sans pour autant faire l'économie de l'analyse de leurs conditions de production. Dos Passos nous invite à relire la période de l'entre-deux-guerres à l'aune de cette problématique de la critique du récit, qui peut alors s'appliquer aussi bien aux œuvres qu'au discours critique lui-même. De nombreux analystes de la littérature américaine, notamment ceux – Parrington, Matthiessen, Kazin – qui contribuèrent à la fondation des « American Studies », ont eu à cœur de montrer que cette littérature était indissociable du politique au sens large, était, dans une certaine mesure, intrinsèquement protestataire. Cet éloge de la radicalité, cependant, s'est fait au détriment du radicalisme, comme si une œuvre ne pouvait être politique qu'inconsciemment, ou silencieusement, comme si dire le politique revenait automatiquement à exclure le littéraire. Nous avons vu, à travers l'étude d'un certain nombre de romans prolétariens, qu'ils pouvaient, devaient même, être considérés comme des œuvres littéraires à part entière, ne serait-ce que pour être critiqués. Par ailleurs, l'analyse de pareils textes révèle l'importance, à l'époque, des questionnements autour du rapport de l'individu au collectif, aussi bien sur le plan politique que littéraire. L'intégration de la notion

marchands de mots, mais ils oublient la nature de leur marchandise : les mots qu'ils négocient ne signifient rien pour eux. Ce qui importe, c'est le fait de vendre ». *Les Etats-Désunis* [1938]. Montréal : Lux Editeur, 2009, 134.

de classe au roman apparaît ainsi, non comme une simple imposition d'une notion politique sur la trame fictionnelle, mais comme une tentative de refonder le roman lui-même, à travers la remise en question du statut du protagoniste et de son parcours. Les écrivains prolétariens font en outre émerger un certain nombre de sujets littéraires, de voix alternatives, qui méritent d'être analysés en tant que tels (comment parlent les ouvriers ? les immigrants juifs ? comment se positionne une narratrice ? comment le geste d'écriture peut-il devenir, ou redevenir, geste manuel, travail ? comment dire la stase dans le cadre du roman ?), et non pas simplement comme symptômes d'évolutions sociales ou politiques. Plutôt que de naturaliser des catégories (littérarité, politique, idéologie) qui, *in fine*, contribuent à créer des champs d'études distincts (rejetant par exemple la littérature prolétarienne dans le domaine de l'histoire ou de la sociologie), nous avons voulu tenter d'esquisser une réintégration de ces romans politiques dans le domaine du littéraire. Ces œuvres contribuent à faire émerger ce que l'on pourrait appeler une littérature de crise, caractéristique de la Grande Dépression, qui revisite des grandes notions telles que la voix, l'espace, ou le mythe. L'errance (à travers les figures du vagabond ou de l'étranger que l'on retrouve chez Nelson Algren, Dos Passos ou Tom Kromer) et la stase (manifestée par l'image du ghetto, qu'il soit social ou ethnique, chez Henry Roth, Michael Gold ou Grace Lumpkin) font de l'espace américain non plus un lieu ouvert, disponible, caractérisé par l'opportunité et la découverte, mais un nouveau « wilderness », social plutôt que naturel. De même, les voix nouvelles qui émergent dans la fiction prolétarienne permettent de retravailler la notion de langue américaine, de « vernacular », qui émerge au 19^e siècle et est codifiée notamment par Mencken dans les années 1920, à travers sa monumentale étude *The American Language*. Plutôt qu'une approche normative, les écrivains radicaux des années 1930 adoptent une logique de transcription politique de la langue, au sein de laquelle le phonème devient porteur d'une signification symbolique ; la parole des Noirs, des Juifs, des pauvres Blancs est transcrite dans toute son immédiateté, et construit l'identité américaine sur une langue instable, jamais entièrement codifiée, ouverte aux influences et aux distortions, qui s'oppose au discours lisse du politique, incarné par exemple chez Dos Passos par la rhétorique wilsonienne. L'accent, cette « langue fantôme » décrite par Alain Fleischer, contamine le récit, nouvel exemple de la mise en danger de la fiction dont nous avons souligné à quel point elle était centrale dans l'œuvre de Dos Passos. La concurrence entre oralité et littérarité est très présente dans les œuvres radicales, ce qui leur a souvent valu d'être disqualifiées sur le plan littéraire.

Cette perpétuelle oscillation entre fiction et documentaire, entre littérature et sociologie, plutôt que comme un handicap, peut ainsi être envisagée comme une richesse à exploiter, aussi bien dans le cadre d'une étude des années 1930 que dans l'analyse des

filiations potentielles entre cette période et des mouvements ultérieurs de la littérature américaine. En ce qui concerne précisément John Dos Passos, il a rarement été revendiqué comme prédécesseur par des écrivains américains, et sa postérité semble l'avoir isolé dans son époque. Ceux qui sont le plus souvent évoqués sont Norman Mailer et E.L. Doctorow. Au-delà des thématiques générales (le rapport à l'histoire, la revendication politique) ou de techniques particulières (les différents modes de narration, que l'on retrouve dans *The Naked and the Dead*), c'est peut-être dans cette question de la définition de la littérarité qu'il faudrait voir son apport le plus conséquent. En effet, la dé-personnalisation du roman, associée à une subjectivisation du reportage, deux tendances qui sont manifestes dans les écrits de Dos Passos, se retrouvent notamment chez les *New Journalists* des années 1960 et 1970. La complémentarité entre fiction et reportage, l'extension des techniques du roman à la pratique du journalisme, est une des caractéristiques des écrivains radicaux des années 1930. Dans la préface à la section « Reportage » de l'anthologie *Proletarian Literature in the United States*, on peut lire : « reportage requires many of the same characteristics as the novel, the short story. It requires delineation of character, of locale, of atmosphere. And it must do these things swiftly, even more trenchantly »⁹⁶⁰. Les textes de John Dos Passos, Robert Forsythe, Meridel LeSueur et d'autres se distinguent par l'emploi de la première ou de la deuxième personne du singulier, la description de scènes et la création de personnages, autant de caractéristiques que l'on retrouve par exemple dans « Superman Comes to the Supermarket », article de Norman Mailer sur la convention démocrate de 1960 considéré par beaucoup comme l'un des premiers exemples de *New Journalism*. Cette filiation entre le journalisme militant des années 30 et les formes journalistiques nouvelles nées dans les magazines iconiques de la contre-culture des années 60 mérite d'être davantage explorée.

La redéfinition de la littérarité, la réintégration des œuvres radicales au champ des études proprement littéraires invite également – et Dos Passos en est un excellent exemple – à interroger la formation du canon américain dans les années 1940 et 1950, qui voit émerger comme idéal littéraire la radicalité formelle conçue comme propre au modernisme, et constitue les œuvres radicales de l'entre-deux-guerres en héritage impossible pour les écrivains. Monumentalisé à outrance, jusque dans ses impasses, le modernisme finit lui aussi par apparaître comme un « unusable past ». À cet égard, une étude du destin éditorial des œuvres radicales permettrait de cartographier cette évolution critique et universitaire, depuis le désert de publication après la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la ré-émergence des œuvres grâce à des maisons d'édition souvent militantes (The Feminist Press) et liées aux

⁹⁶⁰ Joseph Freeman *et al.* *Proletarian Literature in the United States*. New York: International Publishers, 1935, 212.

milieux universitaires ; comme si l'université était devenue, à partir des années 1970 et 1980, le dernier refuge du radicalisme, et sa dernière chambre d'échos.

La notion d'héritage est au cœur de la question du rapport entre politique et littérature aux États-Unis, aussi bien en ce qui concerne la critique que les œuvres elles-mêmes. La littérature protestataire américaine semble être prise dans un étau logique, entre la vision d'une nation du consensus – dont la protestation serait donc par définition absente – liée à la nature universaliste et humaniste des documents fondateurs, et la revendication d'une culture toujours déjà protestataire, d'une nation fondée sur le refus de l'autorité et la revendication d'indépendance. Les modernistes, comme les radicaux, sont sans cesse en train de poser la question de l'héritage, de l'existence même d'une culture américaine, qui semble toujours à refonder : « our modern writers have had to discover and rediscover and chart the country in every generation (...) [and] must still cry America ! America ! as if we had never known America. As perhaps we have not »⁹⁶¹, écrit Alfred Kazin. Plutôt que d'envisager, cependant, cette question de l'héritage sous forme de mythe, qu'il s'agisse de celui de la fondation ou de celui de la table rase, il est plus fécond, en particulier lorsque l'on s'intéresse à des textes littéraires, d'analyser dans quelle mesure la constitution des États-Unis comme nation fondée sur des textes influe sur les modes d'écriture de la protestation. La Déclaration d'indépendance et la Constitution deviennent ainsi, non plus simplement des symboles, mais bien des sources pour les écrivains. Non contents de s'en inspirer, ceux-ci, comme nous l'avons vu à travers l'exemple de Dos Passos, sondent leurs failles et leurs ellipses. Du politique comme inconscient de la littérature, on en arrive alors à la littérature comme conscience du politique, conscience morale (*conscience*) mais également prise de conscience (*consciousness, awareness*) des déchirures qui trouent le récit national. Une telle re-définition de la littérature protestataire, par le prisme de la réinterprétation textuelle, notamment des textes fondateurs⁹⁶², permet d'étendre le champ de la réflexion à d'autres auteurs, à d'autres périodes. Au-delà des influences directes – sur Norman Mailer ou E.L. Doctorow par exemple⁹⁶³ – les questions soulevées par l'œuvre de Dos Passos nous amènent à réfléchir sur cette question de la ré-écriture des textes fondateurs, d'une critique politique qui se loge dans l'interstice plutôt que de s'affirmer par l'idéologie, qui écrit de l'intérieur même d'un autre

⁹⁶¹ Alfred Kazin, *On Native Grounds*, x.

⁹⁶² Voir à ce sujet l'ouvrage de Mitchell Meltzer, *Secular Revelations*. De manière plus générale, les liens entre droit et littérature sont actuellement de plus en plus étudiés aux États-Unis. On se reportera par exemple à Michael Kammen, *A Machine That Would Go of Itself; The Constitution in American Culture*. New York: Alfred A. Knopf, 1986, et au livre de Robert Ferguson, *Laws and Letters in American Culture*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1984.

⁹⁶³ Il serait également intéressant d'analyser en parallèle la trilogie *U.S.A.* et les œuvres de Thomas Pynchon (notamment *Gravity's Rainbow* et *Against the Day*) afin d'analyser les évolutions, notamment dans l'utilisation des événements historiques, qui séparent ces monuments du modernisme et du postmodernisme.

texte. Cette perspective ne souhaite pas inféoder toute la littérature américaine à ses textes fondateurs, ce qui reviendrait à ré-activer une lecture mythique des origines de la nation, mais à tenter d'expliquer le lien très fort qui existe, aux États-Unis, entre nation et narration, cette ambition toujours renouvelée, pour reprendre le début de notre propos, d'écrire « the Great American Novel » (nous soulignons). L'identité américaine apparaît ainsi liée à des questions de textualité, d'inscription, ou, comme c'est le cas par exemple pour les Noirs, d'effacement. La littérature protestataire en vient alors parfois à se faire « un-American » pour résister au mythe de l'universel et donner à voir ceux qui sont exclus par les textes politiques. En tant que fiction, qui s'affiche comme telle, la littérature peut révéler – critiquer – la dimension fictionnelle du politique. Si le roman est la mise en œuvre de l'action symbolique, le politique apparaît comme le lieu de l'action perpétuellement différée, de la promesse sans cesse reportée. La critique de la parole thaumaturge, centrale dans l'œuvre de Dos Passos, se retrouve chez de nombreux autres écrivains américains – et en particulier chez des auteurs Africains-Américains comme Ralph Ellison ou Toni Morrison – qui tentent justement de défaire l'unité fictive du « we, the people » pour faire apparaître les déchirures, les ombres au tableau⁹⁶⁴. La littérature protestataire, plutôt que d'être vue comme une littérature dogmatique, non-littéraire, ou au contraire comme intrinsèquement américaine, doit être analysée dans ses tensions, dans ses tiraillements, entre la remise en question d'une identité fictive et la tentation du repli identitaire, entre la volonté de dénoncer la marchandisation du langage et l'aspiration à une forme d'efficacité politique. Il ne s'agit pas simplement d'une littérature en lutte contre la société, mais d'une littérature en lutte contre elle-même, jusque dans la forme, jusque dans les mots même ; une littérature qui se doit, même si elle n'y parvient pas toujours, de « laisser la déchirure visible »⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ Voir Toni Morrison, *Playing in the Dark; Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Random House, 1992.

⁹⁶⁵ Jacques Rancière, *La parole muette*, 166.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Primaires

Œuvres de John Dos Passos

CORPUS

Novels 1920-1925: One Man's Initiation: 1917, Three Soldiers, Manhattan Transfer [1920, 1921, 1925]. Ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Travel Books and Other Writings 1916-1941, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Streets of Night [1923]. Selinsgrove : Susquehanna University Press, 1990.

Facing the Chair; Sacco and Vanzetti; the Americanization of two Foreign-Born Workmen [1927]. New York: Oriole edition, 1977.

U.S.A.: The 42nd Parallel, 1919, The Big Money [1930, 1932, 1936]. Eds. Townsend Ludington, Daniel Aaron. New York: Library of America, 1996.

Autres éditions citées :

The 42nd Parallel. New York: Harper Brothers, 1930.

U.S.A., illustrated by Reginald Marsh. Boston: Houghton Mifflin, 1946.

One Man's Initiation – 1917. New York: University Press of America, 1986.

Manhattan Transfer. New York: Penguin, 2000.

TRADUCTIONS FRANÇAISES

L'initiation d'un homme ; 1917. Trad. Marc Freeman. Paris : F. Rieder, 1925 (dernière édition : Paris : Gallimard, 1996).

Trois soldats. Trad. R. N. Rimbault. Paris : Editions de Flore, 1948 (dernière édition : Paris : Ecriture, 1993).

Les rues de la nuit. Trad. Jean-Paul Marlon. Paris : Ecriture, 1994.

Manhattan Transfer. Trad. Maurice-Edgar Coindreau. Paris : Editions de la Nouvelle Revue Française, 1929 (dernière édition : Paris : Gallimard, 1990).

Devant la chaise électrique ; Sacco et Vanzetti : histoire de l'américanisation de deux travailleurs étrangers. Trad. Alice Béja. Paris : Gallimard, 2009.

U.S.A. : Le 42^e parallèle (trad. N. Guterman, révisée par C. Jase), *1919* (trad. Yves Malartic, révisée par C. Jase), *La grosse galette* (trad. Charles de Richter, révisée par Sabine Boulongne). Paris : Gallimard, 2002.

NOUVELLES, ROMANS, POESIE, THEATRE

« The City of Burnished Copper ». *Choate News, New Fiction Supplement* (May 1911).

« The Almeh ». *Harvard Monthly* 56 (July, 1913): 172-179.

- « The Honor of the Klepht ». *Harvard Monthly* 57 (Feb, 1914): 158-163.
- « The Poet of Cordale ». *Harvard Monthly* 59 (Dec 1914): 77-84.
- « Malbrouch ». *Harvard Monthly* 59 (Mar 1915): 192-194.
- « An Aesthete's Nightmare ». *Harvard Monthly* 60 (May 1915): 77-80.
- « An Interrupted Romance ». *Harvard Monthly* 60 (June 1915): 119-122.
- « Romantic Education ». *Harvard Monthly* 61 (Oct 1915): 1-4.
- « First Love ». *Harvard Monthly* 61 (Oct 1915): 22-25.
- « Orientale ». *Harvard Monthly* 61 (Oct 1915): 43-49.
- « Prairies ». *Harvard Monthly* 61 (Nov 1915): 55.
- « A Pot of Tulips ». *Harvard Monthly* 61 (Dec 1915): 77-83.
- « From Simonides ». *Harvard Monthly* 61 (Jan 1916): 110.
- « The Shepherd ». *Harvard Monthly* 61 (Jan 1916): 115-121.
- « The Cardinal's Grapes ». *Harvard Monthly* 61 (Feb 1916): 152-155.
- « Salvation Army ». *Harvard Monthly* 62 (Mar 1916): 12. Repris dans *Eight Harvard Poets*. New York: Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Memory ». *Harvard Monthly* 62 (Apr 1916): 38-40. Repris dans *Eight Harvard Poets*. New York: Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Les Lauriers Sont Coupés ». *Harvard Monthly* 62 (Apr 1916): 48-51.
- « Incarnation ». *Harvard Monthly* 62 (May 1916): 89. Repris dans *Eight Harvard Poets*. New York: Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Philosophy ». *Harvard Monthly* 62 (Jun 1916): 113-114.
- A Pushcart at the Curb* [1922]. In *Travel Books and Other Writings 1916-1941*, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.
- The Garbage Man; A Parade with Shouting*. New York: Harper & Brothers, 1926.
- Airways, Inc.* New York: Macaulay, 1928.
- Three Plays – The Garbage Man, Airways Inc., Fortune Heights*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934.
- « Migratory Worker ». *Partisan Review* 4: 2 (Jan 1938): 16-20.
- Adventures of a Young Man* [1939], Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- Number One; a Novel*. Boston: Houghton Mifflin, 1943.
- The Grand Design*. Boston: Houghton, Mifflin, 1949.
- Chosen Country*. Boston: Houghton, Mifflin, 1951.
- District of Columbia: Adventures of a Young Man, Number One, The Grand Design*. Boston: Houghton, Mifflin, 1952.
- Most Likely to Succeed*. New York: Prentice-Hall, 1954.
- The Great Days*. New York: Sagamore Press, 1958.
- Midcentury*. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
- Century's Ebb; the Thirteenth Chronicle*. Boston: Gambit, 1975.

RECITS DE VOYAGE, RECUEILS D'ARTICLES, ESSAIS HISTORIQUES

Rosinante to the Road Again [1922], in *Travel Books and Other Writings*, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Orient Express [1927], in *Travel Books and Other Writings*, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

In All Countries [1934], in *Travel Books and Other Writings*, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Journeys Between Wars. New York: Harcourt, Brace and Company, 1938.

The Ground We Stand On; Some Examples from the History of a Political Creed. New York: Harcourt, Brace and Company, 1941.

State of the Nation. Boston: Houghton, Mifflin, 1944.

Tour of Duty. Boston: Houghton, Mifflin, 1946.

The Prospect Before Us. Boston: Houghton, Mifflin, 1950.

The Head and Heart of Thomas Jefferson. Garden City, NY: Doubleday, 1954.

The Theme is Freedom. New York: Dodd, Mead and Company, 1956.

The Men Who Made the Nation. Garden City, NY: Doubleday, 1957.

Prospects of a Golden Age. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1959.

Mr Wilson's War. Garden City, NY: Doubleday, 1962.

Brazil on the Move. Garden City, NY: Doubleday, 1963.

Thomas Jefferson, the Making of a President. Boston: Houghton Mifflin, 1964.

Occasions and Protests. New York: Henry Regnery Company, 1964.

The Best Times; an Informal Memoir. New York: New American Library, 1966.

CARNETS, CORRESPONDANCE ET MANUSCRITS

John Dos Passos's Correspondence with Arthur McComb, ed. Melvin Landsberg. Boulder, Co: University Press of Colorado, 1991.

The Fourteenth Chronicle; Letters and Diaries of John Dos Passos, ed. Townsend Ludington. Boston: Gambit, 1973.

Travel Books and Other Writings, 1916-1941, ed. Townsend Ludington. New York: Library of America, 2003.

Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

Lettres à Germaine Lucas-Championnière, ed. Mathieu Gousse. Paris : Gallimard, 2007.

ECRITS JOURNALISTIQUES ET TRADUCTIONS

John Dos Passos, The Major Non Fictional Prose, ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

« A Humble Protest ». *Harvard Monthly* 62 (Jun 1916): 115-120.

- « Against American Literature ». *New Republic* 8 (Oct 14, 1916): 269-271.
- « A Novelist of Disintegration ». *Freeman* 2 (Oct 20, 1920): 132-34.
- « America and the Pursuit of Happiness ». *Nation* 160 (Dec 29, 1920).
- « 300 N.Y. Agitators Reach Passaic ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 8.
- « The New Masses I'd Like ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.
- « Spain on a Monument ». *New Masses* 1: 3 (Jul 1926): 27.
- « Off the Shoals ». *Dial* 73 (Jul 1926): 97-102.
- « The Pit and the Pendulum ». *New Masses* 1: 4 (Aug 1926): 10.
- « Snarling Diplomats ». *New Masses* 1: 5 (Sep 1926): 25.
- « Homer of the Transsiberian ». *Saturday Review of Literature* 3 (Oct 16, 1926): 202, 222.
- « A Lost Generation ». *New Masses*, 2: 2 (Dec 1926): 25.
- « Two Interviews ». *Official Bulletin of the Sacco-Vanzetti Defense Committee of Boston, Massachusetts*, 1 (Dec 1926): 304.
- « Intellectuals in America: Whom Can We Appeal To? ». *New Masses* 2: 4 (Feb 1927): 23.
- « Inside Watching Out ». *New Masses* 2: 4 (Feb 1927): 27.
- « Paint the Revolution! ». *New Masses* 2: 5 (Mar 1927): 15.
- « Told by a Believer ». *New Masses* 2: 5 (Mar 1927): 30.
- « Relief Map of Mexico ». *New Masses* 2: 6 (Apr 1927): 24.
- « Propaganda in the Theatre ». *Daily Worker* (Apr 30, 1927): 7-8.
- « Lese Majeste ». *New Masses* 3: 3 (Jul 1927): 2.
- « The Queen Is Dead ». *New Masses* 3: 4 (Aug 1927): 26.
- « An Open Letter to President Lowell ». *Nation* 127 (Aug 4, 1927): 176.
- « Zapata's Ghost Walks ». *New Masses* 3: 5 (Sep 1927): 11.
- « They Are Dead Now ». *New Masses* 3: 6 (Oct 1927): 7.
- « Sacco and Vanzetti ». *New Masses* 3: 7 (Nov 1927): 25.
- « Towards a Revolutionary Theatre ». *New Masses* 3: 8 (Dec 1927): 20.
- « A Great American ». *New Masses* 3: 8 (Dec 1927): 26.
- « Mr Dos Passos on 'Him' ». *New York Times* (Apr 22, 1928): 2.
- « They Want Ritzy Art ». *New Masses* 4: 1 (Jun 1928): 8.
- « Rainy Days in Leningrad ». *New Masses* 4: 9 (Feb 1929): 3.
- « The Making of a Writer ». *New Masses* 4: 10 (Mar 1929): 23
- « Did the New Playwrights Theatre Fail? ». *New Masses* 5: 3 (Aug 1929): 13.
- Critique de *A Farewell to Arms*, Ernest Hemingway. *New Masses* 5: 7 (Dec 1929): 16.
- « American Portraits »: « Emperor of the Caribbean », « Proteus », « The Boy Orator of the Platte ». *New Masses* 5: 8 (Jan 1930): 3.
- « Two Portraits: 'Big Bill' and 'Prince of Peace' ». *New Masses* 5: 9 (Feb 1930): 8.
- « Lover of Mankind ». *New Masses* 5: 10 (Mar 1930): 8.

- « Wanted: an Ivy Lee for Liberals ». *New Republic* (Aug 13, 1930): 372.
- « Jack Reed ». *New Masses* 6: 5 (Oct 1930): 6.
- Panama or the Adventures of my Seven Uncles*, Blaise Cendrars (trad. et préface de John Dos Passos). New York: Harper Brothers, 1931.
- « 1919 – Two Portraits: House of Morgan and Randolph Bourne ». *New Masses* 7: 6 (Nov 1931): 6.
- « 1919 – Wesley Everest », *New Masses* 7: 7 (Dec 1931): 13.
- « The Body of an American ». *New Masses* 7: 8 (Jan 1932): 10.
- « Joe Hill and other Sketches of 1919 ». *New Masses* 8:b9 (Feb 1932): 19.
- « Anacostia Flats ». *New Republic* 71 (June 29, 1932). Consultable sur <http://xroads.virginia.edu/~ma01/white/anthology/anacostia.html> Vu le 13 septembre 2009.
- « The Unemployed Report ». *New Masses* 10: 7 (Feb 13, 1934): 11-12.
- « Unintelligent Fanaticism ». *New Masses* 10: 6 (Mar 27, 1934): 8.
- « Grandfather and Grandson ». *New Masses* 21: 12 (Dec 15, 1936): 19.

Arrière-plan culturel : civilisation, politique et littérature

ARTICLES DE REVUES ET DE JOURNAUX

- ADAMIC, Louis. « What the Proletariat Reads: Conclusions Based on a Year's Study Among Hundreds of Workers in the United States ». *Saturday Review of Literature* 11 (Dec 1, 1934): 321-322.
- « American Independence and the War ». *Seven Arts* (Apr 1916).
- ANDERSON, Sherwood. « A Writers's Notes ». *New Masses* 8: 2 (Aug 1932): 10.
- ARENS, Egmont. « Class War Still On ». *New Masses* 3: 5 (Sep 1927): 3.
- « Art is a Weapon! Program of the Workers Cultural Federation ». *New Masses* 7: 3 (Aug 1931): 11-13.
- « Author's Field Day; A Symposium on Marxist Criticism ». *New Masses* 12: 1 (Jul 3, 1934): 30.
- BRUBAKER, Howard. « Test for Presidential Candidates ». *New Masses* 3: 6 (Oct 1927): 18.
- « Draft Manifesto of the John Reed Clubs ». *New Masses* 7: 11 (Jun 1932): 3.
- EASTMAN, Max. « Sacco and Vanzetti; Anarchists and the Revolutionary Science ». *New Masses* 3: 6 (Oct 1927): 4.
- « Editorial », *Masses* 1 (Jan 1911): 1.
- « Editorial Statement ». *Partisan Review* 1: 1 (Feb-Mar 1934): 2.
- FREEMAN, Joseph. « Bulgarian Literature, or the Perfect Critical Method ». *New Masses* 3: 4 (Aug 1927): 9.
- « Greenwich Village Types ». *New Masses* 8: 9 (May 1933): 18-20.
- GOLD, Michael. « Towards Proletarian Art ». *Liberator* 4: 2 (Feb 1921): 20-24

- « Is This It ? » *New Masses* 1: 1 (May 1926): 3.
- « Let It Be Really New ». *New Masses* 1: 2 (Jun 1926): 20.
- « Lynchers in Frockcoats ». *New Masses* 3: 5 (Sep 1927): 6.
- « A *New Masses* Theatre ». *New Masses* 3: 7 (Nov 1927): 23.
- « Write for Us! » *New Masses* 4: 2 (Jul 1928): 2.
- « Go Left, Young Writers ! » *New Masses* 4: 8 (Jan 1929): 1-2.
- « Thornton Wilder: Prophet of the Genteel Christ ». *New Republic*, Oct 22, 1930.
- « A Bourgeois Hamlet of Our Time ». *New Masses* 11: 2 (Apr 10, 1934): 28.
- « A Reply to Lawson ». *New Masses* 11: 4 (Apr 24, 1934): 29.
- « How I Came to Communism; A Symposium ». *New Masses* 8: 3 (Sep 1932).
- JOLAS, Eugene. « Why do Americans Live in Europe ? » *transition* 13 (Jun 1928): 94.
- « New York, 1928 ». *transition* 13 (Jun 1928): 94.
- LAWSON, John Howard. « 'Inner Conflict' and Proletarian Art; A Reply to Michael Gold ». *New Masses* 11: 3 (Apr 17, 1934): 29.
- LUCAKS, Georges. « Propaganda or Partisanship? Georg Lukacs, abridged and translated by Leonard F. Mins ». *Partisan Review* 1: 2 (Apr-May 1934): 36-46.
- OPPENHEIM, James. « Editorial ». *Seven Arts* 2 (Aug 1917): 491.
- PHELPS, Wallace. « Form or Content ? » *Partisan Review* 2: 1 (Jan-Feb 1935): 31-39.
- POUND, Ezra. « The Damn Fool Bureaucrats ». *New Masses* 4: 1 (Jan 1928): 15.
- RAHV, Philip. « The Literary Class War ». *New Masses* 8: 2 (Aug 1932): 7-10.
- « The Novelist as a Partisan ». *Partisan Review* 1: 2 (Apr-May 1934): 50-52.
- avec Wallace Phelps, « Problems and Perspectives in Revolutionary Literature ». *Partisan Review* 1: 3 (Jun-Jul 1934): 6.
- « Proletarian Literature: An Autopsy ». *Southern Review* 4: 3 (Winter, 1939): 623.
- RORTY, James. « Gentlemen of Massachusetts ». *New Masses* 3: 5 (Sep 1927, 5): 5.
- SEAVER, Edwin. « What Is a Proletarian Novel ? » *Partisan Review* 2: 7 (Apr-May 1935): 5-15.
- « The Lyric Year: The Great Symposium of Modern American Verse ». *New York Times*, Dec 1, 1912.
- « To John Dos Passos ». *New Masses* 10: 10 (Mar 6, 1934): 8-9.
- « What is Americanism ? A Symposium on Marxism and the American Tradition ». *Partisan Review and Anvil* 3: 3 (Apr 1936): 4-14.
- « Whither the American Writer ? ». *New Masses* 2: 3 (Jan 1927): 5.

OEUVRES

- ADAMS, Henry. *The Education of Henry Adams: An Autobiography*. Boston: Houghton Mifflin, 1918.
- AGEE, James et EVANS, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men* [1941]. Boston: Houghton Mifflin, 2001.

- ALLEN, Frederick Lewis. *Only Yesterday; An Informal History of the Nineteen-Twenties*. New York: Harper&Row, 1931.
- *Since Yesterday; The Nineteen-Thirties in America: September 3, 1929-September 3, 1939*. New York: Harper & Brothers, 1939.
- ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio* [1919]. New York: Penguin, 1992.
- Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress.
<http://www.folklore.ms/html/books_and_MSS/1910s/19171933_gordon_inferno_collection_%28MSS%29/index.htm> Vu le 14 novembre 2009
- Army song book*. War Department Commission on Training Camp Activities. Washington, 1918.
<<http://books.google.com/books?vid=HARVARD32044018727958&printsec=titlepage#v=onepage&q=&f=false>> Vu le 13 novembre 2009.
- ASCH, Nathan. *Pay Day*. New York: Brewer and Warren, 1930.
- BARTON, Bruce. *The Man Nobody Knows*. New York: Macmillan, 1925.
- BEARD, Charles A. *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States*. New York: Macmillan, 1913.
- « Written History as an Act of Faith ». *The American Historical Review* 39: 2 (1934): 219-231.
- « That Noble Dream ». *The American Historical Review* 41: 1 (1935): 74-87.
- BEAUVOIR, Simone de. *L'Amérique au jour le jour – 1947*. Paris : Gallimard, 1948.
- BELL, Thomas. *All Brides Are Beautiful*. Boston: Little, Brown, and company, 1936.
- BERNAYS, Edward. *Propaganda* [1928].
<<http://www.historyisaweapon.org/defcon1/bernprop.html>> Vu le 5 avril 2009.
- BLANQUI, Auguste. « Contre le positivisme », in *Instruction pour une prise d'armes. L'Éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes*. Société encyclopédique française, Editions de la Tête de Feuilles, 1972.
<<http://marxists.architexturez.net/francais/blanqui/1869/positivism.htm>> Vu le 19 mai 2010.
- BOURKE-WHITE Margaret, et CALDWELL, Erskine. *You Have Seen Their Faces* [1937]. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1995.
- *Say Is This the U.S.A.* New York : Duell, Sloane and Pearce, 1941.
- BOURNE, Randolph. *The Radical Will ; Selected Writings 1911-1918*. New York : Urizen Books, 1977.
- BRECHT, Bertold. *Théâtre complet, vol. 2 (1928-1931)*. Paris: L'Arche, 1974.
- « Kunst oder Politik? », *Gesammelte Werke, Vol 18*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, 251-252.
- BROOKS, Van Wyck. *America's Coming of Age*. New York: B.W. Huebsch, 1915.
- *Opinions of Oliver Allston*. New York: Dutton, 1941.
- CALVERTON, Victor Francis. *The Liberation of American Literature*. New York: Charles Scribner's Sons, 1932.
- CANTWELL, Robert. *The Land of Plenty* [1934]. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1971.

- CENDRARS, Blaise. *Aujourd'hui: 1917-1929 ; suivi de Essais et réflexions: 1910-1916*. Paris: Denoël, 1987.
- *19 poèmes élastiques de Blaise Cendrars* [1919], ed. Jean-Pierre Goldenstein. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
 - *L'or : La merveilleuse histoire du général Johann August Suter* [1925]. Paris : Gallimard, 1973.
- CHEYNEY, Ralph, TRENT, Lucia (eds). *America Arraigned!* New York: Dean and Company, 1928.
- CONROY, Jack. *The Disinherited* [1933]. New York: Hill and Wang, 1963.
- COWLEY, Malcolm. *Exile's Return; A Narrative of Ideas*. New York: W.W. Norton, 1934.
- *Think Back on Us; a Contemporary Chronicle of the 1930's*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.
- CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage* [1895]. London: Penguin, 1994.
- CUMMINGS, Edmund Estlin. *The Enormous Room* [1922]. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2002.
- *100 Selected Poems*. New York: Grove Press, 1994.
- DAHLBERG, Edward. *Bottom Dogs, From Flushing to Calvary, Those Who Perish* [1929, 1932, 1934]. New York: Minerva Press, 1968.
- DEWEY, John. *The Public and Its Problems*. New York: H. Holt & Company, 1927.
- *Impressions of Soviet Russia and the Revolutionary World*. New York: New Republic, 1932.
 - *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co, 1934.
- DI DONATO, Pietro. *Christ in Concrete* [1939]. New York: Penguin, 1993.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin, Alexanderplatz*. Trad. Zoya Motchane. Paris : Gallimard, 1970.
- DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. London: Macmillan, 1976.
- DREISER, Theodore. *Sister Carrie* [1900]. New York : Bantam, 1992.
- *An American Tragedy* [1925]. New York: New American Library, 1981.
- DUBOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk* [1903], in *Three Negro Classics: Up From Slavery, Booker T. Washington, The Sould of Black Folk, W.E.B. Du Bois, The Autobiography of an Ex-Colored Man, James Weldon Johnson*. New York: Avon Books, 1965.
- EASTMAN, Max. *Art and the Life of Action with Other Essays*. New York: Alfred A. Knopf, 1934.
- *Artists in Uniform; A Study of Literature and Bureaucratism*. New York: Alfred A. Knopf, 1934.
 - *Enjoyment of Living*. New York: Harper & Brothers, 1948.
- EISENSTEIN, Serge. *Le cuirassé Potemkine* [*Bronenosec Potemkin*]. U.S.S.R.: Goskino, 1924.
- *La grève* [*Stacka*]. U.S.S.R.: LST State Film Factory, 1925.
 - *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, 1949.

- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land and Other Writings*. New York: Modern Library, 2002.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. New York: Penguin, 1952.
- EMERSON, Ralph W. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 2000.
- FARRELL, James T. *Studs Lonigan* [1932, 1934, 1935]. New York: Penguin, 2001.
- *A Note on Literary Criticism*. New York: Vanguard Press, 1936.
- FAULKNER, William. *The Sound and the Fury* [1929]. New York: Norton, 1993.
- FELICANI, Aldino. Aldino Feliciani Collection: Sacco-Vanzetti Defense Committee Collection Boston Public Library, Rare Books and Manuscripts Department, MS 2030.
- FITZGERALD, Francis Scott. *This Side of Paradise* [1922]. London: Dover Publications, 1996.
- *The Great Gatsby* [1925]. London: Penguin, 1992.
- *The Crack Up*. New York: New Directions, 1945.
- FRANK, Waldo. *Our America*. New York: Boni and Liveright, 1919.
- *Dawn in Russia; the Record of a Journey*. New York: Scribner's, 1932.
- FREEMAN, Joseph (et. al.). *Proletarian Literature in the United States*. New York: International Publishers, 1935.
- GATTI, Armand. *Chant public devant 2 chaises électriques*. Paris : Théâtre national populaire, 1966.
- *La parole errante*. Lagrasse : Verdier, 1999.
- GOLD, Michael. *Jews Without Money* [1930]. New York: Carroll and Graf, 1996.
- *The Mike Gold Reader; from the Writings of Michael Gold*. New York: International Publishers, 1954.
- *Mike Gold: A Literary Anthology*. Ed. Michael Folsom. New York: International Publishers, 1972.
- GRAMSCI, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader; Selected Writings 1916-1935*. New York: New York University Press, 2000.
- HARDING, Warren G. « Readjustment » [1920].
- <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/warrenhardingreadjustment.htm>> Vu le 16 juillet 2009.
- HART, Henry (ed). *American Writers' Congress*. New York: International Publishers, 1935.
- HAWTHORNE, Nathaniel. « Preface » in *The Marble Faun* [1860]. New York: Library of America, 1983.
- HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time* [1925]. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.
- *Fiesta, The Sun Also Rises* [1926]. New York: Random House, 1994.
- *A Farewell to Arms* [1929]. New York: Arrows Books, 1994.
- *The First Forty-Nine Stories*. New York: Random House, 2004.
- *Men at War; the Best War Stories of All Times*. New York: Crown Publishers, 1942.

- *A Moveable Feast* [1964]. New York: Random House, 2004.
- *Selected Letters 1917-1961*, ed. Carlos Baker. New York: Scribner, 2003.
- HERBST, Josephine. *Pity is Not Enough* [1933]. Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- *The Executioner Waits* [1934]. New York: Warner Books, 1985.
- *Rope of Gold* [1939]. New York: The Feminist Press, 1984.
- HICKS, Granville. *The Great Tradition. An Interpretation of American Literature Since the Civil War*. New York: Macmillan, 1935.
- *Granville Hicks in the New Masses*, ed. Jack Alan Robbins. Port Washington, NY: Kennikat, 1974.
- HOWELLS, William Dean. *The Rise of Silas Lapham [1886]. Novels 1875-1886 ; A Foregone Conclusion, A Modern Instance, Indian Summer, The Rise of Silas Lapham*. New York: Library of America, 1982.
- HUGHES, Langston. *Selected Poems*. London: Serpent's Tail, 1999.
- « Let America be America Again ».
<<http://www.americanpoems.com/poets/Langston-Hughes/2385>> Vu le 27 mai 2010.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. London: Penguin, 1996.
- *Ulysses* [1922]. London: Picador, 1997.
- KROMER, Tom. *Waiting For Nothing and Other Writings* [1935]. Athens, GA: University of Georgia Press, 1986.
- LANGE, Dorothea, TAYLOR, Paul. *An American Exodus; a Record of Human Erosion* [1939]. Paris: J-M Place, 1999.
- LAWRENCE, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York: Thomas Seltzer, 1923.
- « Review of *Nigger Heaven*, by Carl Van Vechten, *Flight*, by Walter White, *Manhattan Transfer*, by John Dos Passos, and *In Our Time*, by Ernest Hemingway ». *Introductions and Reviews*, Ed. John Worthen, N.H. Reeve. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAWSON, John Howard. *Processional*. New York: Thomas Seltzer, 1925.
- LAZARUS, Emma. « The New Colossus » [1883].
<<http://xroads.virginia.edu/~cap/liberty/lazarus.html>> Vu le 7 juin 2010.
- LESUEUR, Meridel. *Salute to Spring*. New York: International Publishers, 1940.
- *The Girl*. London: The Women's Press, 1978.
- LEWIS, Sinclair. *It Can't Happen Here* [1935]. New York: Signet Classic, 1993.
- LEWIS, Wyndham. « Our Vortex » [1914], in Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory, 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 1992.
- « The Dumb Ox », in *Men Without Art* [1934]. London: Black Sparrow Press, 1987.
- LINCOLN, Abraham. *Collected Works of Abraham Lincoln*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Digital Library Production Services, 2001, 169.
<<http://name.umdl.umich.edu/lincoln4>> Vu le 1er mars 2010.
- LIPPMANN, Walter. *Public Opinion* [1922].

- < <http://xroads.virginia.edu/~Hyper2/CDFinal/Lippman/cover.html>>. Vu le 9 mars 2010.
- *The Phantom Public*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1925.
- LUMPKIN, Grace. *To Make My Bread* [1932]. University of Illinois Press, 1996.
- MENCKEN, Henry Louis. *The American Language* [1921]. New York: Bartleby, 2000.
<<http://www.bartleby.com/185/>> Vu le 5 avril 2009.
- *A Mencken Chrestomathy*. New York: Random House, 1982.
- NORRIS, Frank. *McTeague* [1899]. New York: Penguin, 1964.
- NORTH, Joseph (ed). *New Masses: An Anthology of the Rebel Thirties*. New York: International Publishers, 1969.
- ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty, and Other Plays*. New York: Grove Press, 1979.
- OLSEN, Tillie. *Yonnonadio – From the Thirties*. New York: Delacorte Press, 1974.
- POUND, Ezra. « Hugh Selwyn Mauberley » [1920]. *Erza Pound: Poems and Translations*. New York: Library of America, 2003, 549-563.
- *Patria Mia* [1913]. Chicago: R.F. Seymour, 1950.
- *ABC of Reading* [1934]. New York: New Directions, 1960.
- RADEK, Karl. « Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art », in Gorky, Radek, Bukharin, Zhdanov et als., *Soviet Writers' Congress 1934*, 73-182. Lawrence & Wishart, 1977. Marxists Internet Archive (marxists.org) 2004: <<http://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm>> Vu le 8 janvier 2010.
- REED, John. « A Farmer's Woman ». *Masses*, 9 (Sep 1911): 12.
- *Ten Days That Shook the World* [1922]. New York: Bartleby.com, 2000.
<<http://www.bartleby.com/79/>>, vu le 8 août 2010.
- ROLLINS, William. *The Shadow Before*. New York: R. M. McBride & Company, 1934.
- ROOSEVELT, Theodore. *Fear God and Take Your Own Part*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2001.
- ROTH, Henry. *Call It Sleep* [1934]. London: Penguin Books, 1977.
- SACCO, Nicola, VANZETTI, Bartolomeo. *The Letters of Sacco & Vanzetti*, New York: Penguin, 1997.
- Sacco-Vanzetti Case Records, 1920-1928*. Harvard Law School Library, Special Collections, Harvard University.
- Sacco-Vanzetti Trial Newspaper Clippings, April-Nov 1927*. Harvard Law School Library, Special Collections, Harvard University.
- SALZMAN, Jack (ed). *Years of Protest: A Collection of American Writings of the 1930s*. New York: Pegasus, 1968.
- *Social Poetry of the 1930s: A Selection*. New York: B. Franklin, 1978.
- SHAHN, Ben. *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*, Alejandro Anreus (ed). Jersey City: Rutgers University Press, 2001.
- *Ben Shahn*. Ed. Frances K. Pohl. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1993.
- SHEELER, Charles et STRAND, Paul. *Manhatta* [1920]. New York: Museum of Modern Art Film Library, 1990.

- SINCLAIR, Upton. *Boston: A Documentary Novel* [1928]. Cambridge Mass: Robert Bentley, 1978.
- *The Jungle*, London: W. Heinemann, 1906.
- SMEDLEY, Agnes. *Daughter of Earth* [1929]. London: Virago Press, 1977.
- SOMBART, Werner. *Why Is There No Socialism in the United States?* [1906] New York: M.E. Sharpe, Inc., 1976.
- STALINE, Joseph. *Stalin's Speeches on the American Communist Party*. New York: Central Committee, Communist Party USA, [1931]. Téléchargeable sur <http://www.archive.org/details/StalinsSpeechesOnTheAmericanCommunistParty>. Vu le 16 mars 2010.
- STEARNS, Harold E. (ed.). *Civilization in the United States; An Inquiry by Thirty Americans*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922.
- *America Now; An Inquiry into the Civilization in the United States by Thirty-Six Americans*. New York: The Literary Guild of America, Inc., 1938.
- STEIN, Gertrude. *The Making of Americans* [1925]. London: Dalkey Archive Press, 1995.
- *Three Lives. Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Random House, 1962.
- *Lectures in America* [1935]. Boston: Beacon Press, 1985.
- STEINBECK, John. *The Grapes of Wrath* [1939]. New York: Penguin, 1976.
- *In Dubious Battle*. New York: Collier, 1936.
- TROSTKY, Léon. *Littérature et révolution* [1924]. Paris: Les éditions de la passion, 2000.
- VEBLEN, Thorstein. *Theory of the Leisure Class* [1899]. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- VERTOV, Dziga. *Man With A Movie Camera* [1929]. New York: Kino International Corp., 1997.
- *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VORSE, Mary Heaton. *Strike!* [1930]. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- WEATHERWAX, Clara. *Marching! Marching!* New York : the John Day Company, 1935.
- WEST, Nathanael. *The Day of the Locust* [1939]. New York: Penguin, 1983.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass* [1855]. New York: Penguin, 1959.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. I, 1909-1939. New York: New Directions, 1986.
- *The Great American Novel* [1923] in *Imaginations*. New York: New Directions, 1970.
- WILSON, Edmund. *The American Jitters; a Year of the Slump*. New York: C. Scribner's Sons, 1932.
- *Travels in Two Democracies*. New York: Harcourt, Brace, 1936.
- *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1952.
- *The Portable Edmund Wilson*. New York: Viking Press, 1983.

- Letters, in Papers of Daniel Aaron [unprocessed accessions], 1940-1997. Houghton Library: Harvard University.
- WILSON, Woodrow. *War Messages*, 65th Cong., 1st Sess. Senate Doc. No. 5, Serial No. 7264, Washington, D.C., 1917; pp. 3-8, *passim*. World War I Document Archive.
<http://wwi.lib.byu.edu/index.php/Wilson%27s_War_Message_to_Congress> Vu le 16 juillet 2009.
- « Wilson at Luncheon Champions Daniels », *New York Times*, May 18th, 1915.
<<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F02E4DA123CE333A2575BC1A9639C946496D6CF>>. Vu le 26 novembre 2009.
- WOOLF, Virginia. « Modern Fiction » [1919], in *The Common Reader*, <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>> Vu le 24 mai 2010.
- WRIGHT, Richard. *Native Son* [1940]. New York: Harper & Collins, 1993.
- et ROSSKAM, Edwin. *Twelve Million Black Voices*. New York: Thunder's Mouth Press, 1941.
- WYCKOFF, Walter. *The Workers: An Experience in Reality*. New York: Scribner's, 1897.
- YEATS, William Butler. « The Second Coming » [1920]. *Choix de poèmes*. Paris : Aubier, 1975, 232.
- YEZIERSKA, Anzia. *Bread Givers* [1925]. New York: Persea Books, 1970.
- ZOLA, Emile. *Le roman expérimental. Œuvres Complètes t.10*. Paris : Fasquelle, 1907, 1143-1414.

Sources Secondaires

Sur John Dos Passos

OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES ET DOCUMENTAIRES

- PIZER, Donald (ed.) *John Dos Passos's U.S.A.: a documentary volume*. Dictionary of Literary Biography – Vol. 274. Detroit: Gale Group, 2003.
- POTTER, Jack. *A Bibliography of John Dos Passos*. Folcroft, Pa: Folcroft Library Editions, 1976,
- ROHRKEMPER, John. *John Dos Passos, A Reference Guide*. Boston: G.K. Hall, 1980.
- SANDERS, David. *John Dos Passos; A Comprehensive Bibliography*. New York: Garland, 1987.

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES BIOGRAPHIQUES

- ASTRE, Georges-Albert. *Thèmes et structures dans l'œuvre de John Dos Passos*, Paris : Lettres Modernes, 1956-58.
- BECKER, George G. *John Dos Passos*. New York: Frederick Ungar, 1974.
- BLEU-SCHWENNIGER, Patricia. *John Dos Passos, l'écriture-miroir*. Grenoble : Ellug, 1993.
- BRANTLEY, John D. *The Fiction of John Dos Passos*. La Haye: Mouton, 1968.

- CARR, Virginia S. *Dos Passos: a Life*. Garden City, New York: Doubleday, 1984.
- CASEY, Janet Galligani. *Dos Passos and the Ideology of the Feminine*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHAMBERLAIN, John. *John Dos Passos: A Biographical and Critical Study*. New York: Harcourt, Brace, and Co., 1939.
- CLARK, Michael. *Dos Passos's early fiction, 1912-1938*. Selingsgrove, Pa: Susquehanna University Press, 1987.
- COLLEY, Iain. *Dos Passos and the fiction of despair*. London: Macmillan, 1978.
- DAVIS, Robert Gorham. *John Dos Passos*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- LANDSBERG, Melvin. *Dos Passos' path to U.S.A.; a political biography, 1912-1936*. Boulder, Colorado: Associated, 1972.
- LEWIS, Sinclair. *John Dos Passos' Manhattan Transfer*. New York: Harper and Brothers Publishers, 1926.
- LUDINGTON, Townsend. *John Dos Passos: A Twentieth Century Odyssey*. New York: Dutton, 1980.
- MOREL, Jean-Pierre. *John Dos Passos; multiplicité et solitude*. Paris : Belin, 1998.
- *Dos Passos : « Manhattan Transfer »*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- NANNEY, Lisa. *John dos Passos Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1998.
- PIZER, Donald. *Dos Passos' U.S.A.: A Critical Study*. Charlottesville: Virginia University Press, 1988.
- ROSEN, Robert C. *John Dos Passos; Politics and the Writer*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- WAGNER-MARTIN, Linda. *Dos Passos: artist as American*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- WRENN, John H. *John Dos Passos*. New York: Twayne Publishers, 1962.

MEMOIRES NON PUBLIES

- ALEXANDER, Michael Boyd. *Postures of dissent; the consistency of John Dos Passos (A.B.)*. Cambridge, Ma: Harvard University, 1973.
- BACHNER, Robert L. *Individualism in Dreiser and Dos Passos (A.B.)*. Cambridge, Ma: Harvard University, 1955.
- BORDIER-LEAL, Florence. *Esthétisme et politique chez John Dos Passos (Doctorat)*. Paris: Sorbonne, 1984
- CLAREMAN, Lloyd S. *The political orientation of John Dos Passos (A.B.)*. Cambridge, Ma: Harvard University, 1973.
- COX, Linda Lee. *Narrative and Historical Authenticity in Anderson's « The Egg », Cather's The Professor's House, Dos Passos's Manhattan Transfer, and Williams's Paterson (Ph. D.)*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2004.
- DONNELL, Richard Stover. *John Dos Passos; satirical historian of American morality (Ph. D.)*. Cambridge, Ma: Harvard University, 1960.

- DOW, William. *Dos Passos and the French avant-garde* (Ph. D.). Newark, De: University of Delaware, 1992.
- OURSLER, William Charles. *Some aspects of the contrapuntal novel: Huxley, Woolf, Faulkner, Dos Passos* (A.B.). Cambridge, Ma: Harvard University, 1937.
- ROWLEY, William Esmond. *John Dos Passos : a criticism of his work as a novelist* (A.B.). Cambridge, Ma: Harvard University, 1937.
- STOLZ, Claudia G. Matherly. « John Dos Passos: A Study in Literary Reputation » (Ph. D.). Oxford, Ohio: Miami University, 1996.

ARTICLES, RECUEILS D'ARTICLES, CHAPITRES DE LIVRES

- John Dos Passos Newsletter*. Lawrence, Kansas : Dept. of English, Univ. of Kansas, 1998.
- AARON, Daniel. « The Riddle of John Dos Passos ». *Harpers* 224 (March 1962): 55-60.
- BELKIND, Allen. *Dos Passos, the critics, and the writer's intention*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.
- BISHOP, John Peale. « Three Brilliant Novelists », in *The Collected Essays of John Peale Bishop*, ed. Edmund Wilson. New York: Charles Scribner's Sons, 1948, 229-233.
- BORENSTEIN, Walter. « The Failure of Nerve: The Impact of Pio Baroja's Spain on John Dos Passos ». In *Nine Essays in Modern Literature*, ed. Don Stanford. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965, 63-87.
- BROWN, Deming. « Dos Passos in Soviet Criticism. » *Comparative Literature* 5 (Fall 1953): 332-350.
- « John Dos Passos ». In *Soviet Attitudes Toward American Writing*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1962: 83-108.
- BUTLER, Robert James. « The American Quest for Pure Movement in Dos Passos's *U.S.A.* ». *Twentieth-Century Literature* 30 (Spring 1984): 80-99.
- CASEY, Janet Galligani. « Nancibel Taylor and the Dos Passos canon: Reconsidering *Streets of Night* ». *Studies in the Novel* 24: 4 (1992): 410-417.
- CHAMBERLAIN, John. « John Dos Passos's Experiment with the 'News' Novel », *New York Times*, Mar 13, 1932.
- COLE, Hugh. « 1919 ». *New Masses* 7: 12 (Jun 1932): 26.
- DEVOTO, Bernard. « John Dos Passos: Anatomist of Our Time ». *Saturday Review of Literature* 14 (Aug 8, 1936): 3-4, 12-13.
- DIGGINS, John P. « Visions of Chaos and Visions of Order: Dos Passos as Historian », *American Literature* 46: 3 (1974): 329-346.
- DOW, William. « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the 'Other' Modernism ». *Twentieth Century Literature* 42: 3 (Autumn, 1996): 396-415.
- EDWARDS, Justin. « The Man with a Camera Eye: Cinematic Form and Hollywood Malediction in John Dos Passos's 'The Big Money' ». *Literature Film Quarterly* 27: 4 (1999): 245.
- EPSTEIN, Joseph. « 'U.S.A.' today ». *New Yorker* 72: 22 (1996): 68.
- FARRELL, James T. « How Should We Rate Dos Passos? ». *New Republic* 4 (1958): 17-18.

- FEIED, Frederick. *No pie in the sky; the hobo as American cultural hero in the works of Jack London, John Dos Passos, and Jack Kerouac*. New York: Citadel Press, 1964.
- FOLEY, Barbara. « The Treatment of Time in *The Big Money*: An Examination of Ideology and Literary Form ». *Modern Fiction Studies* 26 (Autumn 1980): 447-69.
- « From *U.S.A.* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction ». *American Literature* 50: 1 (Mar 1978): 85-105.
- « History, Fiction and Satirical Form: the Example of John Dos Passos' *1919* ». *Genre* XII (Fall 1979): 357-378.
- FOSTER, Gretchen. « John Dos Passos' Use of Film Technique in *Manhattan Transfer* and *The 42nd Parallel* ». *Literature and Film Quarterly* 14: 3 (1986): 186-194.
- FROHOCK, W.M. « John Dos Passos: Of Time and Frustration ». *Southwest Review* 33 (Winter, Spring 1948): 71-80, 170-179.
- GADO, Frank (ed). « John Dos Passos » in *First Person: Conversations on writers and writing with Glenway Wescott, John Dos Passos, Robert Penn Warren, John Updike, John Barth, Robert Coover*. Schenectady, N.Y.: Union College Press, 1973, 31-62.
- GELFANT, Blanche H. *The American city novel; Theodore Dreiser, Thomas Wolfe, Sherwood Anderson, Edith Wharton, John Dos Passos, James T. Farrell, Nelson Algren, Betty Smith, Leonard Bishop, Willard Motley, and others*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.
- « The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos ». *PMLA* 76: 1 (1961): 133-149.
- GEYH, Paula E. « From Cities of Things to Cities of Signs: Urban Spaces and Urban Subjects in *Sister Carrie* and *Manhattan Transfer* ». *Twentieth Century Literature* 52: 4 (2006): 413-442.
- GILMAN, Richard. « Dos passos and the many lives of 'U.S.A.' ». *New York Times Book Review* 146 (1997): 35.
- GOLD, Michael. « The Education of John Dos Passos ». *The English Journal* 22: 2 (Feb 1933): 87-97.
- GOLDMAN, Arnold. « Dos Passos and His U.S.A ». *New Literary History* 1: 3, (Spring, 1970): 471-483.
- GRAVES, Mark A. « A World Based on Brotherhood: Male Bonding, Male Representation, and the War Novels of John Dos Passos ». *College Language Association Journal* 38: 2 (Dec 1994): 228-246.
- GURKO, Leo. « Dos Passos: The Second Trilogy ». *Nation* 174: 13 (1952): 304-305.
- HENDERSON, Philip. « America: Dos Passos », in *The Novel Today*. London: John Lane, 1936: 130-136.
- HICKS, Granville. « Dos Passos' Gifts ». *New Republic* 67 (Jun 24, 1931): 157-158.
- « John Dos Passos ». *Bookman* 75 (Apr 1932): 32-34.
- « The Moods and Tenses of John Dos Passos ». *New Masses* 27 (Apr 26, 1938): 22-23.
- « The Politics of John Dos Passos ». *Antioch Review* 10 (Spring 1950): 85-98.
- « Dos Passos: Fruits of Disillusionment ». *New Republic* 131 (Sep 27, 1954): 17-18.
- HOCK, Stephen. « 'Stories Told Sideways Out of the Big Mouth': John Dos Passos's Bazinian Camera Eye ». *Literature Film Quarterly* 33: 1 (2005): 20-27.

- HOOK, Andrew. *Dos Passos: a Collection of Critical Essays*, Englewood, NJ: Prentice-Hall, 1974.
- HUGHSON, Lois. « Dos Passos as American ». *Studies in the Novel* 13: 3 (1981): 334.
- KALLICH, Martin. « John Dos Passos Fellow Traveler: A Dossier with Commentary ». *Twentieth Century Literature* 1: 4 (Jan 1956): 173-190.
- KNOX, George Albert. « Dos Passos and Painting ». *Texas Studies in Literature and Language* 6 (1964): 22-38.
- KOCH, Stephen. *The breaking point: Hemingway, Dos Passos, and the murder of José Robles*. New York: Counterpoint, 2005.
- KOMAR, Kathleen L. *Pattern and chaos: multilinear novels by Dos Passos, Döblin, Faulkner, and Koeppen*. Columbia, S.C.: Camden House, 1983.
- KORITZ, Amy. « Urban Form vs. Human Function in the 1920s: Lewis Mumford and John Dos Passos ». *American Studies* 45: 2 (2004): 101-123.
- LANCON, Philippe. « Et Dos Passa ». *Libération*, 17 octobre 2002.
- LAWSON, John Howard. « Wanted: A Showman ». *New Masses* 2: 3 (Jan 1927): 20.
- LEE, Brian. « History and John Dos Passos », in *The American Novel and the Nineteen Twenties*, ed. M. Bradbury and D. Palmer. London: Edwin Arnold, 1971.
- LUDINGTON, Townsend. « The Ordering of the Camera Eye in U.S.A. ». *American Literature* 49: 3 (Nov 1949): 443-446.
- « The Neglected Satires of John Dos Passos ». *Satire Newsletter* 7 (Spring 1970): 127-136.
- « Explaining Dos Passos's Naturalism ». *Studies in American Naturalism* 1: 1 (2006): 36-41.
- « Spain and the Hemingway-Dos Passos Relationship ». *American Literature* 60: 2 (1988): 270.
- LYNDENBERG, John. « Dos Passos's U.S.A.: The Words of the Hollow Men » in Sydney J. Krause (ed), *Essays on Determinism in American Literature*. Kent, OH: Kent State University Press, 1964: 97-107.
- LYNN, Kenneth S. « Dos Passos' Chosen Country ». *New Republic* 155 (Oct 15, 1966): 15-18, 20. Repris dans John Dos Passos, *World in a Glass: A View of Our Century*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- MAINE, Barry. « U.S.A.; Dos Passos and the Rhetoric of History ». *South Atlantic Review* 50: 1 (Jan 1985): 76-86.
- (ed) *John Dos Passos; The Critical Heritage*. London: Routledge, 1997.
- MARZ, Charles. « Dos Passos's Newsreels: the Noise of History ». *Studies in the Novel* 11: 2 (1979): 194.
- « U.S.A.: Chronicle and Performance ». *Modern Fiction Studies* 26: 3 (Fall 1980).
- MCGLAMERY, Tom. *Protest and the body in Melville, Dos Passos, and Hurston*. New York: Routledge, 2004.
- MEIER, T.K. « John Dos Passos and Politics ». *Contemporary Literature* 23: 2 (Spring, 1982): 263-265.
- MORSE, Jonathan. « Dos Passos' U.S.A. and the Illusions of Memory ». *Modern Fiction Studies* 23 (1977-1978): 543-555.

- MURRAY, Edward. « John Dos Passos and the Camera Eye: *Manhattan Transfer* and *U.S.A.* », in *The Cinematic Imagination: Writers and Motion Pictures*. New York: Frederick Ungar, 1972, 168-178.
- MUSTE, John M. « Norman Mailer and John Dos Passos: The Question of Influence ». *Modern Fiction Studies* 17 (Autumn 1971): 361-374.
- PALA, Mauro. *Allegorie metropolitane: metropoli come poetiche moderniste in Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin e Manhattan Transfer di John Dos Passos*. Cagliari: CUEC, 2005.
- PIZER, Donald. « The 'Only Words Against Power Superpower' Passage in John Dos Passos' *The Big Money* ». *Papers of the Bibliographical Society of America* 79: 3 (1985): 427-434.
- « The Camera Eye in *U.S.A.*: The Sexual Center ». *Modern Fiction Studies* 26: 3 (Autumn 1980): 417-430.
- « The Hemingway-Dos Passos Relationship », *Journal of Modern Literature* 13: 1 (Mar. 1986): 111-128
- REILLY, John M. « Dos Passos *Et Al.*: An Experiment in Radical Fiction ». *Midwest Quarterly* 12 (Summer 1971): 413-424.
- ROHRKEMPER, John. « The Collapse of Faith and the Failure of Language: John Dos Passos and the Spanish Civil War », in *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, ed. Frieda Brown. East Lansing: Michigan State, 1989: 215-228.
- SANDERS, David. « 'Lies' and the System: Enduring Themes from Dos Passos' Early Novels. » *South Atlantic Quarterly* 65 (Spring 1966): 215-228.
- « John Dos Passos: The Art of Fiction, 44. » *Paris Review* 12 (Spring 1969): 146-172.
- SARTRE, Jean-Paul. « A propos de John Dos Passos et de 1919 », in *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris: Gallimard, 1947, 18-31.
- SAYRE, Robert. « Anglo-American Writers, the Communist Movement and the Spanish Civil War: The Case of Dos Passos ». *Revue Française d'études Américaines* 11: 29 (May 1986): 263-274.
- SCHWARTZ, Delmore. « John Dos Passos and the Whole Truth » [1938], in John W. Aldridge (ed), *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1931*. New York: The Ronald Press Company, 1952: 176-189.
- SINCLAIR, Upton. « John Dos Passos: American Writer ». *New Masses* 5: 11 (Apr 1930): 18.
- SMITH, Jon. « John Dos Passos, 'Anglo-Saxon' ». *Modern Fiction Studies* 44: 2 (Summer 1998): 282-305.
- SNELL, George D. « John Dos Passos: Literary Collectivist », in *Shapers of American Fiction, 1789-1947*. New York: Dutton, 1947: 249-263.
- SOUPAULT, Philippe. « John Dos Passos ». *Europe*, fev. 1934 : 282-286.
- SPINDLER, Michael. « John Dos Passos and the Visual Arts. » *American Studies* 15: 3 (1981): 391-406.
- STEEL SMITH, James. « The Novelist of Discomfort: A Reconsideration of John Dos Passos ». *College English* 19: 8 (May 1958): 332-338.

- SUAREZ, John A. « John Dos Passos's *U.S.A.* and Left Documentary Film in the 1930s: The Cultural Politics of 'Newsreel' and 'The Camera Eye' ». *American Studies in Scandinavia* 3: 1 (1999): 43-66.
- TATE, J. O. « John Dos Passos: One Man, One Life ». *National Review* 37: 25 (1985): 68-80.
- TROMBOLD, John. « Popular Songs as Revolutionary Culture in John Dos Passos' *U.S.A.* and Other Early Works ». *Journal of Modern Literature* 19: 2 (Fall 1995): 289-316.
- « From the Future to the Past: The Disillusionment of John Dos Passos ». *Studies in American Fiction* 26: 2 (Fall 1998).
- VANDERWERKEN, David L. « USA : Dos Passos and the 'Old Words' ». *Twentieth Century Literature* 23: 2 (1977): 195-228.
- WALDMEIR, John Christian. *The American trilogy, 1900-1937 : Norris, Dreiser, Dos Passos and the history of mammon*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1995.
- WEEKS, Robert P. « The Novel as Poem: Whitman's Legacy to Dos Passos ». *Modern Fiction Studies* 26 (1976): 431-46.
- WESTERHOVEN, James N. « Autobiographical Elements in the Camera Eye ». *American Literature* 48: 3 (Nov 1976): 340-364.
- WHEELER, Edward T. « A continent-sized book ». *Commonweal* 124: 7 (1997): 24.
- WHITE, Ray Lewis. « John Dos Passos and the Federal Bureau of Investigation ». *Journal of Modern Literature* 14: 1 (Summer 1987): 97-110.
- WHITTEMORE, Reed. *Six Literary Lives; the shared impiety of Adams, London, Sinclair, Williams, Dos Passos and Tate*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.

Critique consacrée à d'autres auteurs

- BECKER, George G. « Upton Sinclair: Quixote in a Flivver ». *College English* 21: 3 (1959): 133-140.
- BILLITTERI, Carla. « William Carlos Williams and the Politics of Form ». *Journal of Modern Literature* 30: 2 (2007): 42-63.
- BLINDERMANN, Abraham (ed). *Critics on Upton Sinclair*. Coral Gables: University of Miami Press, 1975.
- BLOODWORTH, William A. *Upton Sinclair*, Boston: Twayne, 1977.
- BOLLARD, Margaret Lloyd. « The 'Newspaper Landscape' of Williams' 'Paterson' ». *Contemporary Literature* 16: 3 (1975): 317-327.
- HARRIS, Leon. *Upton Sinclair: American Rebel*, New York: T.Y. Crowell, 1975.
- HENDERSON, Patrick M. *The transformation of fact into fiction in the historical novels of Joseph Conrad and Upton Sinclair, and the relation of these novels to the genre of reportage*. Zurich: Zentrakstelle der Studentenschaft, 1992.
- KNOWLES, Dorothy. *Armand Gatti in the Theatre: Wild Duck Against the Wind*. London: Athlone Press, 1989.
- MARCUS, Fred H. « 'A Farewell to Arms': The Impact of Irony and the Irrational ». *The English Journal* 51: 8 (1962): 527-535.
- NORMAN, Charles. *E.E. Cummings: The Magic Maker*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972.

- POHL, Frances K. *Ben Shahn*, San Francisco: Chameleon Books, 1993.
- ROSEN, Jonathan. « Writer, Interrupted ». *New Yorker*, Aug 1, 2005.
- SCOTT, Ivan. *Upton Sinclair: the Forgotten Socialist*, Lewiston: E. Mellen Press, 1997.
- TRODD, Zoe. « Hemingway's Camera Eye: the Problem of Language and an Interwar Politics of Form ». *Hemingway Review* 26: 2 (2007): 7-21.
- WARREN, Robert Penn. « Hemingway ». *The Kenyon Review* 9: 1 (1947): 1-28.
- WERMESTER, Catherine. *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*. Paris : Allia, 2008.

Ouvrages critiques sur l'affaire Sacco et Vanzetti

- AVRICH, Paul. *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- CALAMANDREI, Mauro. « Tre generazioni di controversie su anarchia e rivoluzione, giustizia e terrorismo », préface à *La tragedia di Sacco e Vanzetti*, Francis Russell, trad. Renato Prinzhofer, Milano: Mondadori, 2005.
- CHRISTOL, Hélène. *L'affaire Sacco et Vanzetti et les écrivains américains*. Lille : A.N.R.T., 1984.
- CREAGH, Ronald. *L'affaire Sacco et Vanzetti*. Paris : Les éditions de Paris, 2004.
- D'ATTILIO, Robert, MANTHORN, Jane (eds). *Sacco-Vanzetti: Developments and Reconsiderations*. Boston: Boston Public Library, 1979.
- EHRMANN, Herbert B. *The case that will not die; Commonwealth vs. Sacco and Vanzetti*. Boston, Little: Brown, 1969.
- FAST, Howard. *The Passion of Sacco and Vanzetti; a New England Legend*. New York: Blue Heron Press, 1953.
- JOUGHIN Louis, MORGAN Edmund M. *The Legacy of Sacco and Vanzetti*, Princeton: Princeton University Press 1948.
- LYONS, Eugene. *The Life and Death of Sacco and Vanzetti*. New York: International Publishers, 1927.
- MILLER, Peter et al. *Sacco and Vanzetti [videorecording]*. Brooklyn, NY: distributed by First Run/Icarus Films, 2006.
- MONTALDO, Giuliano et al. *Sacco e Vanzetti*. Jolly Films/Unidis, 1971.
- PERNICONE, Nunzio. « The Sacco-Vanzetti Case: an Overview », in *Ben Shahn and the Passion of Sacco and Vanzetti*, ed. by Alejandro Anreus, Jersey City: Rutgers University Press, 2001.
- RUSSELL, Francis. *Tragedy in Dedham; The Story of the Sacco-Vanzetti Case*. New York: McGraw-Hill, 1962.
- SOMKIN, Fred. « How Vanzetti Said Goodbye ». *The Journal of American History* 68: 2 (1981): 298-312.
- TEMKIN, Moshik. *The Sacco-Vanzetti Affair: America on Trial*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- TIBALDO, Lorenzo. *Sotto un cielo stellato – Vita e morte di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti*. Torino: Claudiana, 2008.

- TOPP, Michael M. *The Sacco and Vanzetti Case; A Brief History with Documents*, Boston: Bedford, 2005.
- WATSON, Bruce. *Sacco & Vanzetti; The Men, the Murders, and the Judgment of Mankind*. New York: Viking, 2007.

Etudes sur l'entre-deux guerres aux Etats-Unis (littérature et politique)

- AARON, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Columbia University Press, 1992.
- « The American Left; Some Ruins and Monuments » (1966). Papers of Daniel Aaron [unprocessed accessions], 1940-1997. Houghton Library: Harvard University.
- ABRAHAMSON, Edward. *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1986.
- ARMSTRONG, Paul B. *Play and the politics of reading: the social uses of modernist form*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2005.
- BEACH, Joseph W. *American Fiction, 1920-1940: John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Thomas Wolfe, Erskine Caldwell, James T. Farrell, John P. Marquand and John Steinbeck*. New York: Russell&Russell, 1960.
- *The Twentieth Century Novel; Studies in Technique*. New York: Appleton Century Crofts, 1932.
- BECK, John. *Writing the radical center: William Carlos Williams, John Dewey, and American Cultural Politics*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- BIEL, Steven. *Independent Intellectuals in the United States, 1900-1945*. New York: New York University Press, 1992.
- BLAKE, Casey Nelson. *Beloved Community; The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.
- BOOKER, M. Keith. *The Modern American Novel of the Left, A Research Guide*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- BOWMAN, John Scott. « The Proletarian Novel in America ». Ph.D. diss., Pennsylvania State University, 1939.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (eds). *Modernism, 1890-1930*. New York: Penguin, 1976.
- « The Nonhomemade World: European and American Modernism ». *American Quarterly* 39: 1 (1987): 27-36.
- BRANNAN, Beverly W., FLEISCHHAUTER, Carl (eds). *Documentary America: 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- BRODIN, Pierre. *Les écrivains américains de l'entre deux guerres*. Montréal: Bernard Valiquette, 1945.
- BUHLE, Mari-Jo, BUHLE, Paul (eds). *Encyclopedia of the American Left*. New York: Garland, 1990.

- CASEY, Janet Galligani. *The Novel and the American Left; Critical Essays on Depression-Era Fiction*. Iowa City: University of Iowa Press, 2004.
- CHABOT, C. Barry. *Writers for the Nation; American Literary Modernism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997.
- COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Baltimore; Johns Hopkins Press, 1967.
- COSER, Lewis, HOWE, Irving. *The American Communist Party: A Critical History (1919-1957)*. Boston: Beacon Press, 1957.
- CRUNDEN, Robert M. *Body and Soul: the Making of American Modernism*. New York: Basic Books, 2000.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front; The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1996.
- DE VOTO, Bernard. *The Literary Fallacy*. Boston: Little and Brown, 1944.
- DICKSTEIN, Morris. *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*. New York: W.W. Norton, 2009.
- DIGGINS, John P. *The Rise and Fall of the American Left*. New York: W.W. Norton, 1993.
- *Up From Communism; Conservative Odysseys in American Intellectual History*. New York: Harper & Row, 1975.
- DOW, William. « Writing Dark Times: Settings, Immersions in Agnes Smedley and Meridel Le Sueur ». *Literary Journalism in an International Context. The 2nd International Conference for Literary Journalism Studies*. Institut d'Etudes Politiques de Paris (Science Po), Paris. May 18-19, 2007.
- FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993.
- *Telling the truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.
- *Spectres of 1919: Class and Nation in the Making of the New Negro*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2003.
- GEISMAR, Maxwell. *Writers in Crisis. The American Novel: 1925-1940*. Boston: Houghton Mifflin, 1942.
- GILBERT, James Burkhart. *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*. New York: Columbia University Press, 1968.
- HANLEY, Lawrence. « Cultural Work and Class Politics: Re-Reading and Remaking Proletarian Literature in the United States ». *Modern Fiction Studies* 38: 3 (Autumn 1992): 715-732.
- HARDING, Desmond. *Writing the city: urban visions & literary modernism*. New York: Routledge, 2003.
- HAUSDORFF, D.M. « Topical Satire and the Temper of the Early 1930s ». *The South Atlantic Quarterly* 65 (1966): 21-33.
- HOMBERGER, Eric. *American Writers and Radical Politics, 1900-1939*. London: Macmillan, 1986.
- IRR, Caren. *The Suburb of Dissent: Cultural Politics in the United States and Canada during the 1930s*. Durham: Duke University Press, 1998.

- KALAJDIAN, Walter (ed). *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge University Press, 2005.
- KAZIN, Alfred. *On Native Grounds, an Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Harcourt, Brace, 1942.
- *Starting Out in the Thirties*. Boston: Little Brown, 1965.
- KEMPTON, Murray. *Part of Our Time; Some Ruins and Monuments of the Thirties*. New York: Modern Library, 1998.
- KLEHR, Harvey. *The Heyday of American Communism: the Depression Decade*. New York: Basic Books, 1984.
- *The Communist Experience in America: a Political and Social History*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2010.
- KLEIN, Marcus. *Foreigners; The Making of American Literature, 1900-1940*, Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- LYON, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- LYONS, Eugene. *The Red Decade: The Stalinist Penetration of America*. New York: Bobbs-Merrill Company, 1941.
- MADDEN, David (ed.). *Proletarian Writers of the Thirties*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris : Seuil, 1948.
- MATTHEWS, John T. « American Writing of the Great War ». *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005: 217-242.
- MOGLEN, Seth. *Mourning modernity: literary modernism and the injuries of American capitalism*. Stanford, Ca: Stanford University Press, 2007.
- MURPHY, James F. *The Proletarian Moment, The Controversy Over Leftism in Literature*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1991.
- NELSON, Cary. *Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- NILSEN, Heldge Normann. *Looking Inward, Looking Outward: American Fiction in the 1930s and 1940s*. The Hage: European University Press, 1990.
- NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth Century Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- OLLIVIER-MELLIOS, Anne. « *The Seven Arts et la formation d'un milieu intellectuel new-yorkais* ». Communication prononcée lors du colloque « Les petites revues modernistes et la politique », organisé par Hélène Aji et Benoît Tadié. Université du Maine, 6-8 juin 2008 (actes à paraître).
- et SYLVANISE, Frédéric (eds). *Écriture et engagement aux États-Unis (1918-1939)*. Paris: Ophrys, 2010.
- PELLS, Richard H. *Radical Visions and American Dreams; Culture and Social Thought in the Depression Years*. Chicago: University of Illinois Press, 1973.

- PERLOFF, Marjorie. « Pound/Stevens: Whose Era ? » *New Literary History* 13 (1982): 485-510.
- PRESTON, William. *Aliens and Dissenters: Federal Suppression of Radicals, 1903-1933*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- RABINOWITZ, Paula. *Labor and Desire; Women's Revolutionary Fiction in Depression America*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991.
- *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. London: Verso, 1994.
- *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. New York: Columbia University Press, 2002.
- RIDEOUT, Walter. *The Radical Novel in the United States: 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*. New York: Columbia University Press, 1992.
- RODENBERG, Hans-Peter. « Dear Dos, Dear Hem – Ernest Hemingway and John Dos Passos, a Turbulent Relationship in Turbulent Times », communication délivrée lors de la 1st John Dos Passos International Conference, 12-14 octobre 2006, Ponta Do Sol, Madeira (actes à paraître).
- SCHWARTZ, Lawrence. *Marxism and Culture: The CPUSA and Aesthetics in the 1930s*. Port Washington, NY: Kennikat, 1980.
- SHULMAN, Robert. *The Power of Political Art; The 1930s Literary Left Reconsidered*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- SINGAL, Daniel J. « Modernist Culture in America: Introduction ». *American Quarterly* 39: 1 (1987): 5-6.
- « Towards a Definition of American Modernism ». *American Quarterly* 39: 1 (1987): 7-26.
- SOLLORS, Werner. *Ethnic Modernism*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 2008.
- SOLOMON, William. « Politics and Rhetoric and the Novel in the 30s ». *American Literature*, 68 (1996), 799-819.
- STAUB, Michael E. *Voices of Persuasion: Politics of Representation in 1930s America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- SZALAY, Michael. *New Deal Modernism; American Literature and the Invention of the Welfare State*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- TADIE, Benoît. *L'expérience moderniste anglo-américaine, 1908-1922 : formes, idéologie, combats*. Paris: Didier érudition, 1999.
- TROUT, Steven (ed.). *American prose writers of World War I: a documentary volume*. Detroit: Thomson/Gale, 2005.
- WALD, Allan M. *Writing from the Left: New Essays on Radical Culture and Politics*. London: Verso, 1994.
- *The New York Intellectuals*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- « An Interview With Chris Faaz ». *Reading the Left* 4 (Fall 1998).
- *Exiles of a Future Time. The Forging of the Mid-Twentieth Century Literary Left*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.
- WHITWORTH, Michael (ed). *Modernism*. Malden, Ma: Blackwell Publishing, 2007.

- WILK, Christopher (ed). *Modernism (1914-1939); Designing a New World*. London: Victoria and Albert Publications, 2006.
- YERKES, Andrew C. « *Twentieth Century Americanism* »; *Identity and Ideology in Depression-Era Leftist Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- ZUMOFF, J. A. « The Americanization of the American Communist Party in the 1920s ». *Cercles* 19: 183-195.

Critique générale sur les États-Unis (histoire, politique, littérature)

- BALDWIN, James. « Everybody's Protest Novel », in *Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press, 1955: 13-26.
- BERCOVITCH, Sacvan. *The American Jeremiad*, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- « The Problem of Ideology in American Literary History ». *Critical Inquiry* 12: 4 (Summer, 1986): 631-653.
- ed. (with Myra Jehlen). *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- *The Rites of Assent; Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993.
- ed. *The Cambridge History of American Literature; Volume 6, Prose Writing, 1910-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BLAKE, Nelson Manfred. *Novelists' America; Fiction as History, 1910-1940*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1969.
- BLOTNER, Joseph. *The Modern American Political Novel 1900-1960*. Austin: University of Texas Press.
- BROOKS, Cleanth, LEWIS, R.W.B., WARREN, Robert Penn. *American Literature; The Makers and the Making*. New York: St Martin's Press, 1973.
- CABAU, Jacques. *La prairie perdue : le roman américain*. Paris : Seuil, 1966.
- DAHL, Robert A. *How Democratic Is the American Constitution?* New Haven: Yale University Press, 2002.
- DENEEN, Patrick J., ROMANCE, Joseph (eds). *Democracy's Literature; Politics and Fiction in America*. Lanham: Rowan & Littlefield, 2005.
- DENNING, Michael. « 'The Special American Conditions': Marxism and American Studies ». *American Quarterly* 38 (1986): 356-80.
- DOW, William. *Narrating Class in American Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- ELLISON, Ralph W. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. Callahan. New York : The Modern Library, 2003.
- FERGUSON, Robert. *Laws and Letters in American Culture*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1984.
- FISHKIN, Shelley Fisher. *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

- FONER, Eric. *The Story of American Freedom*. New York: Norton, 1998.
- FRIED, Albert (ed). *Communism in America*. New York: Columbia University Press, 1997.
- FROHOCK, N.M. *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1950.
- GUÉRIN, Daniel. *Le mouvement ouvrier aux États-Unis ; 1867-1967*. Paris : Maspéro, 1968.
- GUSTAFSON, Thomas. *Representative words: politics, literature, and the American language, 1776-1865*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- HAPKE, Laura. *Labor's Text; The Worker in American Fiction*. Rutgers University Press, 2001.
- HARLAN, David. « A People Blinded from Birth: American History According to Sacvan Bercovitch ». *The Journal of American History* 78: 3 (Dec. 1991): 949-971.
- HENDERSON, Harry B. *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction*. New York: Oxford University Press, 1974.
- HOUSE, Kay S. (ed). *Reality and Myth in American Literature*. Greenwich: Fawcett, 1966.
- HOWARD, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- HOWE, Irving, COSER, Lewis. *The American Communist Party; A Critical History (1919-1957)*. Boston: Beacon Press, 1957.
- *A World More Attractive*. New York: Horizon Press, 1963.
- HUGHSON, Lois. *From Biography to History: The Historical Imagination and American Fiction, 1880-1940*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1988.
- HUNTINGTON, Samuel P. *American Politics; the Promise of Disharmony*, Cambridge : Harvard University Press, 1981.
- KAMMEN, Michael. « The Problem of American Exceptionalism: A Reconsideration ». *American Quarterly* 45 (March 1993): 1-43.
- *A Machine That Would Go of Itself; The Constitution in American Culture*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.
- KEMME, Tom. *Patterns of Power in American Fiction*. Landham, Md: University Press of America, 2003.
- LACORNE, Denis. *L'invention de la république : le modèle américain*. Paris: Hachette, 1991.
- LIBERMAN, Jean (dir.). *Démythifier l'universalité des valeurs américaines*. Paris : Parangon, 2004.
- LINK, Arthur S. *Woodrow Wilson and the Progressive Era, 1910-1917*. New York: Harper, 1954.
- LIPSITZ, George. *Rainbow at Midnight: Labor and culture in the 1940s*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- MAIER, Pauline. *American Scripture; Making the Declaration of Independence*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- MARCUS, Greil. *L'Amérique et ses prophètes. La république perdue ?* (trad. Clément Baude). Paris: Galaade, 2007.

- MARIENSTRAS, Elise. *Les mythes fondateurs de la nation américaine ; essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*. Paris: Maspéro, 1976.
- *Nous, le peuple ; les origines du nationalisme américain*. Paris : Gallimard, 1988.
- MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.
- MELTZER, Mitchell. *Secular Revelations: the Constitution of the United States and Classic American Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- MILNE, W. Gordon. *The American Political Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1966.
- MOORE, R. Laurence. « Insiders and Outsiders in American Historical Narrative and American History ». *The American Historical Review* 87: 2 (1982): 390-412.
- *Religious outsiders and the making of Americans*. New York: Oxford University Press, 1986.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark; Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Random House, 1992.
- O'BARR, William M. « A Brief History of Advertising in America ». *Advertising & Society Review* 6.3 (2005). <http://ezproxy.scd.univ-paris3.fr:2083/journals/advertising_and_society_review/v006/6.3unit02.html> Vu le 15 mai 2009.
- OLSEN, Tillie. *Silences*. New York: The Feminist Press, 2003.
- PANICHAS, Gorge Andrew (ed). *The Politics of XXth century Novelists*. New York: Hawthorn Books, 1971.
- PIZER, Donald. *American Literary Naturalism: Recent and Uncollected Essays*. Bethesda Md.: Academica Press, 2002.
- *Twentieth-century American Literary Naturalism: an Interpretation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- PORTELLI, Alessandro. *Il testo e la voce ; Oralità, letteratura e democrazia in America*. Roma: Manifestolibri, 1992.
- RAHV, Philip. « The Cult of Experience in American Writing », in *Literature in America*. New York: Meridian, 1957.
- ROBERTSON, Michael. « The Fiction of Facts ». *American Quarterly* 38: 1 (Spring 1986): 146-151.
- RORTY, Richard. *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- SCHRAGER LANG, Amy. *The Syntax of Class: Writing Inequality in 19th century America*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003
- SPROULE, J. Michael. *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- STOKES, Claudia. *Writers in Retrospect: The Rise of American Literary History, 1875-1910*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique, I et II*. Paris : Gallimard, 1986.

- TRODD, Zoe, STAUFFER John (eds). *American Protest Literature*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 2006.
- WEINTER, Robert. « Karl Marx's Vision of America; A Biographical and Bibliographical Sketch ». *The Review of Politics* 42: 4 (Oct 1980): 465-503.
- WENDELL, Barrett. *A Literary History of America*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.
- WEST, Thomas R. *Flesh of Steel: Literature and the machine in American culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1967.
- WHALEN-BRIDGE, John. *Political Fiction and the American Self*. Urbana: University of Illinois Press, 1998.
- WHITMAN, Walt. *Democratic Vistas and Other Papers*. Amsterdam: Fredonia Books, 2002.
- *Death of Abraham Lincoln*, in *Prose Works* [1892]. New York: Bartleby, 2000. <<http://www.bartleby.com/229/2009.html>> Vu le 29 avril 2009.

Critique générale

- ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1974.
- et HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.
- *Correspondance Adorno/Benjamin*. Paris : La Fabrique, 2002.
- *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 2009.
- ANDERSON, Perry (ed.). *Aesthetics and Politics*. London: New Left Books, 1977.
- ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que la politique ?* Paris : Seuil, 1995.
- *On Revolution*. New York: Viking Press, 1963.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.
- BANFIELD, Ann. « Narrative Style and Direct and Indirect Speech ». *Foundations of Language* 10 (1973): 1-39.
- *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge, 1982.
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, vol. 1-4*. Paris : Seuil, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de, BERGER, FAYE, RICARDOU, SARTRE. *Que peut la littérature?* Paris: Union Générale d'Éditions, 1965.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. « The Narrative Voice or the Impersonal 'He' ». *The Siren's Song: Selected Essays by Maurice Blanchot*. Ed G. Josipovici, trad. Sacha Rabinovitch. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- BLOCH, Ernst, et. al.. *Aesthetics and politics*. London: Verso, 1980.
- BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'engagement littéraire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001.
- BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain*. Marseille : Agone, 2008.

- BOYERS, Robert. *The dictator's dictation: the politics of novels and novelists*. New York: Columbia University Press, 2005.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BURKE, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form; Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1967.
- *Language as Symbolic Action; Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- CHÈNETIER, Marc. « Écriture engagée : pléonasme ou oxymore? ». *Revue française d'études américaines* 29 (mai 1986): 215-228.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris : Seuil, 2000.
- DOCTOROW, E.L. « False Documents ». *American Review* 26 (Nov 1977).
- EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: a Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1978.
- *Ideology: an Introduction*. London: Verso, 2007.
- *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- ELIAS, Norbert. *Engagement et distanciation : contribution à la sociologie de la connaissance*. Paris: Fayard, 1993.
- FAUCON, Térésa. *Penser et expérimenter le montage*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1998.
- FLEISCHER, Alain. *L'accent, une langue fantôme*, Paris : Seuil, 2005.
- FRANK, Joseph. « Spatial Form in Modern Literature ». *Sewanee Review* (1945). *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed Michael J. Hoffman and Patrick D. Henry. Durham : Duke University Press, 1988: 85-100.
- FREEDMAN, William. « The Literary Motif : A Definition and Evaluation ». *Novel* 5 (1971). *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed Michal J. Hoffman and Patrick D. Henry. Durham : Duke University Press, 1988 : 299-312.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- GIDE, André. *Littérature engagée*. Paris : Gallimard, 1950.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- *Le personnel du roman ; le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Droz, 1998.
- HUTCHISON, Lorna. « The Book Reads Well: Atwood's *Alias Grace* and the Middle Voice ». *Pacific Coast Philology*, 38 (2003), 40-59.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

- *The Ideologies of Theory: Essays (1971-1986)*, Vol. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- KAENEL, André (dir.). *Cultural Studies*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2003.
- LEFORT, Claude. « La littérature moderne comme expression de l'homme ». *Le temps présent, 1945-2005*. Paris : Belin, 2007.
- *Essais sur le politique ; XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Seuil, 1986.
- LOCKE, John. *Two Treatises of Government*. [EBook #7370] <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/trgov10.txt>> Vu le 6 mars 2010
- LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Paris : Payot, 1975.
- « The Ideology of Modernism ». *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1963.
- LUNN, Eugene. *Marxism and Modernism: A Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- MANDER, John. *The Writer and Commitment*. London: Secker & Warburg, 1961.
- MANNHEIM, Karl. *Idéologie et Utopie* [1929]. Paris : Maison des Sciences de l'homme, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon, 1977.
- MCHALE, Brian. « Unspeakable Sentences, Unnatural Acts; Linguistics and Poetics Revisited ». *Poetics Today*, 4: 1 (1983), 17-45.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. New edition. Routledge, 2001.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Lagrasse : Verdier, 1988.
- PATRON, Sylvie. *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Paris Gallimard, 2003.
- RAIMOND, Michel. *La crise du roman; des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1966.
- RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette Littératures, 1998.
- *Aux bords du politique*. Paris : La Fabrique, 1998.
- *Le partage du sensible ; esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.
- REVAUT D'ALLONNES, Myriam. *Le pouvoir des commencements ; essai sur l'autorité*. Paris : Seuil, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, I, II, III*. Paris : Seuil, 1991.
- *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil, 1997.
- ROBIN, Régine. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986.
- SAID, Edward W. *Beginnings; Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

- SIMMEL, Georg. « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie : études sur les formes de la socialisation* [1908]. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- SULEIMAN, Susan. *Authoritarian Fictions; The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.
- THOREAU, Henry David. « Civil Disobedience », in *Walden and Civil Disobedience*. New York : Barnes & Noble, 2003.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, 1971.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley : University of California Press, 1957.
- WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 2004.
— *Economie et société* [1921] t.1 et 2. Paris : Pocket, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- WOLF, Nelly. *Le roman de la démocratie*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

Annexes

Annexe 1 : Manuscrits de John Dos Passos

Source : Papers of John Dos Passos, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

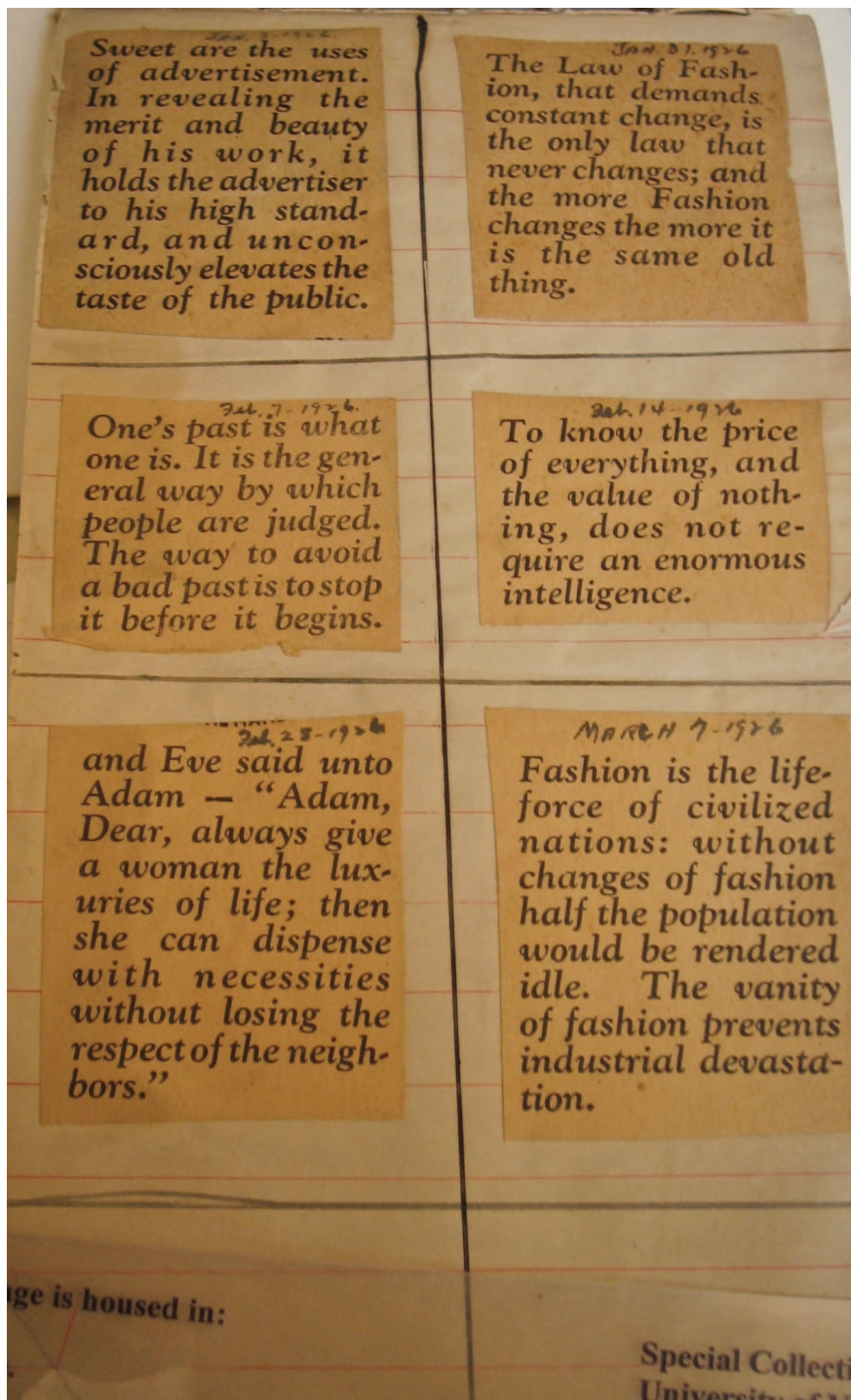


Fig. 1 : Extraits d'articles de journaux sur la mode et la publicité

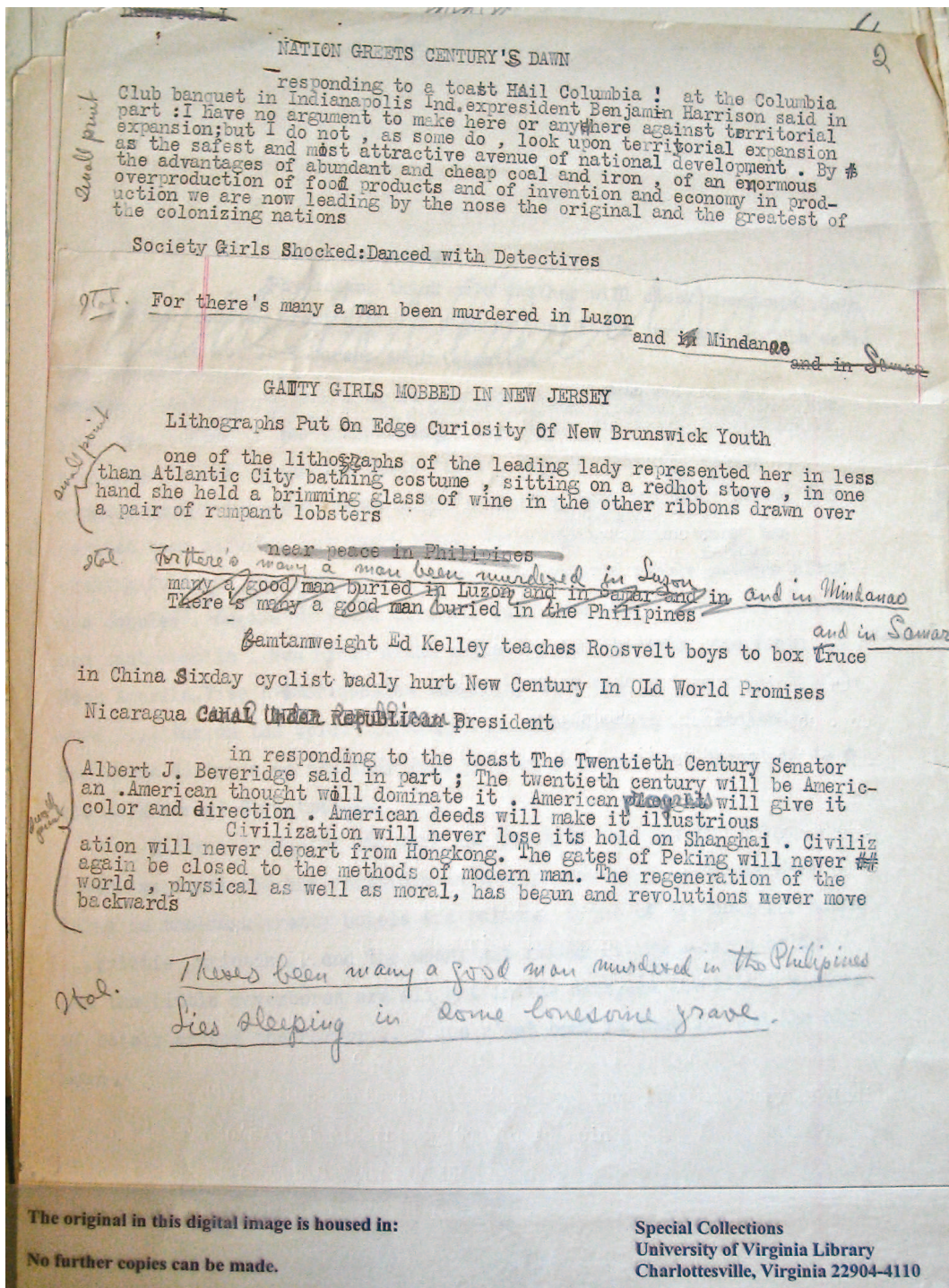


Fig. 2 : Epreuves de The 42nd Parallel (Newsreel 1) corrigées par John Dos Passos

The original in this digital image is heavier than
No further copies can be made.

Charlotte

THE BIG MONEY

CHARLEY ANDERSON

NEWSREEL XLIV Yankee Doodle that melody
Camera Eye (43) throat tightens as the
redstacked steamer

← THE AMERICAN PLAN

← NEWSREEL XLV

IKE HALL

← THE CAMP AT KITTY HAWK + ital caps letter #

CHARLEY ANDERSON
MARGO DOWLING

← ART AND ISIDORA

CHARLEY ANDERSON

← TIN LIZZIE

MARGO DOWLING

← THE SHEIK

CHARLEY ANDERSON

← NORMALCY

IKE HALL
CHARLEY ANDERSON

← THE BITTER DRINK

MARY FRENCH

← LIQUID GOLD

CHARLEY ANDERSON
MARGO DOWLING
CHARLEY ANDERSON
MARGO DOWLING

← POOR LITTLE RICH BOY

J WARD MOOREHOUSE

← THE EXHORTER

MARY FRENCH

← ONE PERSPECTIVE

MARY FRENCH

← KINGFISH THE FORST

IKE HALL

11 Cas. O.F.
22-11

Fig.3 : Table des matières provisoire pour The Big Money

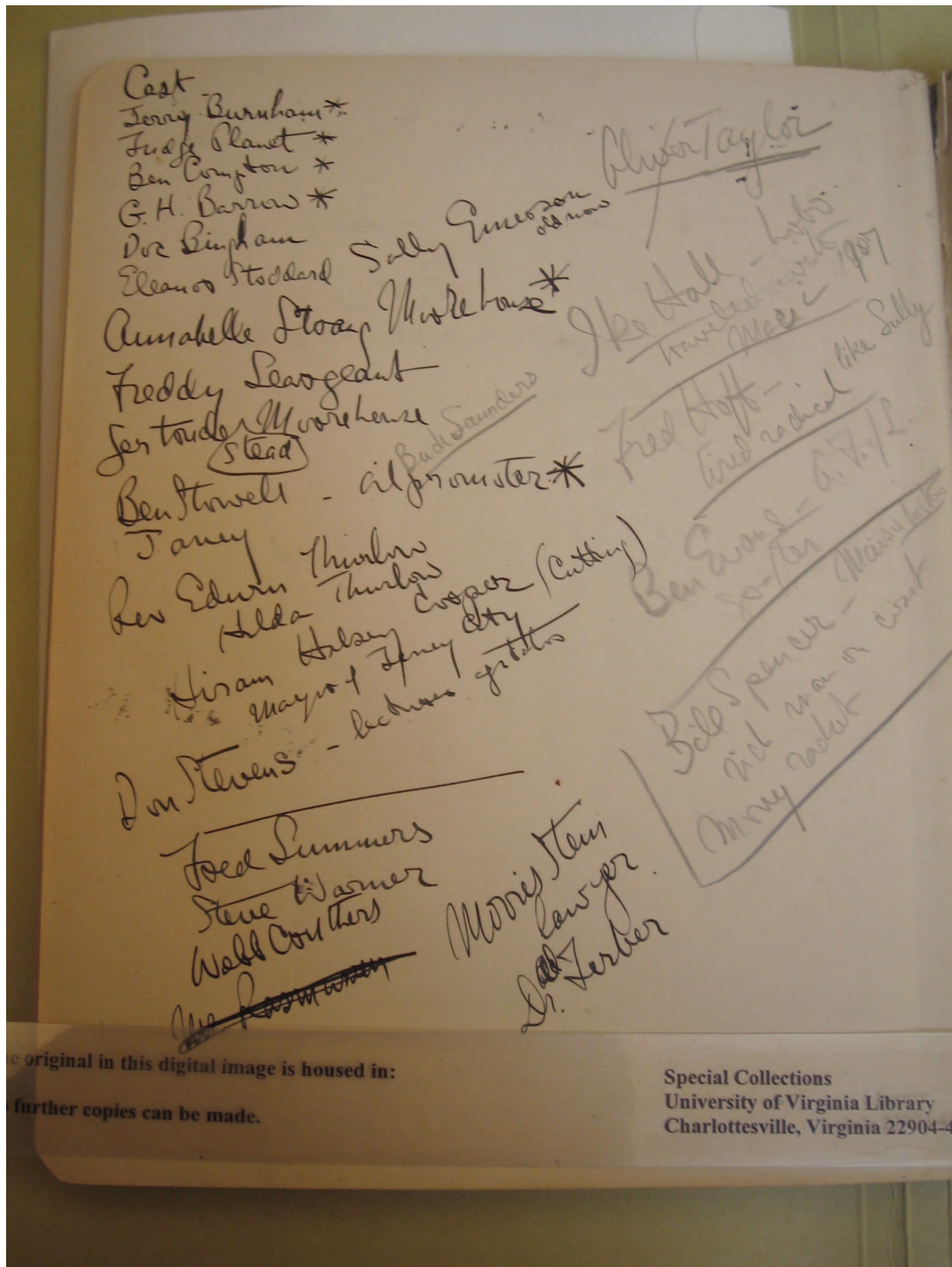


Fig. 4 : Liste de personnages pour The 42nd Parallel

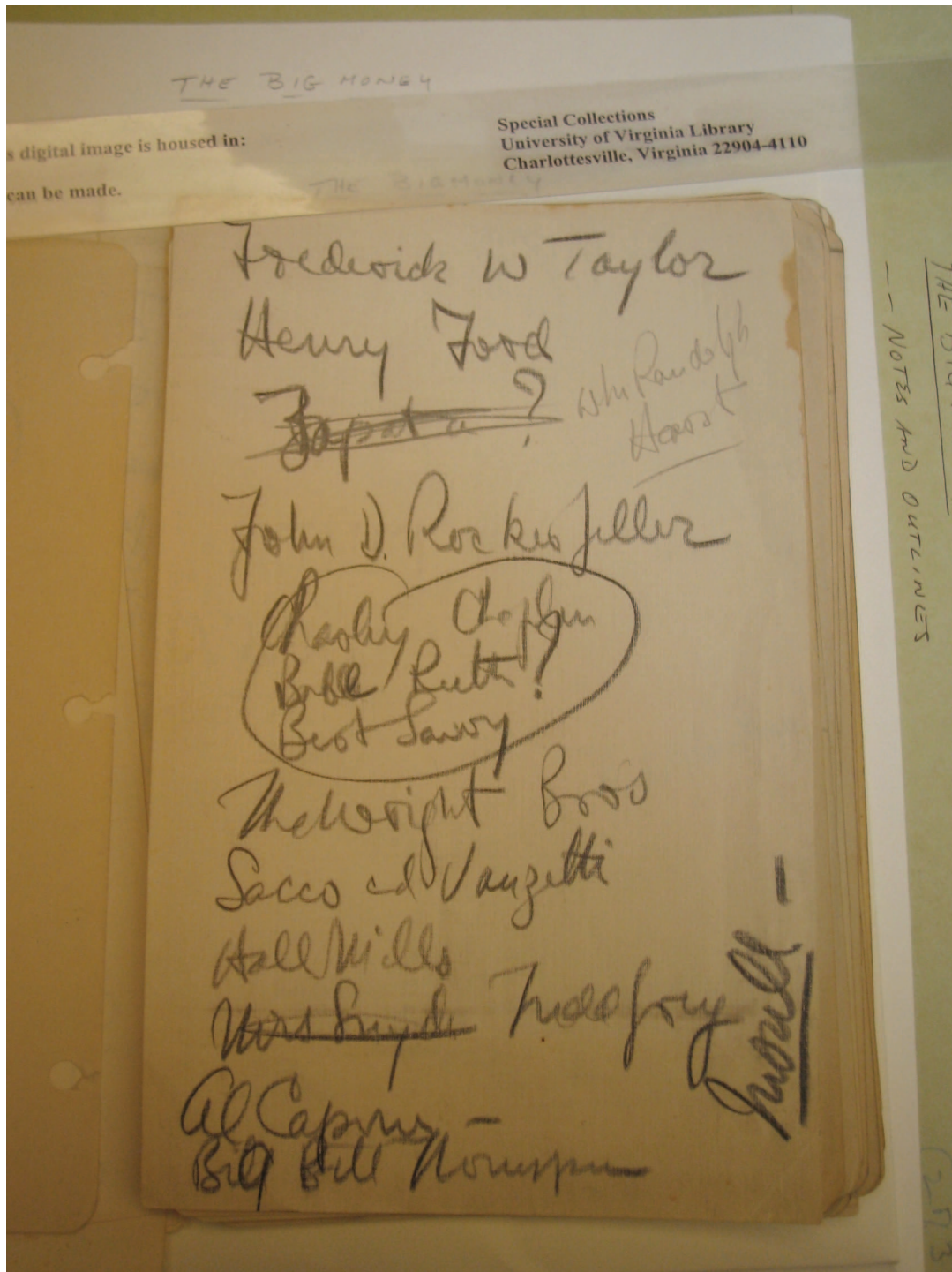


Fig. 5 : Liste de personnages pour les biographies de The Big Money

Annexe 2 : Entretiens

Entretien avec Townsend Ludington, 14 décembre 2009 (par courrier électronique)

Townsend Ludington est l'un des plus éminents spécialistes de John Dos Passos. Il a publié en 1980 la biographie de référence sur cet auteur, John Dos Passos : A Twentieth Century Odyssey, et a édité les lettres et carnets de Dos Passos, publiés sous le titre The Fourteenth Chronicle; Letters and Diaries of John Dos Passos (1973). Il a également participé à l'édition des œuvres de John Dos Passos pour la collection Library of America, avec Daniel Aaron.

What do you think is Dos Passos's place in the American literary canon today? Is he perceived more as a modernist or a naturalist?

I'd say definitely a modernist, although at the time of publication and into the 1960s naturalism – or determinism as a thème – was the rage. But Dos Passos's techniques, especially in *Manhattan Transfer* and *U.S.A.* are thoroughly modernist, maybe *Manhattan Transfer* even more so than the latter.

Dos Passos's novels seem to be little read in the United States. Do you think this is to be related to the importance of history in his works, and do you believe that there is indeed something outdated about them?

Yes, only *Manhattan Transfer* and *U.S.A.* are read much at all, and then primarily as period pieces: city novel, depression fiction (*U.S.A.*), and what made them interesting when they were published in terms of techniques and themes, is old hat now. As for *U.S.A.*, the obscurity of some of the Camera Eyes and the references – now obscure – in the Newsreels make the novels of less interest to readers. But he certainly has a solid place in American literary history, and especially with the Library of American editions of his work he will not be entirely forgotten.

Would you describe Dos Passos's novels - I am thinking mainly of the trilogy - as protest literature?

Definitely protest literature, which as a genre does not have a particularly glorious history in the U.S.

Dos Passos described the United States as his "Chosen Country." Yet during the first part of his career, his ties to Europe were very strong, and the influence of European avant-gardes is manifest in his first novels. How would you describe his peculiar relationship to Europe?

This is a large topic! Certainly Dos Passos was terrifically influenced by Europe, but as a very bookish man, also by many other forces. In the early pages of *The Fourteenth*

Chronicle, you find myriad references to European literature. Then too, note such things as futurism, film, and drama – really, most things modernist in the arts.

How do you see Dos Passos in relation to his contemporaries? Does he appear as the "odd one out" because of his particular blend of modernism and radicalism, or are there any writers whom you feel had a similar literary and/or political project in the 1920s and 1930s?

Well, In the U.S. in the latter '20s and through most of the '30s he was considered as possibly #1 among the big three (Dos Passos, Hemingway, and Fitzgerald, with Fitzgerald fading away in the late '30s), and of course Sartre calling him in 1938, I think was the date, the greatest writer of our time. But then his politics began to go right, WWII came on, and his later novels were far less intriguing and modernist in style. You might say that he just got tired out as a novelist.

There was a fairly large amount of left wing, protest fiction in the '30s, but almost without exception it is of interest only as literary history. See Josephine Herbst, for example. But so went the times. Have you ever noticed how Americans, for all our sound and fury about politics of the moment, are not as a nation very theoretical vis a vis politics, as compared to you Europeans? Our most significant philosophy is Pragmatism, courtesy of William James, and when we turned to literary theory several decades ago, we looked to France et al. This may be over generalizing, but there is some truth to it.

Post scriptum – 12 février 2010

I was surprised - and this is a question which I have asked myself before - by the quasi-absence of African-American characters in Dos Passos's work, both fictional and nonfictional. His acquaintances with both modernists and radicals should, it seems to me, have brought him in contact with people like Langston Hughes, and more generally, with African-Americans who at the time were quite active in those circles. Apart from the case of the Scottsboro Nine, it seems to me that he was relatively indifferent to this specific cause. I was wondering about this issue, especially given Dos Passos's catholicity in terms of interests and involvements.

I too have always noted the absence of African-Americans in Dos Passos's work. I think you are correct to say that with the exception of the Scottsboro Nine he was indifferent to Blacks, and even with them the reason was tied up with politics (leftist then) not because of the very deep race prejudice against them – if that makes sense. I have always judged him to have been "casually" racist as were most whites of the time – well, whites of his privileged, upper middle class sort – and I speak out of my own

experiences of earlier generations in my family, which, minus the literary bent, was quite similar in its cultural background – Protestant, Ivy League educated, and so forth.

He was very akin to the likes of Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, and others of the literary community. Look in *The Fourteenth Chronicle* at his '30s letters to Hemingway, especially at the one where he refers to the boxer Joe Louis as "chocolate boy" if I remember correctly. Terms like that, "nigger," "coon", "darky" and so on abounded in that culture, even though the literati knew and even admired writers such as Hughes and others. And about the only treatment of blacks in *U.S.A.* that comes to mind is at the very end where Savage goes up to Harlem to have a fling and ends up dancing with a black, male prostitute, I believe, who soon thereafter mugs him.

What I mean to be saying is that race prejudice was not a huge part of white literary protest, although there were notable exceptions such as with the writer Paul Green, or Faulkner, in his way. Nevertheless, the Dos Passoses, Francis Scott Fitzgeralds, and others would have objected strenuously if accused of themselves being prejudiced, asserting something like "Why, some of my best friends are black" (and Jewish, for that matter).

Then too, like most whites he really had little familiarity with black culture. It's a lot different drinking with Langston Hughes at the Cotton Club from knowing about his life, thoughts, and struggles in a country that would not allow him to sleep, eat, or drink in white establishments, primarily in the south, but in many other places also.

One other thought: near the last of *The Fourteenth Chronicle* notice his letter to a church in Yeocomico, Va, where he pledges his usual donation to it, but on the condition that none of it be given the the Black Power movement – very telling and absolutely typical of a very conservative Virginian, as he was by then.

Entretien avec Daniel Aaron, 6 mai 2008

Né en 1912, Daniel Aaron a publié de nombreux ouvrages sur la littérature et l'histoire américaines. Il est l'un des fondateurs des études américaines (American Studies) aux États-Unis, et a également contribué à la naissance des études radicales (radical studies) à travers son ouvrage, Writers on the Left ; Episodes in American Literary Communism, publié en 1961 et qui demeure encore aujourd'hui un ouvrage de référence pour les chercheurs qui s'intéressent aux relations entre la gauche et les intellectuels dans l'entre-deux-guerres. Il a également participé à la fondation de la maison d'édition « The Library of America » en 1978, qui a ré-édité les œuvres de Dos Passos en 1996 (U.S.A.) et 2003 (pour les premiers romans et les textes de voyage). Récemment, il a publié son autobiographie, The Americanist (2007) dans laquelle il retrace son parcours depuis son enfance difficile à Chicago, racontant et analysant sa carrière d'intellectuel.

How did you start researching the 1930s?

It had something to do with the Ford Foundation. They wanted to do a record of the impact of the Communist Party on American writing. And that's how it's started and that's when I first went to New York (...) and there I met people and interviewed people.

I was a good friend of Granville Hicks and of course Edmund Wilson and all these other people. And I had a kind of connection with them. I never was a member of the party, I never could do that, and there were certain kinds of questions I never found any satisfying answers for. So I approached it more or less as an anthropologist: who were these people and how did they come to be that way and what were their susceptibilities that made them turn to the Party? The fact that many of them were Jewish, that many of them had Russian backgrounds certainly had to do with it. But there was a native radicalism that goes right back to the Wobblies, and the thing is to see that although Communism was not exactly like apple pie, there were many elements of the radical left that were taken in finally by the Communist Party though not always happily; it was not always a good mixture.

I was interested always I think in the radical implications of America and so forth and the conservative strain and the tensions between the two liberal conservative/radical strains in America. Even when I did this book on Cincinnati Ohio⁹⁶⁶ which is really a critique of Tocqueville I was looking at what might have been the antecedents or seeds of an American radicalism that was fairly sturdy at one point. And to look at the other movements, in what ways they were similar to and dissimilar to the left. Then the Stalinist left became kind of crude.

Do you believe that this existence of a native brand of radicalism in the United States is linked to the circumstances of the foundation of the country?

That was what I was trying to find out, whether there were antecedents. The arguments the Stalinists made was that communism was 20th cent Americanism. Well it wasn't. And there is a certain romantic antinomian radicalism in America, which is really closer to anarchism, and I was interested in anarchists and was in a sense drawn to anarchism in a way I never was to the Communist Party. Again it's a more romantic thing.

Did you discuss these issues with Granville Hicks?

Yes. When I told him finally that I couldn't support this he could understand because he was on his way out. There had always been that skepticism which he in a sense repressed. But I think that he was relieved and glad to get away from it. Because he was never really quite

⁹⁶⁶ Daniel Aaron fait ici référence à *Cincinnati, Queen City of the West*, livre publié en 1942 et qui a lancé sa carrière d'historien. Daniel Aaron, *Cincinnati, Queen City of the West 1819-1838*, Columbus: Ohio State University Press, 1992.

comfortable with the kind of hatchet work that was going on and the kind of battles over dialectics and that kind of Talmudic complexity of the Communist apologetics.

This is an unusual view of Hicks, who is often portrayed as the typical Communist critic, who laid down the law in literary matters.

Well he did in a way. He was a schoolteacher, and had that kind of quality but was never a really belligerent hatchet man, that wasn't his nature.

The same can be said, in a way, of Joseph Freeman, with whom I worked for a while. He was paid by the Ford Foundation to be my advisor, but he was really writing his own book. We became friends all the same. His view was that he was always just a romantic revolutionist, that he was not a Stalinist really. That was what he wanted the final image of himself to be.

Do you believe that the Communist Party had a positive influence on creative writing in America during the 1930s?

There were nominal Marxists who were writers but I can't think of say a Communist influence on American writing.

What about authors like Jack Conroy or Robert Cantwell?

They were proletarian writers, they wrote about working class people. But someone like Jack Conroy never got the respect of left wing intellectuals who tended to be rather sniffy about their aesthetic. Of course they tried to use everything; any literature of revolt was dragged in you see.

What do you think about the more recent scholarship on the 1930s, by critics such as Alan Wald or Barbara Foley?

There's a lot of information. A lot of these writers dug up all kinds of material. (...) It's fairly ephemeral stuff. Communism really had very little influence on American literature I think.

There were people who were left wing, people who were sympathetic to working class people. The sort of bottom-dog writers simply would write about their experience; they weren't informed by Marxism particularly. They paid allegiance to it they gave lip service to it sometimes but I don't think it left its mark anyway.

You believe, therefore, that writers at the time established their mark on literature independently from their relationship to the Communist Party.

Yes I think so.

I would like to move on to John Dos Passos; he seems to be very little read in the United States nowadays.

Well he was in great vogue and everybody was referring to him and he was everywhere and he wrote so many different kinds of books and rambling commentary almost on anything. But there was also that kind of bohemian side to him too. He was an aesthete, at the beginning.

What I find interesting about Dos Passos is his satirical strand.

It's interesting to see how it came. I don't think of Dos Passos as being funny.

He is not very funny; his criticism is dark, and the humor comes out mostly in his travels writings rather than in his novels.

Well there's a kind of geniality and a certain satirical strain. I suppose it's the high spirits you find in Cummings.

The relationship between Edmund Wilson and Dos Passos is interesting. Wilson remained loyal to him, even when he was excoriating him as he always did with his friends. He'd be very blunt in his criticism.

I think Wilson wanted to take all these people under his tent and help them with positive criticism. But he could be very destructive in the process.

A lot of critics tend to make a strict separation between the 1920s and the 1930s. I see more of a continuity between the two decades of the interwar period.

Well let's say there's an overlap, and certain kinds of sensibilities are maintained. But forces, historical forces and political forces of course create changes, so that you could speak of a 20s temper and a 30s temper. But you know even somebody like Nathaniel West, he has some of the twenties in him and the thirties too. And even some of the twenties writers, they have some elements which the left then takes up – Dreiser, Sherwood Anderson...

I think Dos Passos is an interesting example of this overlap. What do you think of the U.S.A. trilogy?

I think it's a great work in many ways, really seminal, and finally, I don't think he ever equaled it. There's a kind of fiery quality in the early novels but I think that there's a kind of reconciliation of these various strains in Dos Passos that finally meet in the trilogy. I don't think the conditions in his own disposition, in his political changes and everything else, ever worked so that there would be an equivalent chemistry.

Why is he then not as widely read today as some of his contemporaries (Fitzgerald, Hemingway, Faulkner)?

There's something plodding and pedestrian about his works. It's about writing social history in the form of a novel or a kind of long personal diary. And the kinds of things that interest Dos Passos don't interest a broad readership. So there are always some particular groups that would find some of the things interesting. But there's a great deal of pedestrian writing. He had to be on fire.

I think *1919* is the novel where you get that combination of that personal passion, fieriness, or whatever you want to call it and the general social outlook.

Maybe his interest in history is also what caused his work to become more quickly outdated.

Exactly.

Entretien avec Howard Zinn, 26 avril 2008 (par courrier électronique)

Howard Zinn (1922-2010) est l'un des plus grands historiens de gauche américains. Engagé dans le mouvement pour les droits civiques, puis les mouvements d'opposition à la guerre, du Vietnam à l'Irak, il a toujours revendiqué le double statut d'historien et de militant. Il est l'auteur de très nombreux livres, dont A People's History of the United States, publié en 1980, et dans lequel Zinn veut raconter l'histoire américaine du point de vue de ses victimes. Le livre s'est vendu à des millions d'exemplaires, aux États-Unis et à l'étranger, et a largement contribué au questionnement sur la manière dont l'histoire s'écrit, autant qu'à la polémique autour de la vision délibérément politique que Zinn propose de l'histoire américaine.

Do you think that the Sacco-Vanzetti case has a relevance today? In what ways? What was, in your opinion, its impact at the time, in terms of the image of the US, both nationally and internationally?

The Sacco-Vanzetti case has great relevance today because what it says about the system of justice in the U.S. is still true, eighty years later. It is a system which constantly mocks the inscription on the Supreme Court building in Washington "Equal Justice Before the Law." There is no equal justice for people who have the characteristics of Sacco and Vanzetti: foreign-born, poor, radical. Since that time we have had many instances of a system which is biased against people who are outside the borders of respectability. There are the Rosenbergs for instance, Jewish, radical. And there are the countless anonymous people of color, Black, Hispanic, who, because they are poor, do not get equal justice, and as a result they are a disproportionate part of the huge prison population in the U.S., which is the largest in the world, over two million people.

In "Against Discouragement" (2005), you questioned the theory of "American exceptionalism". Why do you think this approach to American history is questionable? More specifically, do you not believe that there is, as Sacvan Bercovitch has argued, a specific tradition of American dissent, linked to the foundation of the republic and to the status of the

United States as "the nation of consensus" (which makes radicalism difficult since it is always integrated into the master narrative of "the land of the free")?

My point about "American exceptionalism" is to take apart the idea, which Americans grow up with and which is embedded in them from an early age, that this country is uniquely good and generous in its relations with the rest of the world. I go into the history of U.S. aggression, against the Indians, in Latin America, in Asia, to refute the idea of "exceptionalism." This does not mean that there are not differences between U.S. society and other societies, one of them is that this country has a special ability to absorb dissent, by giving token reforms when dissent becomes too threatening, by having a formal structure which looks democratic (three branches of government, elections, a Bill of Rights) and therefore suggests to citizens that they don't need to rebel, they can just vote and change things.

In "Backstreet Interview" (2002), you mentioned George Orwell and political language. In "Politics and the English Language", Orwell famously wrote: "Political language (...) is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind." What do you think of the role of the artist in this context? Do you think there is a specific power of literature to debunk the lies of political language?

Of course you can expose the lies of political language in ordinary prose, but art does have a special power, especially by humor, satire, irony, to expose deceptive language. I think of the writing of Kurt Vonnegut, who in his novel *Cat's Cradle*⁹⁶⁷ tells us in a way hard to forget how abstractions can fool us, how we can become victims of a "Granfaloon"⁹⁶⁸ where we are deceived into thinking our interests are the same as the interests of others, especially others in power.

I think of Joseph Heller in *Catch 22* showing the absurdity of military language. George Bernard Shaw in his plays poked fun at religious language, and also at the rationalizations for accumulating arms.

*You often mention *Grapes of Wrath* and *Native Son* as being among your favorite books. Do you think that literature should be political in order to have meaning?*

⁹⁶⁷ Howard Zinn fait ici référence à un roman de science-fiction de Kurt Vonnegut, publié en 1963, qui critique notamment la course aux armements et fait le portrait d'une société utopique sur l'île de San Lorenzo qui finit par s'autodétruire.

⁹⁶⁸ Dans le roman de Vonnegut, "granfaloon" est un terme appartenant au bokonisme (la religion pratiquée par les habitants de San Lorenzo) qui désigne un groupe de gens apparemment unis par des objectifs communs, qui se révèlent bien vite être artificiels. Une telle qualification peut ainsi s'appliquer à toute forme d'institution politique, religieuse, etc.

Literature doesn't have to be political in the narrow sense of that term in order to have meaning. Arthur Miller's *Death of a Salesman* is not "political" in any direct way but it makes a powerful point about an economic system which treats people as objects.

Literature can have meaning for people in how they live their lives, which is not a "political" issue but a moral one, and once you deal with moral issues (I think of Camus's *The Stranger*) it has powerful existential meaning.

Should the academic be a muckraker?

Yes, in the sense that the academic, who is in a special position in society, teaching, writing, spreading ideas, has a responsibility to use that special power in a way to advance social justice.

Entretien avec Tim McCarthy, 12 mars 2008

Timothy Patrick McCarthy enseigne l'histoire et la littérature américaines à la John F. Kennedy School of Government (Harvard University). Il travaille notamment sur les mouvements sociaux, et a édité, avec John McMillan, les anthologies The Radical Reader : A Documentary History of the American Radical Tradition (2003) et Protest Nation : Words that Inspired a Century of American Radicalism (2010).

What do you think of the status of John Dos Passos in American Studies today ?

One of the things that's always fascinated me about him is that at the time he was writing he was immensely popular but was derided as less of a modernist than some of the others that were also popular. He was popular in a different way, he appealed to a broad readership. He was dismissed as not being serious enough because of his politics. Then his shift to the right disqualified him from being resuscitated.

To me one of the things that's so fascinating about studying protest literature as a genre or whatever it is, an anxious genre, and I've seen this with Stowe and Wheatley, is how the politics of the critics shift over time. There's this idea that the texts fall out of fashion, but this has a lot to do with the politics of the critics. The way that we understand literature has so much to do with that.

The whole idea of protest literature is something that is emerging now. Our course [il s'agit du cours "American Protest Literature from Tom Paine to Tupac," que Tim McCarthy enseigne à Harvard avec John Stauffer depuis 2003] was certainly one of the first in the country and now there's a bunch of courses that have taken this up. So there's a sort of energy around this. But it would be interesting to see some scholarship not only about the texts themselves but about the critical reception and how it changes over time.

You write, in your preface to the Radical Reader, that radicalism is “as American as apple pie”. Why is this? How does it play out with Sacvan Bercovitch’s theory of the inevitable co-optation of dissent in the United States?

The reason we made the claim is precisely because of the Bercovitchian phenomenon of co-optation of radicalism. What we’re trying to do is to restore to the historical narrative this radical tradition, to show that there is a tradition that goes back to even before the revolution, although I see the origins of this in the Declaration of Independence, which I see as a really profoundly important document, also from a literary point of view. It represents a set of ideas and ideals that are put into practice and institutionalized at the time. If the Declaration is a document that constitutes, for lack of a better term, “dissent,” as the principal impulse of American political culture at the moment of independence, the Constitution literally constitutes the tradition of “consent”, a nation of laws and institutions that has to rein in all those radical revolutionary impulses that are literally embodied in the Declaration as an act of civil disobedience.

These documents allow us to see the principal tension that operates throughout. And I think it is because of that tension that you get the Bercovitchian analysis of American political culture, that American political culture is essentially reformist as opposed to radical but yet at the same time you can’t get to the place where you have reform if you don’t have radical movements that put pressure on the institutions.

The most successful movements are those that have been absorbed. Roosevelt and the labor movement, Lincoln and the abolitionist movement, Lyndon Johnson and the civil rights movement... Critical moments in culture where you have a set of historical circumstances that are right for this impact to happen.

The point is not to say that radicalism is only American. One of the things I think about American history is how unradical a history it is compared to France or Germany or Latin America... (...)

I’m actually arguing that there’s a particular strain of radicalism that has informed American political culture that’s been neglected and that needs to be re-centered in our understanding of American history. If you’re going to teach the Constitution and Declaration and Tom Paine without talking about radicalism, that is a real problem and for most of the formal period of the American historical profession that’s been the case. So what we’re trying to do is to restore this tradition and see it as essential element of American political culture without which you don’t have that co-optation and reform that Sacvan Bercovitch talks about.

Entretien avec Jacques Rancière, 13 mars 2007 (par courrier électronique)

Jacques Rancière est philosophe, professeur émérite à l'Université Paris VIII (Saint-Denis). Il a beaucoup travaillé, à partir d'une critique du structuralisme marxiste, et notamment des théories d'Althusser, qui fut son professeur, sur le rapport des classes populaires à l'écriture (La nuit des prolétaires) et sur le lien entre art et politique, envisagé non plus comme une inféodation de l'un à l'autre, mais comme une concordance, l'un et l'autre opérant une reconfiguration de ce qu'il appelle le « partage du sensible ». Ses principaux ouvrages sur le sujet sont La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature (1998), Le partage du sensible (2000) et Politique de la littérature (2007), à propos duquel a été réalisé cet entretien (publié en 2007 sur le site Internet de la revue Esprit).

Au début du recueil, et dans d'autres textes, vous rapprochez politique et littérature par le fait qu'elles constituent toutes deux un nouveau partage du sensible. Peut-on considérer que d'autres arts, par exemple les arts visuels, opèrent également ce partage, ou cette caractéristique est-elle spécifique à la littérature en tant qu'art du langage?

Ce qui constitue un nouveau partage du sensible, ce n'est pas la littérature en tant qu'art du langage en général, c'est la littérature en tant qu'invention historique, en tant que régime historique déterminé de l'art de la parole. Autrement dit, ce n'est pas tel ou tel art – la littérature plutôt que la peinture ou la sculpture – qui définit un partage du sensible mais une configuration historique singulière, un régime d'identification déterminé. La littérature, comme singularité historique, appartient au régime esthétique de l'art. Et c'est ce régime comme nœud entre des formes sensibles et des modes d'interprétation, qui définit un nouveau partage du sensible. Si la littérature y joue un rôle particulier, c'est qu'elle porte ce changement inscrit dans son nom même. Et elle est à la fois une pratique de l'art et un mode d'interprétation de ce que fait l'art. D'où le rôle capital de la critique d'art au 19^e siècle : elle est à la fois un genre de la littérature - un élément de sa nouveauté- et la mise en œuvre d'un nouveau régime d'interprétation de la peinture qui fait deux opérations apparemment contradictoires et pourtant strictement liées au cœur du régime esthétique : en même temps elle fait voir sur le tableau la transcription d'une manière de vivre de la société et elle transforme l'anecdote picturale en événements de la matière et gestes du peintre. C'est par cette double opération que les transformations de la peinture prennent leur caractère paradigmatique.

Dans votre analyse, ce que vous nommez « littérature » est une pratique d'écriture historiquement située, qui émerge au 19^e siècle. Dans ce contexte, comment analysez-vous, par exemple, les œuvres de Cervantès ou de Laurence Sterne, qui, à leur époque, remettaient déjà radicalement en question le système classique de représentation fondé sur la hiérarchie des genres et des styles ?

« Littérature » désigne pour moi plus qu'une pratique de l'écriture. C'est un régime d'identification de l'art d'écrire. Or un régime n'est pas nécessairement contemporain de ce qu'il identifie. Un régime n'est pas une époque historique. Le régime esthétique de l'art s'est

constitué à travers des formes de réévaluation et de réinterprétation de pratiques et d'œuvres antérieures, en produisant une nouvelle visibilité des œuvres picturales du passé qui chasse l'anecdote au profit de la touche ou des jeux de la lumière, une nouvelle lisibilité des textes anciens, un nouvel imaginaire de la Grèce antique ou de l'âge d'or hollandais. C'est possible parce que le régime représentatif, lui-même même, définit non une époque mais la domination d'une certaine normativité. Cette normativité définit les règles – explicites et implicites- de ce qui est reconnu comme le grand art, mais elle n'interdit pas pour autant l'existence d'autres formes, qui sont identifiées dans le registre de l'artisanat ou du divertissement par exemple. Quand Cervantès et Sterne écrivent leurs romans, ils pratiquent un art qui n'est pas codifié dans les arts poétiques qui définissent la hiérarchie poétique. Le roman a toujours existé en marge de ces codifications, comme une forme de divertissement dispensée des normes qui régissaient le grand art. Cela veut dire que Cervantès lui-même attachait plus de prix artistique à la pastorale de *Persiles et Sigismonde* qu'à *Don Quichotte*. De la même manière Voltaire attache sa gloire à ses tragédies que personne ne voit ni ne lit plus et non à ses contes. Ce qui marque la rupture littéraire, c'est que le genre marginal, le genre sans genre du roman devient le genre royal. C'est la littérature naissante qui a fait de Cervantès, Rabelais ou Sterne ses contemporains en faisant du roman la nouvelle épopée, le « livre de vie » de la modernité équivalent de l'épopée antique, elle-même réinterprétée comme poème du peuple.

A l'interrogation sur le temps s'ajoute celle sur l'espace. Vous montrez bien, dans vos textes, notamment à travers l'analyse de Borgès, l'identification de la révolution littéraire à la France. Faut-il comprendre la relation entre la littérature qui naît en France au 19ème et les autres pays exclusivement en termes d'influence, ou bien peut-on établir des systèmes de comparaison, ce qui serait une manière de comprendre les références que vous faites à la préface aux Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge pour rendre compte de la fin de la hiérarchie des sujets ?

De fait Wordsworth et Coleridge ont eu quelques décennies d'avance dans la définition d'une poésie marquée par la nouveauté démocratique. C'était explicitement chez Wordsworth une manière de transposer un enthousiasme déçu pour la Révolution Française. S'il est malgré tout légitime de centrer l'étude sur la littérature française, c'est que c'est la France qui avait codifié le système des Belles-Lettres. C'est donc assez naturellement la littérature française qui permet de mesurer la rupture de ce système. Dans des pays comme l'Allemagne ou la Russie, c'est la rupture avec la France, avec sa poétique et même avec sa langue qui marque la rupture littéraire. Autrement dit la révolution littéraire se confond avec une revendication nationale. En France la rupture ne peut se marquer que dans les formes mêmes de l'écriture.

Mais elle le fait aussi dans un rapport plus brouillé à la politique : les romantiques sont d'abord liés à la Contre-Révolution, à un mode d'écriture qui rompt avec la rhétorique républicain et à un mode d'historicité qui rompt la ligne droite du progrès. Les Républicains de ce fait soupçonnent la nouveauté littéraire et restent attachés à la tradition des Belles-Lettres. Il y a un imbroglio qui met du temps à se clarifier, mais cela permet justement de distinguer ce qui appartient à la politique de la littérature comme telle de ce qui appartient aux adhésions des écrivains à telle ou telle idéologie ou tel ou tel parti.

Dans vos textes, vous avez à coeur de remettre en question les distinctions classiques, entre réalisme et art pur, entre littérature engagée et art pour l'art, tout en les replaçant dans leur contexte critique. Pensez-vous que le poids du structuralisme ait eu une influence sur la production littéraire française contemporaine, en particulier en termes de politique de la littérature ?

Franchement, je ne le pense pas. Le structuralisme a-t-il d'ailleurs proprement défini un paradigme de l'écriture littéraire ? Ce n'est pas lui qui a inventé le « nouveau roman » ni déterminé les formes de littérature combinatoire de *l'Oulipo*. Le structuralisme a d'abord défini un mode d'interprétation des textes. Et ce mode d'interprétation était infiniment mieux adaptée aux contes enfantins ou aux types d'écriture idéologiquement chargés comme le *Sarasine* dont s'empara Barthes qu'aux romans de Butor, Robbe-Grillet ou Claude Simon qui mettent en œuvre des formes plus modernistes, oscillant entre minimalisme et polyphonie. Il est bien sûr tentant de faire dépendre le type de littérature minimaliste qui définit aujourd'hui une tendance assez forte de la littérature française de l'enseignement structuraliste. Cela l'est plus encore au sein du mouvement idéologique qui rend les années 60 responsables de toutes les catastrophes. Mais c'est fallacieux. On avait vérifié déjà dans les années autour de 1968 que le structuralisme ne détournait pas nécessairement écrivains ou philosophes de la politique, comme l'avait avancé une critique d'inspiration sartrienne du « technocratisme » structuraliste. Aussi la faible implication politique de la littérature aujourd'hui dominante en France n'est-elle pas due à quelque forme de désengagement qui serait l'héritage structuraliste. Elle est d'abord due à la faiblesse de la politique elle-même. Elle est l'une des conséquences de la réaction des années 80 contre toutes les formes d'invention politique, théorique et artistique des années 60.

Entretien avec Sylvie Laurent, 14 octobre 2008 (extrait)

Sylvie Laurent est l'auteur d'Homérique Amérique (2008), livre à propos duquel a été réalisé cet entretien, publié sur le site nonfiction.fr en octobre 2008.

Vous parlez des États-Unis comme d'une nation qui crée son discours à partir de la marge, de la dissidence. Mais n'y a-t-il pas le danger, comme le soutient Sacvan Bercovitch

d'affaiblir ainsi la notion même de dissidence ou de contestation, et de laisser dans l'ombre un certain nombre de différences irréductibles (raciales, sociales) qui viendraient perturber le discours dominant?

C'est très juste. Bourdieu a fait des travaux similaires sur la façon dont la culture dominante se nourrissait des éléments de la marge pour pouvoir asseoir son pouvoir. Il y a aussi une historiographie des vainqueurs dont les nations sont parfois dupes. Je suis d'accord avec cela jusqu'à un certain point. Oui, incontestablement les mythes ont pour but d'établir une cohésion nationale et bénéficient aux forces politiques du consensus et du *statu quo*. Mais l'Histoire et l'histoire littéraire des États-Unis ne me semblent pas correspondre à cette vision un peu policière de l'histoire. J'essaie pour ma part de ne pas avoir de lecture militante de la culture et de la civilisation américaines, car je pense que contrairement à des sociétés qui ont besoin d'imposer une *doxa* en étouffant ou en manipulant la contestation de ladite *doxa*, l'idée américaine comporte depuis l'origine une culture du *dissent*, contestation et transgression de l'ordre établi. Il n'y a pas de culture dominante qui ne s'impose sans être défiée par sa propre contestation.

Ce pays a besoin de dénoncer ses manquements. Il y a toujours l'idée d'une trahison à l'idéal, et je pense que c'est fondamental dans la conscience américaine. La tension et les interfaces entre pensée dominante et voix insurrectionnelle venue des marges sont la marque même de ce pays. Prenez l'exemple du hip hop. On peut dire qu'aujourd'hui il est devenu complètement *mainstream*, donc qu'il ne peut y avoir aucune sédition à écouter des idoles milliardaires, d'autant que ce sont les Blancs qui achètent l'essentiel de leurs disques. On peut le lire comme un outil de perpétuation de la domination blanche. Pourtant, lorsque Kanye West dit à la télévision que George Bush « n'en a rien à faire des Noirs », il endosse immédiatement pour les Noirs les habits de l'activiste et on ne discute pas la légitimité de sa parole.

Il y a plus généralement une tradition de la dissidence qui survit malgré la réappropriation et je pense que ce qui est formidable avec la culture américaine est elle autorise, sans arrière-pensée, une partie de sa culture majoritaire à avoir ce petit goût de subversion, cette petite sédition. Prenez par exemple *American Pastoral* de Philip Roth, l'histoire d'un homme qui a obtenu tous les signes de l'américanité officielle et dont, pourtant, la fille est devenue « la fille la plus enragée d'Amérique » et pose des bombes pour protester contre la société de consommation lisse et repue et contre la guerre du Vietnam. *Mainstream* ou dissidence? Toni Morrison, *mainstream* ou dissidence? Elle est un professeur notabilisé de Princeton, son prix Nobel a été salué par les États-Unis, le New York Times a l'année dernière élu *Beloved* le plus grand roman américain de tous les temps. Elle a adoubé

Bill Clinton « premier président noir du pays ». Pourtant, comment ne pas voir dans son écriture la plus violente des remémorations nationales et la plus singulière expression de la voix noire, unique et insoluble dans l'universalité américaine.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'arrogance ou pas d'erreur dans l'attitude des États-Unis. Le doute, la dissidence sont dans des choses très subtiles. Trop timorés et trop tardifs souvent. Les remises en question véritables sont parfois médiocres, elles viennent par exemple de ceux qui ont su reconnaître qu'ils avaient voté en faveur de la guerre puis qu'ils avaient compris qu'ils avaient fait une erreur. Elles me semblent pourtant moins artificielles que les postures officielles de dissidence, que les Européens aiment particulièrement, à l'exemple des films de Michael Moore. La vraie dissidence aux États-Unis, la plus douloureuse, vient du questionnement quotidien sur la question du patriotisme, du drapeau, de la race, de la promesse des fondateurs du pays...cette espèce d'inquiétude permanente que l'on ressent aussi bien chez Bukowski, Russel Banks, Richard Ford... que dans certaines séries télévisées, au cinéma, en musique, chez les humoristes...

Entretien avec Armand Gatti, 30 avril 2009

Né en 1924, Armand Gatti est poète, dramaturge et cinéaste. Résistant, déporté, journaliste, il a voyagé dans le monde entier, et ses pérégrinations ont largement influencé son œuvre. Partisan d'un « théâtre sans spectateurs », il travaille avec des jeunes en difficulté, des prisonniers et des patients d'hôpitaux psychiatriques. Le point de départ de cet entretien, réalisé à la Maison de l'Arbre à Montreuil et dans lequel Armand Gatti retrace son parcours de manière imaginative et poétique, était la lecture de sa pièce Chant public devant deux chaises électriques, qui porte sur l'affaire Sacco et Vanzetti.

J'aurais voulu savoir quelles étaient les sources que vous aviez utilisées pour écrire Chant public, et ce qui vous avait amené à vous intéresser à l'affaire Sacco et Vanzetti.

Pour moi, la pièce est surtout arrivée par le milieu de l'immigration. Parce que c'est ce que je raconte lorsque je vais à Chicago. On me dit chicogoan parce que j'ai eu deux oncles qui ont été pendus là bas à Chicago pour l'anarchie, et c'est pour ça que je continue à mettre des pendus un peu partout dans la maison. Je leur dis, certes je suis chicogoan mais à l'état de foutriquet seulement, c'est à dire que ma mère était enceinte lorsque mon père a été jeté dans le lac Calumet. Les compagnons se sont cotisés pour qu'elle retourne parce qu'ils se sont dit qu'une femme enceinte dont le mari venait d'être exécuté et les deux beaux-frères pendus, là elle va y passer quoi. Et disons c'est par cette voie là que j'ai récolté les quelques renseignements que j'ai eus. Dos Passos par exemple, c'est un ami.

Vous l'avez connu ?

Non, c'est un ami de la famille. Il avait même été arrêté pendant l'affaire Sacco et Vanzetti. Ma connaissance de l'affaire vient surtout par le milieu de l'émigration et pas du tout du côté littéraire.

Vous aviez lu U.S.A. de Dos Passos au moment d'écrire la pièce ?

Oui, même si j'en garde un souvenir lointain, parce que ça fait quand même quarante ans. Mais j'ai conscience de l'avoir lu et de l'avoir aimé.

Dans Chant public, ce qui m'a beaucoup intéressé, c'est votre volonté de lier Sacco et Vanzetti à l'histoire du mouvement ouvrier, pas seulement américain, ce désir d'intégrer l'affaire à une véritable histoire de la contestation, par exemple lorsque vous citez l'exemple de l'affaire Rosenberg.

Rosenberg c'est la même chose c'était une histoire d'immigration. Ce n'est pas du tout par le côté juif que j'y suis arrivé, quoi qu'on savait évidemment mes parti pris à ce moment là. Ce n'est qu'hier, c'est la première fois que ça m'arrive, après une lecture, une dame s'est levée en disant qu'elle adorait ce que j'écrivais mais que là elle était furieuse.

Pourquoi ?

Parce que sa famille est morte à Auschwitz et que je n'avais pas le droit de récupérer sa famille, moi qui n'était qu'un goy. C'était la première fois que ça m'arrive. Evidemment j'ai eu la réplique facile.

Mon premier amour, je n'avais pas tout à fait 17 ans, c'était Nicole. Elle était merveilleuse, et elle était juive. Elle avait les cheveux blonds et les yeux bleus. Il y a tout de suite eu une espèce d'opposition parce que moi j'étais fils de balayeur et elle était fils du bijoutier. Alors le frère est venu et il m'a dit tu laisses ma sœur tranquille sinon je te la casse. Evidemment j'ai averti Nicole et on s'est donné des rendez-vous sous les arbres. On parlait, et immédiatement est née une autre opposition qui a été notre union, sur Nietzsche. Moi j'étais très anti-Nietzsche, et elle était féroce pour, en m'expliquant que le seul défenseur des Juifs, c'était Nietzsche. J'étais à la bibliothèque de Monaco en train de lire, j'ai cherché à savoir, parce que je l'aimais beaucoup. Voir comment on pouvait résoudre dans la beauté cette opposition. J'apprends que toute la famille a été amenée à Drancy. Alors euh... C'était terrible. Immédiatement ; je n'ai pas quitté la bibliothèque. Comme si rattraper Nietzsche, c'était de nouveau être avec Nicole. Il y a un livre de Bataille qui est sorti sur Nietzsche à ce moment-là, qui prenait le parti pris de Nietzsche totalement⁹⁶⁹. Nicole avait raison. Alors je me suis dit une chose : il faut rejoindre Nicole, Nietzsche me le commande. C'est à cause de

⁹⁶⁹ Gatti fait ici probablement référence à « Nietzsche et les fascistes », publié en réalité en 1937.

ça que je suis parti dans le maquis. Ce n'est pas pour des idées. A l'époque il y avait le pacte germano-soviétique, tout un tas de choses qui faisaient qu'avec un père anarchiste, tué à Monaco en 1940, on n'était pas très bien vu.

De quelle région était originaire votre père ?

Du Piémont. Monferrato. Le colline. Les rapports avec l'Amérique, l'anarchie... c'est lui, et c'est lui qui m'a parlé pour la première fois de Sacco et Vanzetti. Et en Piémontais (*parle piémontais*). *L'eran di neuch*. Ils faisaient partie de la famille quoi. Tout ce qui était autour, l'Amérique..., en faisait partie à plus forte raison car on avait déjà deux membres de la famille anarchistes tués. Plus deux autres dont on n'a jamais su ce qu'ils étaient devenus. Mon père était balayeur à Monaco. Il est mort à l'hôpital de Monaco avec une hémorragie cérébrale pour une histoire de pigeons.

De pigeons ?

Oui, parce que là bas, qui faisait vivre la principauté ? Les riches. Ils venaient jouer au casino, et c'est le casino qui faisait vivre. Dans cette situation il fallait favoriser les riches. On a fait à Monaco, sur la pente du casino, sur un grand rocher, un tir aux pigeons où les riches pouvaient se délasser. Il y avait un grand bar dont la finalité c'était des cages de pigeons qu'on relâchait et qu'on tuait. Le divertissement. Mon père, après l'Amérique, pour lui la politique qu'est ce que ça voulait dire. Ce n'était pas des histoires de prolétaires ou de machins comme ça, d'autant plus qu'il n'y en avait pas. Mussolini savait y faire avec les migrants. Tout immigré italien allait à la casa degli italiani de Monaco et recevait des cigarettes, des Nazionali. Mon père, anarchiste qui venait de sortir du lac Calumet où on l'avait jeté, assumait le côté écologiste de l'anarchie. L'enclave des pigeons, ça faisait partie de là où il balayait, nettoyait... Au début, il a essayé de sauver les pigeons lorsqu'il y en avait qui n'étaient que blessés et qui tombaient. On avait, dans la cabane dans laquelle on habitait, plein de pigeons blessés. C'était le scandale dans tout le quartier. Lui ça a été son combat. Pour lui c'était ça la politique ; se battre pour les pigeons.

Ma mère était rentrée en France avant mon père, le jour de la sainte Dévote, patronne de Monaco. Ce jour-là le prince fait tirer des feux d'artifices. Ma mère arrivait, enceinte, de la frontière italienne avec toutes ses histoires d'anarchie, de bombes... En entendant les feux, elle craque, et je suis arrivé. C'est pour ça que je suis né à Monaco. Tout ça fait que je vivais quand même dans un milieu qui était très marqué. On avait contre la droite et la gauche. C'est comme ça que pour essayer de survivre il était venu à Monaco. Mon père est arrivé quelques

jours après ma naissance. Il n'était pas mort là bas dans le lac, alors les compagnons ont fait la quête pour qu'il puisse partir.

Vous parliez italien, piémontais ou uniquement français à la maison ?

La famille, ils parlaient tous piémontais. L'italien, ma mère n'a jamais voulu le parler. (*il parle piémontais*). Le français était imposé par les Corses. Ils étaient tous de la police. Eux, les Français, par rapport aux Ritals, les salamis, les macaronis. Avec ma mère, qui me disait en piémontais « il faut que tu sois toujours le premier en français parce que c'est la langue des patrons et si tu n'es pas le premier en français, tu essuieras le cul des riches toute ta vie, comme moi ». Ma mère avait cinq patrons. Le midi chez un, la vaisselle etc., puis elle partait chez l'autre préparer la soirée.

Est-ce que dans les années 60-70, vous aviez des contacts avec d'autres avant-gardes théâtrales, comme le Living Theatre, qui est venu en France en 1968 ?

Non, parce qu'ils ont œuvrés contre Vilar. Or Vilar a tout fait pour moi. C'était « Vilar – Salazar ». Alors pour moi c'étaient les ennemis.

Pourquoi ont-ils fait cela ?

Ce qu'il y a c'est que... Le langage politique. En ce moment, je m'escrime, avec les jeunes ; il y a des conneries, des non sens complets. Alors je leur dis ici : « vous êtes tous en train de faire la marche sur Rome ». Mussolini a pris la chemise noire, qui était anarchiste. Le milieu du théâtre, c'était plutôt toujours réactionnaire, même quand ils se disaient révolutionnaires. Il y en a un qui a fait toutes les formes de gauche, c'est Dario Fo. Il était toujours entre Piscator et Brecht. Et dans un sens d'un point de vue anar il avait tout à fait raison. Il passait de l'un à l'autre jusqu'au moment où il a compris que ce sur quoi il s'appuyait c'était le langage populiste, et qu'il n'y a rien de plus démagogique. Si les révolutions échouent c'est parce qu'elles passent par le langage populiste, et puis c'est tout. Il n'y a rien de Gramsci. Parce que le combat qu'on mène, c'est Gramsci quoi. L'intellectuel, celui qui comprend ce qui fait. Les syndicats, le pognon, l'aboutissement c'est la société spectaculaire et marchande avec un langage qui est celui de la publicité. Alors la culture c'est foutu maintenant.

Dans ce lieu, quel type de manifestations organisez-vous ?

On essaye de s'organiser. On est venus ici il y a quatorze ans. C'était la gauche qui régnait dans cette région. Finalement, j'ai fait pas mal de pays. Et ma révélation ça a été la Chine.

Quand êtes-vous allés en Chine ?

J'y suis allé trois fois. La première fois c'était en tant que journaliste, la troisième fois c'était comme homme de théâtre. Et là il y a quelqu'un qui m'a changé la vie, c'était Mao Zedong. Le dernier soir qu'on était là bas, il y avait un repas organisé par Mei Lanfang. Mao me dit, les Chinois voudraient vous faire un cadeau. Il me dit : l'idéogramme. Là j'ai perdu un peu pied. Mais je ne connais pas le chinois. Alors Wang Chenqi, qui traduisait, qui marque l'étonnement de Mao. Je ne vous demande pas une traduction mais une prise de conscience. Et c'était quoi ? De prendre conscience que l'idéogramme existait déjà dans les langues européennes et que c'était justement la théorie des quantas et qu'il y avait un écrivain américains, Fritjof Capra, qui avait déjà écrit sur les rapports entre la physique et les langages orientaux⁹⁷⁰. Il me dit ça, et moi je dis bon, merci pour le cadeau. Mais moi ça m'a bouleversé la vie. Alors lorsque je suis arrivé, je me suis mis à étudier les quantas. Le jour où j'ai pris conscience que dans l'idéogramme il y a un trait qui veut dire quelque chose, un autre trait, un autre trait. Et l'ensemble veut dire encore autre chose. C'est une forme de langage qui donne perpétuellement un pluriel au singulier. Mais comment on fait ça avec un langage européen ? Alors vous voyez, j'essaie, je regarde, j'écris à tous les niveaux. Mais j'ai trouvé. La traduction de l'idéogramme, c'est la phrase. L'ensemble signifie autre chose que chacun des mots. Là dessus je m'articule sur les grammaires pour faire une union et pour en faire un seul mot. A ce moment-là, en faisant de la phrase l'équivalent de l'idéogramme, je peux avancer et tenir compte de l'idéogramme dans une écriture alphabétique. C'est ma grande chose en ce moment. C'est l'avènement du théâtre quantique. Les pièces sont déjà écrites.

Ce qui m'a donné l'idée du théâtre c'est lorsque j'étais en prison. J'en ai fait quelques-unes. J'entendais quand on ouvrait la prison d'à côté. Ces portes qui s'ouvraient, qu'est ce que ça voulait dire, est ce qu'on amenait des gens, est ce que c'était le surveillant qui intervenait, est-ce que c'était l'heure de la soupe, est-ce que c'était etc... toutes ces portes. Et de temps en temps c'était la mienne. Mais elles ne s'ouvraient que vers l'intérieur, jamais pour aller à l'extérieur. Et c'est ça qui m'a donné... pour moi c'était du théâtre ça. Ces différentes portes qui s'ouvrent de l'intérieur, j'en ai fait la base de ce théâtre. C'est l'épanouissement d'une certaine forme de langage, très rigoureuse. Surtout, éviter le populisme. Qu'est-ce qui tue les révolutions, c'est le populisme, c'est le langage qu'on en fait. Donc essayer au contraire d'être riche comme disait ma mère, de porter très très haut la langue.

⁹⁷⁰ Fritjof Capra, physicien américain, est l'auteur du livre *Le Tao de la physique* (1975).

Comment se passent les représentations ?

C'est très simple. Si on est obligé d'être dans un espace classique, sur scène il y a les acteurs, les spectateurs dans la salle qui se lèvent, envahissent la scène, redescendent, sont chassés... sauf qu'au lieu d'être à l'état de consommation, c'est visible.

C'est fondé sur le principe de l'improvisation ?

La première chose que je fais, c'est que je demande à chacun son pays, d'où il vient, et qu'il m'apporte les chansons de ses ancêtres. Dernièrement c'était à l'hôpital psychiatrique ; il y en avait 12, des Américains, des Canadiens, des Arabes, des Kabyles, des Polonais, des Russes, des Ukrainiens... Nous, notre caractéristique, c'est l'internationalisme. Alors vous allez choisir une chanson, on va l'afficher au mur. Les répétitions sont faites de toutes ces chansons qui les entourent. En même temps, ça oblige chacun à apprendre la langue de l'autre. Et c'est ce que moi j'appelle l'internationalisme qui doit être la vertu première, réunir selon la voix de ses ancêtres. C'est très important que les ancêtres soient présents dans la pièce qu'on fait. Quelquefois ça fait des histoires. Par exemple je mets, c'est ma participation, au début du spectacle, le chant des brigades internationales de la guerre d'Espagne ; il est en allemand. Alors j'explique que c'est pour dire que nous n'avons pas perdu la guerre d'Espagne que je mets ce chant au début de chaque pièce. Après chacun traduit comme il veut, pense ce qu'il veut, mais moi c'est ça que je veux affirmer. Alors il y en a un qui me dit je refuse l'allemand, ça me fait mal à la bouche. Tu prends la porte et tu ne remets plus les pieds ici. Il est parti.

Pourquoi ce lieu s'appelle la parole errante ?

C'est Nicole. Elle est là en ce moment, elle assiste. Nicole c'est très simple. Elle est morte à Auschwitz, à Birkenau, elle a été brûlée là bas. Et en sortant je voulais quelque chose qui soit solidaire de Nicole. Et finalement il y a une idée qui m'est venue, c'est celle du Juif errant, et que si je voulais être fidèle à Nicole, j'introduirais l'idée du Juif dans ce que je fais. Alors le Juif errant est devenu la parole errante. Comme ça nous y sommes tous les deux, et puis tout le monde.

Annexe 3 : John Dos Passos et l'affaire Sacco et Vanzetti

Chronologie

HISTOIRE GENERALE MOUVEMENTS SOCIAUX ET POLITIQUES	AFFAIRE SACCO ET VANZETTI	ACTIVITES DE JOHN DOS PASSOS
<p>1886 Explosion de Haymarket : l'attentat est attribué à des anarchistes, qui seront exécutés l'année suivante.</p> <p>1901 Le président McKinley est assassiné par Léon Gozolgosz, qui est présenté comme anarchiste.</p> <p>1903 Immigration Act. Les anarchistes d'origine étrangère sont interdits de séjour aux États-Unis.</p> <p>1912 Grande grève du textile de Lawrence ; l'anarchiste Carlo Tresca joue un rôle important en faveur des meneurs emprisonnés, Ettore et Giovannitti, faussement accusés de meurtre.</p> <p>1913 Massacre de mineurs et de leurs familles à Ludlow, Colorado. Trois anarchistes sont tués en fabriquant une bombe destinée à J.D. Rockefeller, propriétaire de ces mines.</p> <p>1916 Grève de la Plymouth Cordage Company.</p>	<p>1908 Arrivée aux États-Unis de Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti.</p> <p>1912 Sacco travaille jusqu'en 1917 dans l'usine de chaussures Milford Shoe Company.</p> <p>1915 Vanzetti s'installe à Plymouth.</p> <p>1916 Vanzetti est actif dans la grève de la Plymouth Cordage Company. Il est placé sur liste noire et considéré comme un agitateur ouvrier. Ne trouvant pas de travail, il devient marchand ambulant de poisson dans les environs de Boston.</p> <p>Grève de Mesabi Range. Sacco est arrêté pour avoir animé un meeting en faveur des grévistes.</p>	<p>1912 John Dos Passos entre à Harvard.</p> <p>1913 John Dos Passos rejoint l'équipe éditoriale du <i>Harvard Monthly</i>.</p> <p>1916 John Dos Passos se rend en Espagne, où il s'intéresse aux œuvres de Pio Baroja, qu'il décrira plus tard comme l'exemple parfait du caractère anarchiste des Espagnols.</p> <p>1917 A son retour d'Europe, Dos Passos assiste aux manifestations contre l'engagement américain dans la</p>

<p style="text-align: center;">HISTOIRE GENERALE MOUVEMENTS SOCIAUX ET POLITIQUES</p>	<p style="text-align: center;">AFFAIRE SACCO ET VANZETTI</p>	<p style="text-align: center;">ACTIVITES DE JOHN DOS PASSOS</p>
<p>1917 Révolution russe (mars et novembre) <i>6 avr.</i> : Déclaration de guerre <i>26 mai</i> : <i>Selective Military Conscription Bill</i></p> <p>1918 <i>Sedition Act</i></p> <p>1919 Premier <i>Palmer raid</i> contre les « rouges ». Vague d'arrestations et de déportations. L'« arche soviétique », avec à son bord Emma Goldman et Alexander Berkman, lève l'ancre en direction de l'URSS.</p> <p>1920 <i>2 janv.</i> : nouveaux raids dans trente-trois villes des États-Unis. <i>25 fév.</i> : arrestation et détention illégale des anarchistes Elia et Salsedo <i>3 mai</i> : Salsedo découvert mort sous la fenêtre de la prison clandestine du Bureau des enquêtes. <i>16 sept.</i> : explosion à Wall Street.</p> <p>1922 <i>Octobre</i> : après la marche sur Rome, Mussolini prend la tête du gouvernement italien.</p> <p>1923 Calvin Coolidge succède à Warren G. Harding, décédé en cours de mandat, à la présidence des États-Unis.</p> <p>1924 Ré-élection de Calvin Coolidge. <i>Mai</i> : <i>Immigration Act</i>. Établit un système de quotas sur l'immigration. <i>Octobre</i> : Edgar J. Hoover nommé à la</p>	<p>1917 <i>5 mai</i> Vanzetti devient citoyen américain. Sacco et Vanzetti partent au Mexique pour échapper à la conscription. Sacco en revient la même année.</p> <p>1918 Vanzetti retourne aux États-Unis.</p> <p>1919 <i>24 déc.</i>: hold-up de Bridgewater.</p> <p>1920 <i>15 avr.</i> : vol et assassinats de South Braintree. <i>5 mai</i> : arrestation de Sacco et Vanzetti. <i>6 mai</i> : création du Comité de défense de Sacco et Vanzetti <i>16 août</i> : condamnation de Vanzetti pour le crime de Bridgewater.</p> <p>1921 <i>31 mai-14 juillet</i> : procès de Sacco et Vanzetti à Dedham pour le crime de South Braintree. <i>Sept.-oct.</i> : premiers meetings de protestation en Europe.</p> <p>1924 <i>Novembre</i> : retrait de l'avocat Fred H. Moore. W. G. Thompson, assisté de Herbert B. Ehrmann, prend en main l'entière défense légale de Sacco et Vanzetti.</p>	<p>Première Guerre mondiale. <i>Juin</i> : il s'embarque pour la France en tant qu'ambulancier volontaire pour la croix-rouge. 1918 <i>Août</i> : Dos Passos rentre aux États-Unis, puis retourne en Europe, cette fois dans le corps médical de l'armée américaine.</p> <p>1920 : Dos Passos publie son premier roman, <i>One Man's Initiation</i>.</p> <p>1921 Après plusieurs séjours en Espagne, Dos Passos termine <i>Rosinante to the Road Again</i>, qui sera publié en 1922.</p> <p>1924 De retour aux États-Unis pour terminer <i>Manhattan Transfer</i>, Dos Passos s'intéresse au projet de lancement d'un magazine qui ressusciterait <i>Masses</i>. Il écrit à Maurice Becker (l'un des artistes qui collaboraient régulièrement à</p>

<p style="text-align: center;">HISTOIRE GENERALE MOUVEMENTS SOCIAUX ET POLITIQUES</p>	<p style="text-align: center;">AFFAIRE SACCO ET VANZETTI</p>	<p style="text-align: center;">ACTIVITES DE JOHN DOS PASSOS</p>
<p>tête du <i>Bureau of Investigation</i>.</p> <p>1926 Grève de Passaic.</p>	<p>1925 18 nov. : Celestino Madeiros confesse avoir participé au hold-up de South Braintree.</p> <p>1926 Appel contre le juge Thayer plaidé devant la Cour judiciaire suprême du Massachusetts, qui le rejette.</p> <p>1927 9 avril : Sacco et Vanzetti condamnés à mort pour la semaine du 10 juillet 1927.</p> <p style="padding-left: 2em;">1er juin : le gouverneur Alvan T. Fuller nomme un comité consultatif (comité Lowell).</p> <p style="padding-left: 2em;">21 juin : le gouverneur retarde l'exécution.</p> <p style="padding-left: 2em;">3 août : sur l'avis de son conseil, le gouverneur refuse le pardon.</p> <p style="padding-left: 2em;">23 août : 0 heure : exécution.</p> <p style="padding-left: 2em;">28 août : crémation et enterrement de Sacco et Vanzetti.</p> <p>1977 23 août : le gouverneur Michael Dukakis du Massachusetts proclame la réhabilitation de Sacco et Vanzetti.</p>	<p><i>Masses</i>) : « « From the list of names I gather you are trying to start something like the old MASSES. If that's so I'm absolutely with you and would gladly do anything to help. The MASSES was the only magazine I ever had any use for. Let me know more about it. You can use my name anyway if it's any good to you. » (Townsend Ludington (ed), <i>The Fourteenth Chronicle</i>, 338)</p> <p>1925 Dos Passos publie <i>Manhattan Transfer</i> et entre au comité éditorial de la revue <i>New Masses</i>, dont le premier numéro paraît en mai 1926.</p> <p>1926 Juin : Dos Passos se rend à Boston pour suivre l'affaire Sacco et Vanzetti, s'entretient avec les accusés et rédige des articles pour le <i>Daily Worker</i>.</p> <p>1927 Dos Passos publie une brochure pour le comité de défense de Sacco et Vanzetti, <i>Facing the Chair: Story of the Americanization of Two Foreign Born Workmen</i>.</p> <p style="padding-left: 2em;">Sinclair se rend à Boston pour promouvoir son roman <i>Oil!</i>. Il rencontre Vanzetti à cette occasion.</p> <p style="padding-left: 2em;">21 août : Dos Passos est arrêté et brièvement emprisonné après une marche protestataire.</p> <p style="padding-left: 2em;">23 août : après l'exécution de Sacco et Vanzetti, Dos Passos écrit un poème en prose, « They are Dead Now » qu'il inclura en le modifiant dans <i>The Big Money</i>.</p> <p>1930 Publication de <i>The 42nd Parallel</i>.</p> <p>1932 Publication de <i>Nineteen Nineteen</i>.</p> <p>1936 Publication de <i>The Big Money</i>.</p>

Textes

Nous reproduisons ici certains textes (les moins accessibles) publiés par John Dos Passos sur l'affaire Sacco et Vanzetti. Ils viennent en compléter d'autres (« The Pit and the Pendulum », publié dans New Masses, et les CE 49 et 50 dans The Big Money) pour former une véritable généalogie de l'écriture qui se dessine, de l'article au roman, de la prose factuelle à la ferveur politique du flux de conscience.

« Two Interviews, by John Dos Passos », Bulletin of the Sacco-Vanzetti Defense Committee Dec 1926, 3-4⁹⁷¹.

With Vanzetti

The Charlestown House of Correction is built like a church in the shape of a cross. Visitors wait in the chancel and are ushered into the crossing where the high altar would be in a catholic church. There, facing a warden at a desk, is a semicircle of benches. On all the benches are couples of people talking a little breathlessly.

Of each of these couples one is a convict, the other is a friend, a brother, a wife. The visitors from the outside sit uneasily; they feel ashamed of the freshness of their cheeks, of the smell of freedom on their clothes; like visitors in a hospital they wish they were out again and feel ashamed of themselves for wishing it. The prisoners have only one wish; they keep glancing to the right and left over their shoulders. It is for fear of something that they keep glancing over their shoulders as they talk to the people from the outside.

Vanzetti sits on the bench thickchested and calm. If you didn't know him you could tell that he was different. He has a look of broad-browed calm about him. His lips don't tremble when he smiles under his thick mustache. But it is the calm of a man with his back to the wall. He too glances from time to time over his shoulder as if to make sure that there is nobody creeping up behind him.

"Well, what do you think?" we ask each other. The Case is something separate, far away, like a prizefight heard over the radio. "Pretty bad," says Vanzetti. "I have to work hard, very hard now. There are many things I want to write and maybe I have not much time". He has about three hours a day to read papers and write letters and articles. The rest of the time he works in the shop making automobile license plates. "But it is so difficult to write in jail. Before I could work hard nine hours, eleven hours a day, and then sit down and write. It poured out, straight from the heart. Often I would not have to make a single correction in an article... But now, word by word. It is so difficult to write in a cell."

Somehow we got talking about the clergy. Both the Catholic priest and the Protestant chaplain had written articles and made public statements against him. It was demoralizing to

⁹⁷¹ Harvard Law School Library, Special Collections.

the other prisoners to have a convicted murderer escape the Chair year after year like this. "They hate me because I am atheist," said Vanzetti. "If I went to them and made myself humble and say Father I am sorry, please give me absolution, they would help me". They feel as bitterly towards him as doctors toward a sick man who won't buy their medicine.

"At last I ask to see Father Murphy. He trembled like a leaf. I ask to see him to say to him, 'What have I done to him to plot against me that way. He trembled like a leaf and said nothing only smooth words. If I would be a criminal he would want to save my soul. Maybe even the cardinal would intercede for me. They hate me because I am not a criminal". In jail, once you're caught in the trapnet of the law, the worst crime of all is to be innocent.

Time was getting short. The hour would soon be up. And what about a compromise? What if as a result of the change of front of many respectable people in Boston, of the Boston Herald's advocacy of an impartial investigation of the case, he should be offered a commuted sentence or a pardon? Since the Mooney case it's getting fashionable to imprison a man for life if you cant fasten any crime on him except that of being a radical.

"Tell them," said Vanzetti quietly, without a quiver in his voice, "that I shall refuse to apply for pardon or commutation or anything. Why should I when I am innocent?"

With Sacco

It was mealtime when I went to see Sacco. The other prisoners filed by us as we sat on the bench talking; young men mostly, walking heavily with their hands in their armpits. Through the bars you can see trees and the sky and clouds.

Sacco has been six and a half years in Dedham jail, six and a half years of walking with his hands in his armpits. A prisoner awaiting sentence is given no work to do. The only break was when he was sent to the State hospital for the insane when he collapsed after a thirty one day hunger strike.

"I don't care how it ends, if it would only end," he says.

They had told me that Sacco was broken by the ordeal; but not at all. There is still an occasional flush of color in his waxy prison cheeks. We talked about how amazing was the amount of agony a man could stand. A dog under the same conditions would have been dead long ago. But he didn't say much about the Case. He was sick of talking about the Case, of thinking about the Case. He told me about when he'd been a kid in a little town in southern Italy before he'd come to America. His life before he had fallen into the ghastly trap in Brockton that May evening six and a half years ago had been pretty happy on the whole. He liked to talk about it.

His father was a wine and oil merchant. Sacco worked for him when he was little in the vineyards and the dry sunny olive orchards. But better than school or work in the fields he liked machinery. When he was fifteen he got a job stoking the donkey engine that ran the big thresher that threshed all the wheat of the region. It was about that time he began to dream of coming to America, the land of machinery. When he was seventeen he came to America with his brother. His first job was as waterboy with a road gang. When they let him work on the steamroller he was absolutely happy. He loved the land of machinery. When winter came on he got a job in the Hopedale Mills, and eventually, finding that an unskilled laborer was everybody's doormat, learnt to run an edging machine in a shoefactory.

From then on he was pretty prosperous. He was married and had a son. He was making good money. He began to think about the people who weren't so well off as he was. He had been brought up in an atmosphere of political talk. His father, back in Torremaggiore, had been a Republican; his brother, later mayor of the town, a Socialist. When Sacco lived in Milford he went to socialist meetings. But he found more intelligent men among the anarchists. They were more awake, more anxious to improve themselves, he said.

So little by little he found himself allied with the local Italian anarchist groups, meeting Sundays and evenings at the Circolo di Studi Sociali. He was active in the Hopedale strike, was arrested for making a speech during the agitation in sympathy with the Minnesota strike in 1916. So it was inevitable that he should have been one of the first to agitate for a protest against the arrest of Salsedo and Elia in the red raids of 1920. He had a draft of a handbill for a meeting of protest against Salsedo's murder when he was arrested with Vanzetti that May night in a Brockton street car.

Since then... six and a half years of jail. Twenty-three hours a day alone in a cell. "I don't care how it all ends, if it only ends," he says.

Commutation? Pardon? I didn't dare mention then to him.

"If we had been convicted of radicalism it would have been all right," he said. "But why convict us of murder?"

« They Are Dead Now »
New Masses, 3: 6 (Oct 1927), 7

This isn't a poem

This is two men in grey prison clothes.

One man sits looking at the sick flesh of his hands—

hands that haven't worked for seven years.

Do you know how long a year is?
Do you know how many hours there are in a day
when a day is twenty-three hours on a cot in a cell,
in a cell in a row of cells in a tier of rows of cells
all empty with the choked emptiness of dreams?

Do you know the dreams of men in jail?
Sacco sits looking at the sick flesh of his hands –
hands that haven't worked for seven years

remembers hoeing beans at twilight in his garden
remembers the crisp rattle of the edger
remembers the mould of his wife's back
fuzziness of the heads of kids.

Dreams are memories that have grown sore and festered,
dreams are an everlasting rack to men in jail.

Vanzetti writes every night from five to nine
fumbling clumsily wittily with the foreign words
building paper barricades of legal tags,
habeas corpus, writ of *certiorari*,
dead spells out of a forgotten language
taken from the mouths of automatons in black.

They are dead now
The black automatons have won.
They are burned up utterly
their flesh has passed into the air of Massachusetts their dreams have passed into the wind.

“They are dead now,” the Governor’s secretary nudges the Governor,
“They are dead now,” the Superior Court Judge nudges
the Supreme Court Judge,
“They are dead now” the College President nudges
the College President

A dry chuckling comes up from all the dead:
The white collar dead; the silkhatted dead; the frockcoated dead
They hop in and out of automobiles
breathe deep in relief
as they walk up and down the Boston streets.
These two men were not afraid
to smell rottenness
in the air of Massachusetts
so they are dead now and burned
into the wind of Massachusetts.
Their breath has given the wind new speed.
Their fire has burned out of the wind
the stale smell of Boston.

Ten thousand towns have breathed them in
and stood up beside workbenches
dropped tools
flung plows out of the furrow
and shouted
into the fierce wind from Massachusetts.
In that shout's hoarse throat
is the rumble of millions of men marching in order
is the roar of one song in a thousand lingo.

The warden strapped these men into the electric chair
the executioner threw the switch
and set them free into the wind
they are free of dreams now
free of greasy prison denim
their voices blow back in a thousand lingo singing one song
to burst the eardrums of Massachusetts

Make a poem of that if you dare!

« Have You Thought of the Immigrants ? The Triumph of Sacco and Vanzetti »
Common Sense (Feb 1936), 17-18

The following imaginative sketch, a tribute to the memory of the Italian immigrants Sacco and Vanzetti, electrocuted in the internationally famous labor frame-up in Massachusetts in 1927, is a part of a forthcoming novel by the author of "1919" and "42nd Parallel." The final novel in this great trilogy will be entitled "The Big Money" and before its spring publication another of its "camera eye" sections will appear in "Common Sense." The paragraphs in italics below are direct quotations from the letters of Sacco and Vanzetti written in jail before their deaths.

Walking from Plymouth to North Plymouth through the raw air of Massachusetts Bay, at each step a small cold squidge through the sole of one shoe, looking out past the gray frame houses under the robinsegg April sky across the white dories anchored in the bottleclear shallows across the yellow sandbars and the slaty bay ruffling to blue to eastward... This is where the immigrants landed the roundheads the sackers of castles, the kingkillers, the haters of oppression, this is where they stood clustered on the beach after landing from the crowded ship that stank of bilge and immigrants, immigrants escaped from oppression clustering on the beach that belonged to no one between the ocean that belonged to no one and the enormous forest that belonged to no one, that stretched over the hills where the deertracks were, up the green river-valleys where the redskins grew their tall corn in patches, forever into the incredible west.

For three hundred years the immigrants streamed into the west. And now...

Walking from Plymouth to North Plymouth, suddenly round a bend in the road beyond a little pond and yellow twigged willows hazy with green you see the Cordage; huge sheds and buildings, company houses all the same size, all grimed the same color, a great square chimney, long roofs, sharp ranked squares and oblongs cutting off the sea. The Plymouth Cordage. This is where another immigrant worked who hated oppression. He talked about an unfenced world. When they fired him from the Cordage he peddled fish. The immigrants in the dark frame houses knew him, bought his fish, listened to his talk. Following his cart around from door to door you ask them: What was he like? Why are they scared to talk of Bart, scared because they knew him, scared eyes narrowing black with fright? The barber, the man in the little grocery store, the woman he boarded with. In scared voices they ask: why won't they believe? We know him, we see him every day. Why won't they believe that day we buy the eels? Only the boy isn't scared.

My pencil scrawls in my notebook, the scraps of recollection, the broken half phrases, the effort to intersect word with word, to dovetail phrase with phrase, to rebuild out of mangled memories unshakeably the truth.

The browneyed highschool boy walks shyly beside me to the station, talks about how Bart helped him with his homework, wants to go to Boston University, wants to get ahead. Why should it hurt him to have known Bart? We shake hands. Don't let them get you scared.

The accustomed smoking car, the accustomed jumble of (17->18) faces rumbles cosily homelike towards Boston through the gathering dark. How can I make them feel why our fathers, our uncles, immigrants, haters of oppression came to this coast? How can I say, don't let them get you scared? How make them feel who are your oppressors, America? Who can rebuild the ruined words worn slimy in the mouths of lawyers, district attorneys, college presidents, judges? Without the old words the haters of oppression brought to Plymouth how can you know who are your betrayers, America, or that this fish peddler you have in Charlestown jail is one of your founders, Massachusetts?

HOLMES DENIES STAY

Washington Keeps Eye On Radicals

Paris, Brussels, Moscow, Geneva Add Their Voices

SACCO AND VANZETTI MUST DIE

Much I thought of you when I was lying in the death house – the singing, the kind, tender voices of the children from the playground where there was all the life and the joy of liberty – just one step from the wall that contains the buried agony of three buried souls. It would remind me so often of you and of your sister and I wish I could see you every moment, but I feel better that you will not come to the death house so that you could not see the horrible picture of three living in agony waiting to be electrocuted.

There is nothing left to do. We are beaten. They have clubbed us off the streets. They are stronger. They are rich, they hire and fire the politicians, the newspaper editors, the old judges, the small men with reputations, the college presidents, the wardheelers (listen business men, college presidents, judges, America will not forget her betrayers). They hire the men with guns, the uniforms, the police cars, the patrol wagons.

All right, you have won. You will kill the brave men – our friends, tonight.

There is nothing left to do. We, of the beaten nation, crowd together in these old dingy schoolrooms on Salem Street, shuffle up and down the gritty, creaking stairs, sit hunched with bowed heads on benches and hear the old words of the haters of oppression made new in sweat and agony tonight.

Our work is over, the scribbled phrases, the nights typing releases, the smell of the print shop, the sharp reek of new-printed leaflets, the rush to Western Union stringing words into wires, the search for the stinging words to make you feel who are your oppressors, America.

Index des noms et des notions

- Aaron, Daniel, 28, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 557
- Adamic, Louis, 61, 478
- Adams, Henry, 32, 223
- Adlington, Richard, 161
- Adorno, Theodor Wiesengrund, 18, 19, 104, 157, 304, 305
- Agee, James, 186, 270
Let Us Now Praise Famous Men, 86
- Ager, Waldermar, 440
- Akutagawa, Ryunosuke, 213
- Alger, Horatio, 5, 81, 119, 245, 410
- Algren, Nelson, 76, 97
- Allen, Frederick Lewis, 60, 123, 164, 236
- Allen, Gay Wilson, 480
- Allen, George, 127
- Anderson, Sherwood, 43, 65, 68, 86, 100, 371, 401, 478, 560
- Antin, Mary, 440
- Apollinaire, Guillaume, 291
- Arendt, Hannah, 31
- Arens, Egmont, 64, 191, 395
- Aron, Raymond, 168
- Arvin, Newton, 55
- Asch, Nathan, 64, 205, 478
- Astre, Georges-Albert, 113
- autobiographie, 5, 77, 78, 161, 170, 172, 189, 201, 403, 405, 406, 440, 557
- Babbitt, Irving, 15, 119, 440
- Bachelder, Chris, 204
- Bakhtine, Mikhail, 306, 313
- Baldwin, James, 25, 497
- Balzac, Honoré de, 285, 383
- Banfield, Ann, 309, 310, 311
- Baroja, Pio, 284, 293, 344, 575
- Barthes, Roland, 17
- Barton, Bruce, 235
- Basshe, Em Jo, 108
- Beard, Charles, 23, 124, 161, 168, 178, 180, 342
- Beauvoir, Simone de, 69
- Beckmann, Max, 275
- Beer, Thomas, 346
- Bell, Daniel, 66
- Benjamin, Walter, 5, 18, 19, 148, 185, 257, 258, 274
- Bercovitch, Sacvan, 3, 42, 388, 443, 476, 479, 486, 561, 564, 567
- Bernard, Claude, 331
- Bernardin, Charles, 191
- Bernays, Edward, 239, **240-42**, 240, 241, 243, 244, 245, 251, 263, 471, 500
- Bishop, John Peale, 8, 51, 113, 159, 160, 193
- Blake, Casey Nelson, 34
- Blake, William, 133
- Blanqui, Auguste, 220
- Bloch, Marc, 168
- Bollard, Margaret Lloyd, 231, 233
- Bourdieu, Pierre, 245
- Bourke-White, Margaret, 84, 85, 478
- Bourne, Randolph, 33, 34, 39, 172, 173, 261, 340, 380, 381, 440, 506
- Bradford, Gamaliel, 346
- Brantley, John D., 113
- Braudel, Fernand, 258
- Brecht, Bertold, 18, 211
- Bridges, Horace J., 440
- Broch, Hermann, 264
- Brooks, Cleanth, 16, 94, 97
- Brooks, Van Wyck, 33, 34, 46, 58
- Broun, Heywood, 127
- Browder, Earl, 75, 447, 448
- Brown, Deming, 114, 115
- Brown, John, 134
- Brubaker, Howard, 487
- Bryan, William Jennings, 170, 172, 173, 257, 340, 347, 348, 351, 374
- Bryce, James (Lord), 239
- Bücher, Karl, 135
- Buhle, Paul et Mari-Jo, 101, 103
- Bullock, William A., 222
- Bunyan, Paul, 208
- Burbank, Luther, 281, 331, 340
- Bürger, Peter, 56
- Burke, Kenneth, 55, 65, 72, 76, 80, 104, 341, 390, 395, 400, 401, 404, 477
- Buslett, Ole Amundsen, 440
- Cahan, Abraham, 440
- Caldwell, Ersline, 43, 75, 85, 86, 399, 478
- Calverton, Victor Francis, 16, 57, 73, 93, 94, 113
- Cantwell, Robert, 9, 20, 22, 74, 96, 97, 159, 257, 402, 403, 408, 415, 418, 419, 559
The Land of Plenty, 407-8, 414-16, 418-19, 447
- Carnegie, Andrew, 160, 172, 261, 340, 462
- Cather, Willa, 38, 138
- Cendrars, Blaise, 59, 131, 221, 223, 230, 236, 267, 269, 285, 289, 290, 291, 293, 294, **288-95**, 344
- Certeau, Michel de, 4, 5, 187, 386
- Chabot, C. Barry, 48, 445
- Chagall, Marc, 291, 293
- Chamberlain, John, 89, 114, 162
- Chambers, Whittaker, 91
- Chènetier, Marc, 17
- classe, 5, 9, 11, 15, 18, 25, 42, 45, 53, 59, 61, 62, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 111, 163, 199, 215, 303, 311, 321, 323, 336, 340, 341, 360, 364, 365, 369, 372, 376, 385, 392, 396, 397, 407, **389-437**, 444, 448, 451, 453, 461, 496, 503, 504, 513
- Cocteau, Jean, 48
- Cole, Hugh, 162
- Colley, Iain, 11, 113, 482
- Conrad, Joseph, 82

- Conroy, Jack, 9, 20, 22, 55, 74, 76, 97, 257, 406, 425, 444, 559
The Disinherited, 80, 323, 425, 444
- consensus, 5, 3, 4, 177, 188, 388, 389, 390, 438, 477, 479, 480, 498, 515, 562, 568, 594
- Constitution, 2, 30, 31, 181, 389, 483, 487, 494, 497, 501, 502, 515, 541, 542, 543, 564
- Coolidge, Calvin, 41
- Cooperman, Stanley, 36, 125, 138
- Coser, Lewis, 66, 67
- Cowley, Malcolm, 13, 41, 62, 74, 100, 128, 129, 146, 148
- Crane, Stephen, 5, 23, 131, 307, 329
The Red Badge of Courage, 130, 131, 137, 142
- Creel, George, 239
- Croce, Benedetto, 182
- Cullen, Countee, 43
- Cummings, Edward Estlin, 7, 8, 39, 41, 45, 50, 123, 124, 126, 138, 151, 236, 347, 376, 383, 451
 "Poem, Or Beauty Hurts Mr Vinal", **236-37**
The Enormous Room, 39, **271-72**
- Dahlberg, Edward, 117
Daily Worker, 9, 106, 188, 195, 196, 394, 575
- Danto, Arthur, 258
- Darwin, Charles, 331
- Davis, Rebecca Harding, 371
- Dawson, Coningsby, 127
- Debs, Eugene V., 32, 172, 173, 198, 227, 239, 340, 432, 433, 441, 459
- Déclaration d'indépendance, 2, 3, 11, 25, 274, 389, 447, 477, 483, 484, 485, 487, 488, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 515
- Delaunay, Robert et Sonia, 291, 293
- Deleuze, Gilles, 299
- Dell, Floyd, 35, 441
- démocratie, 2, 5, 31, 32, 66, 72, 157, 158, 166, 175, 176, 222, 239, 240, 242, 244, 268, 272, 328, 360, 371, 383, 384, 446, 451, 475, 476, 483, 488, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 510, 523, 543, 547
- Dénékine, Anton Ivanovitch, 183
- Denning, Michael, 21, 59, 65, 88, 101, 116, 400, 401
- Denny, Harold, 127
- détour, 48, 174, 202, 255, 308, 346, 406, 443, 454, 465, 466, 467, 469, 470, 472, 475, 476
- Dewey, John, 33, 52, 83, 500
- Di Donato, Pietro, 96
- Diaghilev, Serge de, 8, 284
- Diderot, Denis, 278
- Diggins, John Patrick, 35, 60, 160, 178, 180, 256
- discours indirect libre, 132, 140, 227, 309, 372, 384, 502, 507
- Döblin, Alfred, 264, 275
Berlin, Alexanderplatz, **275-77**
- Doctorow, E.L., 160, 180, 255
- documentaire, 5, 24, 74, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 105, 121, 124, 149, 150, 182, 186, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 218, 231, 234, 263, 265, 270, 284, 295, 358, 359, 376, 432, 478, 507
- Doran, George H., 114, 127
- Dos Passos, John, 1, 21, 28, 41, 44, 47, 59, 68, 74, 89, 100, 103, 104, 120, 123, 168, 181, 185, 209, 211, 222, 223, 230, 243, 255, 320, 323, 331, 347, 360, 384, 387, 423, 435, 439, 452, 476, 509
- Biographie, **5-10**, 451
 affaire Sacco et Vanzetti, 43, 158, 187-94
New Masses, 110-11, 190
 New Playwrights' Theatre, 107-10, 363
 Première Guerre mondiale, 39, 126-27, 171
 U.R.S.S., 114-15
- Destin critique, **104-21**
 et Ernest Hemingway, 148-51
 et Henry Louis Mencken, 344-52
 et le cinéma, 295-300
 et le FBI, 422
 et les arts, 283-85
 et Stephen Crane, 130-31
- Œuvres (autres que *U.S.A.*)
 "A Humble Protest", 333
 "An Aesthete's Nightmare", 278
 "First Love", 279
 "Relief Map of Mexico", 286-87
 "Romantic Education", 278
Adventures of a Young Man, 10, 262, 306, 366, 422, 504
Airways Inc., 108, 109, 212, **363-66**
Century's Ebb, 10
District of Columbia, 10, 116, 345, 367, **366-68**, 369, 370, 504, 507, 510
Facing the Chair, 186, 191, 193, 194-204, 200-204, 214, 219, 474
Fortune Heights, 70, 109, 114
In All Countries, 195, 203
Manhattan Transfer, 5, 23, 113, 114, 117, 125, 127, 129, 147, 162, 193, 196, 225, 231, 237-38, 243, 246, 253, 260, 275, 277, 291, 296, 300, 306, 331, 332, 356, 385, 426, 456-57, 461, 462, 466, 467, 483-85, 487, 490
Midcentury, 112, 116
Mr Wilson's War, 163
Number One, 10, 367, 475, 505
One Man's Initiation, 8, 23, 39, 125, 127, 128, 129, 132-34, 137, 139-40, 145, 146-48, 231, 260, 273, 296, 306, 340, 353, 466
Orient Express, 190, 285
Rosinante to the Road Again, 6, 189, 281, 284
Streets of Night, 117, 125, 231, 273, **279-80**, 426
The Best Times, 8, 9, 91, 191, 212, 422, 453
The Garbage Man, 108, 109, 113, 127, 212, 363
The Grand Design, 10, 367, 475, 476, 505, 506-7
The Ground We Stand On, 179, 476

- The Theme Is Freedom*, 36, 195, 203, 421, 422
- Three Soldiers*, 8, 23, 39, 113, 117, 125, 126, 127, 128, 130, 127–31, 134–35, 136, 137, 138, 140–42, 143, 146–48, 150, 151–58, 160, 161, 162, 163, 168, 194, 208, 231, 260, 273, 296, 306, 330, 332, 340, 353, 384, 466
- U.S.A.. *Voir U.S.A.*
- Dos Passos, John Randolph, 6, 7, 452
- Dow, William, 77, 78, 104, 289, 291, 294, 392, 410, 424
- Dreiser, Theodore, 5, 43, 55, 65, 99, 106, 118, 119, 186, 196, 307, 328, 329, 330, 331, 332, 436, 478
- An American Tragedy*, 494
- Dubois, W.E.B., 62
- Duncan, Isadora, 171, 172, 340, 455, 458
- Eagleton, Terry, 269, 270
- Eastman, Max, 8, 13, 34, 35, 39, 52, 64, 83, 100, 222, 394, 441
- Edison, Thomas, 173, 281, 340
- Eisenhower, Dwight, 105, 116
- Eisenstein, Sergei, 284, 295, 297, 298
- Eliot, Thomas Stearns, 5, 13, 56, 82, 94, 120, 223, 269, 320, 360, 443, 445
- Ellison, Ralph Waldo, 477, 498, 499, 516
- Emerson, Ralph Waldo, 93, 170
- Endore, Guy, 103
- engagement, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 39, 40, 44, 66, 68, 69, 70, 72, 80, 89, 91, 99, 102, 104, 106, 107, 111, 113, 115, 124, 126, 128, 149, 151, 188, 190, 193, 205, 243, 290, 304, 344, 347, 352, 359, 360, 361, 362, 368, 369, 370, 422, 423, 424, 428, 436, 452, 468, 469
- Engels, Friedrich, 59
- étranger/étrangeté, 15, 48, 49, 54, 218, 285, 287, 386, 415, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449, 451, 453, 454, 455, 458, 459, 460, 461, 465, 466, 469, 471, 472, 474, 476, 485, 547, 561
- Evans, Walker, 86
- Everest, Wesley, 120, 172, 173, 183, 215, 217, 261, 340, 341, 381, 459
- Farrell, James T., 97, 103, 330, 373, 399
- Faulkner, William, 5, 89, 94, 105, 116, 129, 304, 306, 531, 557, 560
- Febvre, Lucien, 168
- Feliciani, Aldino, 191
- Field, Ben, 75
- Fisher, Vardis, 399
- Fishkin, Shelley Fisher, 13, 82, 84, 87, 196, 197, 314
- Fitzgerald, Francis Scott, 8, 28, 41, 50, 89, 113, 120, 123, 149, 153, 446, 557
- The Great Gatsby*, 494
- This Side of Paradise*, 50
- Flaubert, Gustave, 6, 134, 140, 305, 306, 307, 498
- Foley, Barbara, 65, 87, 97, 101, 103, 104, 116, 120, 160, 161, 180, 181, 256, 264, 346, 361, 362, 402, 403, 405, 406, 416, 417, 420, 424, 431, 432, 511, 559
- Ford, Henry, 120, 160, 170, 172, 173, 281, 294, 340, 433, 462, 466
- Ford, James W., 29, 106, 107, 182
- Foster, Gretchen, 297
- Foster, William Z., 29, 106, 107, 182, 243, 394
- France, Anatole, 189, 198
- Frank, Waldo, 33, 34, 440
- Frankfurter, Frederick, 192
- Franklin, Benjamin, 491
- Freeman, Joseph, 55, 61, 68, 559
- Frohock, N.M., 128, 129, 307
- Fuller, Alvan T., 9, 192, 208, 213, 395, 575
- Galleani, Luigi, 42
- Gatti, Armand, 185, 204, 211–17, 218, 221, 569
- Geertz, Clifford, 479
- Gelfant, Blanche, 11, 131, 424, 451
- Genette, Gérard, 253, 255
- Gessner, Robert, 399
- Gettysburg (discours de), 30
- Goethe, Johann Wolfgang von, 259
- Gold, Michael, 9, 15, 44, 53, 54, 56, 57, 60, 64, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 88, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 190, 341, 371, 394, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 404, 405, 408, 411, 417, 423, 449, 525
- et John Dos Passos, **110–11**
- Jews Without Money*, 77, 404–6, 411–13, 416–18, 449–51
- Goldenstein, Jean-Pierre, 291, 292
- Goldman, Emma, 33, 35
- Goldwater, Barry, 10, 105
- Gombrich, Walter, 226
- Gordon, David, 424
- Graves, Robert, 161
- Griffith, David Wark, 295
- Grosz, George, 293, 345
- Guérin, Daniel, 59
- Hamon, Philippe, 19, 20, 306, 339, 403, 404
- Hanley, Lawrence, 74, 75, 410
- Harding, Warren Gamaliel, 40, 175, 178, 180
- Hardy, Thomas, 383
- Harz, Louis, 391
- Hawthorne, Nathaniel, 46, 279, 480
- Haywood, William Dudley, 171, 172, 173, 261, 340, 341, 359, 361, 440, 441, 459, 491
- Hazlitt, Henry, 114, 117, 298, 301, 377, 511
- Hearst, William Randolph, 223, 234, 261, 340, 375, 436
- Hegel, G. W. F., 120
- Hemingway, Ernest, 5, 23, 39, 41, 44, 48, 49, 50, 82, 83, 89, 90, 99, 105, 114, 116, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 131, 137, 138, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 161, 186, 196, 275, 300, 326, 327, 384, 401, 446, 556, 557, 560
- A Farewell to Arms*, 137, 150, **151–58**

- et John Dos Passos, **148–51**
In Our Time, 39, 156
The Sun Also Rises, 150, 151
- Henry, Patrick, 485, 486
- Herbst, Josephine, 13, 20, 31, 55, 72, 74, 91, 95, 97, 101, 104, 186, 322, 399, 556
- Hibben, Paxton, 120, 273, 340, 459
- Hicks, Granville, 16, 57, 72, 74, 76, 90, 94, 100, 106, 113, 341, 365, 399, 431, 558
- Hill, Joe, 172, 173, 183, 215, 217, 261, 340
- Hillyer, Robert, 7, 8, 127, 171
- Hiss, Alger, 91
- Hofstadter, Richard, 388, 391, 437
- Hook, Andrew, 11, 317
- Hook, Sidney, 43, 83, 341
- Horkheimer, Max, 19
- Howe, Irving, 66, 67, 96
- Howells, William Dean, 92, 389
- Hughes, Langston, 13, 43, 44, 74, 104, 388, 448, 475, 556, 557
- Hughson, Lois, 125, 155, 169
- Huntington, Samuel, 4
- Hurston, Zora Neale, 392
- idéologie, 3, 21, 55, 64, 72, 76, 80, 81, 83, 84, 88, 105, 237, 258, 290, 306, 307, 320, 336, 339, 341, 342, 351, 366, 368, 370, 373, 388, 390, 404, 408, 437, 438, 439, 441, 448, 451, 454, 460, 461, 463, 464, 465, 469, 472, 474, 475, 479, 482, 510, 512, 513, 515, 540, 545, 546, 567
- Insell, Samuel, 340, 369, 370, 379, 436, 462, 472
- Ivens, Joris, 149, 284, 295
- James, Henry, 92, 124, 264, 404
- James, William, 83
- Jameson, Fredric, 19, 487
- Jefferson, Thomas, 2, 32, 179, 305, 487
- Jerome, V.J., 393
- Jolas, Eugene, 50, 57
transition, 49
- Jonson, Ben, 320
- Josephson, Matthew, 161, 162
- Joyce, James, 8, 117, 140, 223, 264
A Portrait of the Artist as a Young Man, 301
Ulysses, 231, **270–71**
- Katzmann, Frederick G., 42, 189, 213
- Kazin, Alfred, 3, 17, 63, 81, 94, 95, 98, 100, 103, 254, 330, 443, 512, 515
- Keith, Minor C., 172, 261, 340, 481
- Kenner, Hugh, 94
- Kermode, Frank, 94
- Knowles, Dorothy, 211, 215, 216
- Kokoschka, Oskar, 275
- Kolchak, Alexandre Vassiliévitch, 183
- Kristol, Irving, 66
- Krutch, Joseph Wood, 222
- Kurosawa, Akira, 213
- La Follette, Robert, 239, 261, 340
- Landsberg, Melvin, 11, 131, 168, 171, 191
- Lawrence, David Herbert, 300, 332
- Lawson, John Howard, 8, 9, 14, 69, 70, 91, 108, 109, 115, 116, 190, 366, 487
- Lazarus, Emma, 42
- Le Bon, Gustave, 240
- Le Rouge, Gustave, 294
- Le Sueur, Meridel, 74, 104
- Lee, Ivy, 171, 243, 244, 245, 251, 263
- Lefort, Claude, 274, 343, 503
- Léger, Fernand, 48, 291, 293
- LeSueur, Meridel, 91, 95, 103, 394, 410
- Lewis, Sinclair, 8, 45, 99, 347, 359, 440
- Lewis, Wyndham, 155, 267
Liberator, 52, 53, 63, 196, 441
- Lincoln, Abraham, 30, 34, 52, 59, 92, 100, 174, 223, 236, 237, 448, 483, 487, 493, 526, 544, 564
- Lippmann, Walter, 32, 38, 241, 500
- littérature prolétarienne, 20, 21, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 72, 73, 75, 81, 89, 90, 91, 93, 99, 121, 222, 330, 341, 343, 362, 371, 376, 390, 392, 393, 397, 398, 400, 401, 402, 404, 407, 409, 410, 426, 513
- littérature protestataire, 4, 3, 20, 25, 34, 388, 390, 439, 475, 476, 477, 478, 479, 482, 487, 495, 497, 498, 515, 594
- Locke, John, 488
- Lodge, Mabel, 33
- Loeb, Harold, 49
- London, Jack, 392
- Long, Huey, 10, 505
- Lovestone, Jay, 52, 394
- Lowell, Abbott Lawrence, 9, 106, 159, 192, 395
- Lucas-Championnière, Germaine, 8, 283, 284
- Ludington, Townsend, 6, 112, 126, 129, 136, 148, 149, 205, 242, 256, 346, 353, 356, 366, 422, 426, 452, 555
- Lukacs, Georges, 13, 14, 18, 20, 263, 270, 320, 321, 404, 546
- Lumpkin, Grace, 75, 79, 95, 97, 101, 159, 402, 403, 406, 407, 409, 413, 414, 425, 434
Biographie, 91
To Make My Bread, 406–7, 413–14, 433
- Machado, Antonio, 284
- MacLeish, Archibald, 100
- Madden, David, 92
- Madeiros, Celestino, 189, 213
- Madison, Lucy, 6, 7
- Magny, Claude-Edmonde, 5, 141, 263, 306, 308, 310, 321, 338
- Maier, Pauline, 487, 488
- Maine, Barry, 160, 256, 501
- Mann, Thomas, 90, 189, 264, 270, 306
- Mannheim, Karl, 479
- Manning, Frederic, 161
- Maragall, Juan, 285
- Marcus, Fred H., 152
- Marcus, Greil, 170, 476, 480, 497
- Marinetti, Filippo Tommaso, 267
- Marvin, Rumsey, 129, 242, 451, 452
- Marx, Karl, 59, 80, 93, 110

Marz, Charles, 226, 227, 230, 255, 258
 Matthiessen, F.O., 499, 512
 McAlmon, Robert, 49
 McComb, Arthur, 7, 158, 167, 171, 451, 452
 McInerney, Jay, 275
 McKenney, Ruth, 103
 McLuhan, Marshall, 223, 224, 225, 226, 229, 233, 238, 300
 Melville, Herman, 16, 92, 480, 497
 Mencken, Henry Louis, 45, 63, 127, **344–52**, 359, 371
 Merz, Charles, 241
 Milhaud, Darius, 284, 289, 293
 modernisme, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 27, 28, 29, 49, 56, 57, 58, 59, 73, 86, 88, 89, 94, 103, 105, 118, 119, 120, 125, 221, 267, 269, 270, 289, 294, 320, 383, 439, 442, 445, 512
 Modigliani, Amedeo, 292
 Moglen, Seth, 104, 424, 460
 Mondrian, Piet, 387
 montage, 1, 10, 13, 20, 23, 24, 41, 108, 124, 126, 160, 167, 170, 172, 173, 178, 179, 181, 182, 194, 203, 205, 208, 210, 216, 226, 232, 234, 252, 254, 255, 256, 269, 278, 285, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 319, 343, 347, 350, 351, 352, 356, 358, 360, 376, 387, 420, 432, 503, 508
 Moore, Fred H., 42, 189
 Moore, Harry T., 96
 Moore, R. Laurence, 437, 438
 More, Paul Elmer, 15, 16, 117, 119, 440
 Morel, Jean-Pierre, 143, 144, 246
 Morgan, John Pierpont, 38, 172, 340
 Morrison, Toni, 516, 568
 Morrisson, Mark, 49
 Mumford, Lewis, 33, 34
 Murphy, Gerald et Sara, 51, 148
 Murphy, James F., 101

 naturalisme, 5, 14, 15, 17, 18, 20, 25, 117, 118, 125, 128, 204, 231, 270, 329, 330, 331, 332, 333, 343
 Nelson, Cary, 88
New Masses, 8, 14, 15, 22, 35, 45, 50, 54, 58, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 95, 101, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 118, 149, 150, 162, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 203, 205, 212, 219, 225, 263, 286, 326, 371, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 422, 423, 424, 431, 436, 441, 487, 494, 575, 581
 Nietzsche, Friedrich, 483, 570
 Norris, Frank, 5, 307, 329
 North, Joseph, 394
 Norton, Richard, 171

 O'Barr, William M., 235
 Olsen, Tillie, 74, 95, 97, 101, 371
 Oppen, George, 13, 106
 Oppenheim, James, 37, 52

 Paine, Thomas, 305
 Palmer, A. Mitchell, 42

 Parker, Dorothy, 347
 Parrington, Vernon Louis, 16, 93, 512
 Parti communiste américain, 1, 9, 14, 15, 21, 22, 29, 55, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 90, 99, 390, 392, 393, 394, 396, 400, 422, 423
Partisan Review, 55, 64, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 94, 101
 Pater, Walter, 129, 279
 Pells, Richard, 41
 Perloff, Marjorie, 48
 Picasso, Pablo, 289, 292
 Pinkham, Lydia E., 236
 Pirandello, Luigi, 176
 Pizer, Donald, 6, 10, 68, 117, 118, 149, 151, 168, 171, 176, 177, 186, 230, 245, 248, 283, 297, 302, 313, 319, 329, 330, 334, 340, 351, 374, 377, 379, 395, 423, 462, 476, 500, 511
 Poe, Edgar Allan, 191
 Poore, Dudley, 7, 171, 452
 Portelli, Alessandro, 383
 Pound, Ezra, 5, 13, 15, 45, 49, 56, 58, 64, 117, 231, 289, 360, 445
 Pozner, Vladimir, 4, 511
 propagande, 4, 23, 36, 37, 38, 39, 44, 61, 75, 85, 88, 127, 129, 138, 157, 167, 168, 172, 180, 222, 227, 229, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 251, 252, 258, 259, 263, 265, 271, 372, 373, 401, 416, 421, 427, 428, 452, 497, 504
 Proust, Marcel, 8
 Pynchon, Thomas, 180

 Rabinowitz, Paula, 101, 103
 Radek, Karl, 14, 63
 radicalisme, 4, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 21, 28, 29, 55, 56, 57, 58, 59, 86, 95, 105, 120, 172, 183, 198, 305, 340, 363, 388, 424, 464, 468, 512, 594
 Rahv, Philip, 55, 57, 63, 65, 66, 70, 74, 81, 82, 84, 91, 398, 402
 Raimond, Michel, 268
 Rancière, Jacques, 12, 20, 139, 173, 174, 369, 371, 383, 469, 498, 508, 511, 516, 565
 Ranke, Leopold von, 168
 Read, Herbert, 443
 Reed, John, 34, 39, 52, 64, 172, 173, 183, 215, 261, 340, 380, 459
 Remarque, Erich Maria, 161
 Reznikoff, Charles, 269
 Ricœur, Paul, 169, 182, 210, 258, 479
 Rideout, Walter B., 97, 98, 99, 100, 101, **98–101**, 102, 103, 104, 402
 Rivera, Diego, 59
 Robertson, Michael, 84
 Robles, José, 10, 149, 366
 Rockefeller, John D., 160
 Rollins Jr., William, 14, 74, 75, 76, 431
 Roosevelt, Franklin Delano, 27, 28
 Roosevelt, Theodore, 33, 159, 340, 373, 433, 450
 Rorty, James, 43
 Rosen, Robert C., 113, 116, 117
 Rosenberg, Julius et Ethel, 215, 217

- Ross, Mary, 117, 118
 Roth, Henry, 88, 96, 97
 Call it Sleep, 95
 Rozendal, Michael, 65
 Rukeyser, Muriel, 95, 101, 104
- Sacco et Vanzetti (affaire), 1, 2, 9, 14, 24, 28, 42–
43, 86, 87, 105, 106, 120, 124, 127, 158, 159,
 160, 181, 186, 187–94, 187, 188, 189, 190,
 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220,
 221, 225, 227, 249, 258, 262, 299, 302, 303,
 328, 329, 336, 359, 362, 369, 370, 381, 386,
 388, 392, 395, 396, 421, 439, 453, 465, 468,
 469, 470, 471, 472, 474, 483, 520, 521, 525,
 527, 536, 537, 561, 569, 570, 571, 575, 579,
 580, 581, 582, 584
- Sacco, Nicola. *Voir* Sacco et Vanzetti (affaire)
 Said, Edward, 498
 Salsedo, Andrea, 188, 197, 214
 Sanders, David, 113
 Sartre, Jean-Paul, 1, 12, 17, 114, 182, 222, 233,
 300, 330, 508, 556
 et John Dos Passos, 1
 satire, 28, 125, 271, 293, 339, 343, 344, 345,
 346, 348, 350, 351, 356, 358, 359, 360, 361,
 362, 365, 562
 Schrager Lang, Amy, 391
 Scott, Walter, 257
Seven Arts, 37, 38, 52, 196
 Shahn, Ben, 196
 Sheeler, Charles, 275, 295, 296
 Shelley, Percy Bysshe, 133
 Shulman, Robert, 79, 80, 104
 Sifton, Paul, 108
 Simmel, Georg, 442, 451
 Sinclair, Upton, 20, 34, 38, 86, 90, 118, 138, 158,
 159, 189, 204, 205, 207, 209, 217, 223, 263,
 328, 347, 368, 386, 396, 535
 Boston, A Documentary Novel, 159, **204–11**,
 217
 Slesinger, Tess, 95
 Smedley, Agnes, 76, 77, 78, 95, 410, 538
 Daughter of Earth, 77
 Smith, Henry Nash, 3, 499
 Smith, Jon, 461, 464
 Smith, Katy, 148
 Soljenitsyne, Alexandre, 144
 Sollors, Werner, 439, 446
 Sombart, Werner, 32
 Sproule, J. Michael, 239, 241
 St Vincent Millay, Edna, 42
 Staline, Joseph, 394
 Stanley Cooperman, Stanley, 125
 Staub, Michael E., 85, 87, 199
 Stauffer, John, 477, 511, 563
 Stearns, Harold, 46, 89, 121
 Steffens, Lincoln, 34, 100, 223
 Stein, Gertrude, 5, 8, 48, 51, 83, 117, 119, 142,
 271, 289, 376, 379, 446
- Steinbeck, John, 89, 90, 306, 322, 330, 332, 431,
 433, 434, 435, 505
 The Grapes of Wrath, 390, 434
 Steiner, Edward Alfred, 440
 Steinmetz, Charles Proteus, 281, 340, 456
 Stendhal, 125
 Sterne, Laurence, 278
 Stieglitz, Alfred, 439, 440
 Stoddard, Lorthrop, 441
 Stokes, Claudia, 93
 Stolz, Claudia J. Maherly, 107, 112, 127
 Stone, I.F., 90
 Stong, Philip Duffield, 205, 474
 Stott, William, 84, 86, 87, 199
 Strand, Paul, 295, 296
 Stravinsky, Igor, 59, 284, 289
- Tarbell, Ida, 34, 223
 Taylor, Frederick Winslow, 172, 173, 281, 314,
 340
 Thayer, Webster, 9, 188, 189, 192, 199, 208,
 213, 215
 Thompson, William G., 189, 192, 198
 Thoreau, Henry David, 189, 421
 Tocqueville, Alexis de, 1, 2, 31, 32, 391, 558
 Tolstoï, Léon, 138, 139, 258, 305
 Toomer, Jean, 392
 Trombold, John, 354, 356, 357, 424
 Trotsky, Léon, 73
 Trumbo, Dalton, 91
 Twain, Mark, 196
- U.S.A.*, 5, 12, 23, 113, 117, 124, 125, 146, 159,
 160, 216, 252, 256, 262, 264, 334, 341, 369,
 385, 387, 427, 455, 464, 465, 476, 478, 482,
 501, 503, 509
 Manuscrits, 186, 247, 302, 377
- Modes
 biographies, 170, 172, 173–77, 184, 234,
 257, 261, 272–73, 281–82, 314–15, 340,
 344–52, 375, 379–81, 432, 458–61, 482,
 501, 506–7
 Camera Eye, 166, 170, 179, 200, 214, 244,
 249–50, 258, 261, 292–93, 318–20, 335,
 359–62, 378–79, 433, 435–37, 454–55,
 465, 469–72, 454–55, 486, 501, 504,
 512
 newsreels, 162, 170, 183, 214, 227, 229,
 232–34, 323, 356–59, 432, 501
 passages narratifs, 119, 163, 164–66, 168,
 173, 184, 227–29, 245, 247–49, 255,
 261, 286–87, 303, 311–13, 315–16,
 317–18, 322–26, 327–28, 333, 335, 340,
 373–75, 464, 474, 494, 501
- Romans
 1919, 38, 113, 114, 125, **161–69**, 172, 220,
 251, 252, 254, 255, 256, 260, 306, 310,
 337, 357, 427, 461, 506–7
 The 42nd Parallel, 113, 114, 117, 160, 161,
 162, 163, 171, 193, 196, 220, 252, 255,
 260, 286, 301, 305, 306, 315, 324, 337,
 373, 428, 461, 463, 492, 495–96

- The Big Money*, 114, 115, 118, 119, 129,
160, 162, 170, 171, 174, 194, 200–204,
205, 214, 219, 220, 249, 253, 254, 260,
286, 302, 306, 315, 336, 337, 358, 427,
428–30, 436, 462, 464, 468, 469–72,
493, 503
- Ungaretti, Giuseppe, 289
- Valentino, Rudolph, 171, 172, 173, 323, 338,
340, 347, 348, 349, 350, 351, 377, 458, 462,
468
- Van Doren, Carl, 16
- Vanzetti, Bartolomeo, 386, 470, *Voir Sacco et
Vanzetti (affaire)*
A Proletarian Life, 201
- Veblen, Thorstein, 33, 281, 282, 340, 347, 349,
350, 351, 359, 456, 493
- Vertov, Dziga, 295, 297, 298, **295–300**
- Von Sternberg, Joseph, 284
- Vorse, Mary Heaton, 103, 159, 257, 411
- Wald, Alan, 62, 67, 95, 97, 100, 101, 102, 103,
116
- Warren, Robert Penn, 16, 94, 97
- Weatherwax, Clara, 14, 74, 76, 79, 257, 372, 402,
403, 408, 419, 420, 431, 432, 444, 447, 448
Marching! Marching!, 408, 419–20, 444, 449
- Weaver, Raymond, 92
- Weber, Max, 389, 479
- Wells, H.G., 189
- Wendell, Barrett, 15
- Wermester, Catherine, 348
- West, Thomas R., 128, 136, 146
- Whipple, T.K., 317
- Whitman, Walt, 12, 82, 93, 134, 173, 174, 301,
387, 392, 396, 398, 458, 480, 481, 482
Leaves of Grass, 480–81
- Whitworth, Michael, 56, 57
- Wiggins, Ella Mae, 255, 406
- Wilder, Thornton, 54, 117
- Williams, Raymond, 89
- Williams, William Carlos, 55, 72, 90, 210, 223,
233, 236, 445, 446, 509
Contact, 49
- Wilson, Edmund, 8, 13, 41, 45, 50, 51, 53, 54,
100, 113, 117, 159, 160, 189, 193, 362, 366,
367, 453, 558, 560
- Wilson, Woodrow, 4, 33, 36, 37, 39, 120, 162,
163, 167, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 187,
239, 255, 257, 261, 273, 340, 341, 347, 348,
349, 351, 374, 375, 463, 506
- Winthrop, John, 1, 2
- Wolf, Nelly, 157, 268, 371, 373, 383, 384, 498,
499, 501, 503
- Wright, Frank Lloyd, 257, 340, 455, 458, 459,
476
- Wright, Orville et Wilbur, 173, 257, 281, 340
- Wright, Richard, 68, 80, 86, 104
- Wyckoff, Walter, 82
- Yeats, William Butler, 39
- Yerkes, Andrew C., 464
- Young, Art, 35, 441
- Zinn, Howard, 207, 561
- Zola, Emile, 285, 307, 320, 329, 331, 373, 384,
404

Une écriture de combat ; Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis : John Dos Passos (1920-1938)

Résumé

Les œuvres de John Dos Passos (1896-1970) sont souvent étudiées à l'aune – ou à l'ombre – de son parcours politique. L'enjeu de cette thèse est de revenir sur ce lien entre fiction et politique, en partant non plus des positions politiques de l'auteur mais des œuvres elles-mêmes, pour analyser si et en quoi la fiction peut se faire politique. Des romans de jeunesse aux œuvres de la maturité (notamment *Manhattan Transfer* et la trilogie *U.S.A.*), Dos Passos construit sa critique politique, fondée sur la remise en cause du récit linéaire. Il remplace la « destinée manifeste » de l'Amérique par le portrait des « deux nations » qui la composent, et travaille le genre du roman pour le défaire de sa dimension providentielle. En mettant à l'épreuve l'intrigue, le protagoniste et la temporalité, il inscrit cette critique politique au cœur même de l'écriture, et invite à porter un nouveau regard sur les œuvres politiques de l'entre-deux-guerres, et sur les liens entre modernisme et radicalisme, dénoués par la critique de la Guerre Froide. Ses œuvres mettent en scène la difficulté de construire une littérature protestataire dans un pays fondé sur des idéaux démocratiques. Plutôt qu'un perpétuel retour au mythe des origines, cependant, elles mettent en place un véritable dialogue avec les textes fondateurs, dialogue au sein duquel la fiction fait peu à peu émerger, entre les lignes, le non-dit du politique.

Mots clés : John Dos Passos (1896-1970), politique, récit, modernisme, radicalisme, histoire, littérature protestataire.

We have only words against ; Fiction and Politics in America in the 1920s and 1930s: John Dos Passos (1920-1938)

Abstract

The novels of John Dos Passos (1896-1970) are often analyzed with reference to his politics. This dissertation aims to recast the link between politics and fiction in his work, starting from the texts themselves rather than from the author's political pronouncements, to see how fiction itself can become political. Dos Passos's political criticism built up progressively throughout his career, from his early fiction to the crowning success of *U.S.A.*, and rested on a criticism of linear narrative. He went against America's "manifest destiny" to portray a divided country, made up of "two nations," and rooted his political criticism within the genre of the novel itself. By undermining the concepts of plot, protagonist and temporality, he created a form of political fiction where politics are an integral part of writing, rather than an imposition upon it. Dos Passos thus invites us to cast a new glance at the interwar period, and at the links – severed by Cold War criticism – between modernism and radicalism. His works bear witness to the difficulty of writing protest in a land of consensus; however, rather than resorting to a tempting return to the myth of origins, they enact a dialogue with the founding texts, through which fiction progressively reveals how the nation's political – and textual – foundation rests on gaps and omissions.

Keywords: John Dos Passos (1896-1970), politics, narrative, modernism, radicalism, history, protest literature.