



HAL
open science

La matérialité du texte dans Manhattan Transfer et USA de John Dos Passos

Delphine Robache

► **To cite this version:**

Delphine Robache. La matérialité du texte dans Manhattan Transfer et USA de John Dos Passos. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA075 . tel-02275779

HAL Id: tel-02275779

<https://theses.hal.science/tel-02275779>

Submitted on 2 Sep 2019

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 PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
PARIS III**

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

Delphine ROBACHE

**LA MATÉRIALITÉ DU TEXTE DANS
MANHATTAN TRANSFER ET USA
DE JOHN DOS PASSOS**

Thèse dirigée par le Professeur
Isabelle Alfandary

Date de soutenance prévue : le 1er juillet 2017

Jury :

Professeur Isabelle ALFANDARY (Université Sorbonne
Nouvelle – Paris 3)

Professeur Pascale ANTOLIN (Université Michel de
Montaigne – Bordeaux 3)

Professeur Antoine CAZÉ (Université Paris Diderot –
Paris 7)

Professeur Marie-Christine LEMARDELEY (Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Professeur Axel NESME (Université Lyon 2)

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Madame Isabelle Alfandary qui m'a guidée et soutenue tout au long de mes recherches. Malgré la distance géographique, elle a toujours été disponible et à l'écoute. Ses encouragements m'ont permis de mener à bien ce projet de recherche.

Je souhaite également remercier toute ma famille, sans qui rien n'aurait été possible. Leur confiance en moi a été indispensable pour mener ce travail de long court. Je n'oublierai pas leur aide si précieuse durant les dernières semaines de rédaction. Merci à mes parents, mes grand-parents et Marylène qui ont relu mon travail avec attention.

J'ai également une pensée particulière pour la directrice de l'école internationale d'Hilversum, Madame Jetty van Driel, ainsi que tous mes collègues et élèves. Leur dynamisme, leur curiosité et leur gratitude m'ont donné tant d'énergie!

Je souhaite dire toute ma gratitude aux professeurs qui m'ont fait partager leur passion pour les mots. J'admire leur finesse et leur exigence. Je ne peux malheureusement pas tous les nommer ici mais je pense très chaleureusement à Madame Catherine Spinard, Madame Jacqueline Béraud et Madame Agnès Fontvieille-Cordani.

Je souhaite également remercier tous mes amis. Je pense à ceux qui m'encouragent depuis longtemps : Noel, Laurie, Estelle, Maud, Pauline et mon très cher gang de la laverie. Je n'oublie pas ceux que j'ai rencontrés à Utrecht et qui sont devenus des amis précieux : Susanne, Nicky, Marlise, Nils, Nieske, Bart, Marie et Chloé. Pour finir, je remercie Jelle de tout mon coeur de m'avoir accompagnée et soutenue à chaque instant.

Résumé

Les premiers romans de John Dos Passos s'inscrivent dans le courant moderniste et sont caractérisés par une organisation originale des mots sur la page. Le texte n'est pas un bloc monolithique mais il est découpé en sections et ponctué d'épigraphes. Il contient également une multitude de collages présentés dans des styles et des polices variés. Cette observation est le point de départ de cette étude qui propose d'analyser la matérialité du texte dans les premiers romans de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA*, publiés entre 1925 et 1938. Ces ouvrages interrogent le regard du lecteur sur le texte, en montrant ce qui est placé devant, autour de l'oeil de celui qui regarde. Ils invitent le lecteur à prendre conscience de ce qui influence sa vision. Le roman exhibe son armature et ses divers seuils, laissant soin à celui qui lit de poursuivre ou non sa lecture, de revenir en arrière et de faire les liens entre les différentes zones de texte. Le roman expose son mode de fabrication, soulignant qu'il est le produit d'un réagencement de textes antérieurs. Cette armature visible est autant faite de pleins que de vides et reflète la tension entre l'ambition de tout dire, tout contenir et la reconnaissance de la difficulté même de raconter. Le jeu avec les espaces blancs, la ponctuation et les indications phonétiques renforcent la dimension écrite du texte tout en essayant de le faire sortir hors de la page et de résister à toute clôture.

Mots clefs : John Dos Passos, matérialité, cadre, clôture, intertextualité, paratexte.

Abstract

The early novels of John Dos Passos are part of the modernist literary movement. They are characterized by an original organization of the words on the page. The text is no longer a monolithic block, but is divided into sections and its separations are highlighted by a vast paratext. It also contains a variety of collages presented in various styles and in different fonts. These observations are the starting point of this research, which focuses on the materiality of the text in the early novels of John Dos Passos, *Manhattan Transfer* and the trilogy *USA*, published between 1925 and 1938. These novels question the gaze of the reader on the text, showing what is placed in front of and around the eye of the observer. The reader becomes aware of what influences his vision. The novel displays its internal structure and various thresholds, allowing the reader to continue or to stop reading, to go backwards and to create connections between the different sections of the text. The novel displays how it has been constructed, highlighting that it is the product of the rearrangement of previous texts. This visible internal structure is also built out of gaps and empty spaces. It reflects the tension between the ambition to be exhaustive, to contain everything and to acknowledge the difficulty to tell a story. The interplay with the blank space on the page, the use of punctuation and phonetic indicators reinforce the written aspect of the text, while at the same time making the words stand off the page and resistant to closure.

Keywords : John Dos Passos, materiality, frame, closing, intertextuality, paratext.

Table des matières

Introduction	11
Partie I – La mise en abîme du regard du lecteur	31
Chapitre 1 : Regarder à travers un judas.....	31
I- L’ouïe contre la vue ?	31
1- La multiplicité des filtres	31
2- Pallier les limites de la vision ?	35
3- Souligner les limites	38
II- Les différentes versions dans <i>Manhattan Transfer</i>	43
1- Les basculements : d’une scène parodique à une scène dramatique	44
2- Raconter une histoire, raconter son histoire	45
3- Les mécanismes narratifs : celui qui écoute transforme la narration	47
III- Le filtre de l’ironie	49
1- Faire entendre pour mieux moquer.....	51
2- Les cibles de l’ironie.....	53
Chapitre 2 : Le rôle du paratexte	55
I- Les préfaces autoriales.....	56
1- Etablir et rompre les liens dans <i>One’s Man Initiation</i>	56
2- La préface autoriale dans <i>Three Plays</i>	61
3- L’abandon de la préface de <i>The 42nd Parrallel</i>	67
II- Le paratexte « interne » : étude comparative des épigraphes dans <i>Manhattan Transfer</i> et des interchapitres dans <i>Number One</i>	69
1- La mécanique du texte dans « Nickelodeon » de <i>Manhattan Transfer</i>	71
2- L’autre « numéro un » dans <i>Number One</i>	75
Chapitre 3 : Le jeu entre graphie et sons dans les biographies de <i>USA</i>	81
I- Du portrait pictural au portrait de mots.....	83
1- L’art du portrait dans le courant moderniste	83
2- Une forme hybride.....	85
3- L’objectif impossible : représenter l’invisible.....	86
II- Placements et déplacements	91
1- Mettre en relief l’incongruité.....	91
2- Placements et déplacements dans la biographie de Woodrow Wilson.....	98
3- Le public	103
4- La répétition.....	105
5- Resémantiser le langage	110
III- L’adage textuel.....	116
1- Voir le texte par le prisme du langage de la presse	116
2- Ponctuation et la mise en page au service du rythme	121

Partie II – Une armature visible	128
Chapitre 1 : L'étiquetage dans <i>Manhattan Transfer</i> : « I'll label it right away »	129
I- La nomination des personnages.....	130
1- L'absence de nomination dans l'épigraphe et dans la narration : similarité ou différence ?.....	130
2- Le processus de nomination des personnages et le jeu avec le lecteur.....	131
II- Le titre de chapitre comme étiquette	134
1- La fonction de balise.....	135
2- Le titre, outil structurant	138
3- Entre prose et poésie.....	141
III- La section est-elle une unité de composition?.....	144
1- Les titres dévoilent un programme d'écriture.....	145
2- Une mise en abîme de la structure du roman.....	148
3- Les traces du travail d'écriture	157
Chapitre 2 : La composition dans <i>USA</i> : « We find that our primary pleasure in the book is in its scheme ».....	159
I- Le risque d'une simplification excessive.....	160
1- Expliquer la structure par un unique schème.....	160
2- Mickael Denning et l'interdépendance des quatre modes	162
3- Le récit en réseau	164
II- Les trois piliers de <i>USA</i> : faire du corps une histoire	168
1- Du corps à la nation	169
2- Raconter la nation : un projet colossal.....	181
III- Les pièces manquantes ou la construction en creux.....	191
1- Un événement en creux	192
2- Comparaison des manques dans <i>Manhattan Transfer</i> et <i>USA</i>	200
3- Comblent les manques dans les actualités ?	204
Partie III – L'intertexte, entre redondance et revitalisation	218
Chapitre 1 : Regarder du mauvais côté du télescope dans <i>Streets of Night</i>	219
I- L'écriture de la tension entre contraires.....	221
II- Permutation et digestion d'autres textes	225
Chapitre 2 : Absorption et transformation d'autres textes dans <i>Manhattan Transfer</i>	228
I- Les effets de miroir	232
II- Intertextualité et revitalisation	236
1- Le texte est autotélique	238
2- Relire le fragment dans deux sens différents.....	240
3- Redécouvrir les mots	243

Chapitre 3 Ecrire « autour de ».....	255
I- Fonction de contrepoint de la lettre	255
II- Garder la trace d'un processus mental.....	259
III- Manipuler le langage pour parvenir à ses fins.....	262
IV- Le motif de la lettre d'amour désespérée	264
Partie IV – Raconter l'unique et le singulier dans le « Camera Eye »	269
Chapitre 1 : Une expérimentation de la voix narrative : « In fact it was somebody else who was speaking ».....	273
I- « In fact it was somebody else who was speaking »	276
II- L'utilisation et le placement du mot « opportunity »	281
III- L'utilisation des pronoms personnels dans le « Camera Eye ».....	284
1- <i>The 42nd Parrallel</i> : exister grâce à l'autre.....	287
2- <i>1919</i> : Découvrir le « je » pour s'immerger dans la communauté	293
3- <i>The Big Money</i> : Du « je » est un autre au « je » porte parole.....	302
IV- The Camera Eye « is concerned with using with abusing the pronoun »	308
1- Refuser le pronom	310
2- Apprendre à connaître et sentir le pronom	314
Chapitre 2 : Dire l'indicible.....	318
I- Rompre le silence.....	319
II- Préserver les zones d'ombre	322
III- Voyeurisme et complicité.....	326
IV- Raconter l'inconnu : l'entrée dans la Première Guerre mondiale	328
Chapitre 3 : Une expérimentation de l'espace textuel.....	336
I- Reprendre son souffle	336
II- Raconter le bouleversement de l'ordre du monde	343
III- Rupture de la parenthèse	347
1- Une opération énonciative d'ajout.....	349
2- Un lieu de relâche	354
3- L'indignation contenue.....	356
Conclusion	363
Bibliographie	372

Références des éditions utilisées :

DOS PASSOS, John, *One's Man Initiation* [1917, 1920], New York, University Press of America, 1986.

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

— *Manhattan Transfer* [1925], New York, Penguin, 2000.

— *Three Plays – The Garbage Man, Airways Inc., Fortune Heights*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1934.

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

— *Number One : a Novel*, Boston, Houghton Mifflin, 1943.

Liste des abréviations :

BM *The Big Money*

CE « Camera Eye » (section dans la trilogie USA)

FH *Fortune Heights*

FP *42nd Parallel*

MT *Manhattan Transfer*

NO *Number One*

OMI *One's Man Initiation - 1917*

SN *Streets of Night*

TP *Three Plays*

Introduction

« The words are old and dusty »

John Dos Passos est un auteur prolifique dont l'œuvre appartient à une multitude de genres. Il est davantage connu pour ses romans et ses essais mais il a également rédigé un nombre important de nouvelles, d'articles de journaux, de poèmes, de pièces de théâtre et de récits de voyage. Il est toujours prêt pour une nouvelle aventure et cela le mène à explorer une grande partie du monde : l'Europe (en particulier la France, l'Espagne et l'Italie) mais aussi le Moyen Orient et l'Amérique, le continent dont il est originaire. Observateur curieux, il sonde avec attention les paysages, les hommes et les mots qu'il rencontre. Il apporte un soin tout particulier à l'observation et essaie de conserver un état d'esprit ouvert et de garder la capacité à s'étonner : « To observe objectively a man has to retain something of childhood's naive and ignorant state of mind. [...] Astonishment strangely quickens the senses »¹. Cette position que l'auteur adopte est également celle dans laquelle se trouve le lecteur de ses œuvres de fiction. En effet, le lecteur est d'abord surpris de la fragmentation de ces textes. *Manhattan Transfer* est son quatrième roman publié en 1925. Il est composé par le croisement d'une multitude d'intrigues, mettant en scène plus de deux cent cinquante personnages. De multiples scènes se succèdent, racontant chacune un épisode de la vie d'un de ces personnages. Certains sont récurrents mais la majorité n'apparaît que ponctuellement, sans que le narrateur ne les nomme. Le lecteur ne peut pas se rattacher à une narration chronologique, linéaire où le narrateur omniscient remplit sa fonction de régie. Il est également impossible de s'identifier aux

¹ Dos Passos, John, *The Major Non Fictional Prose*, ed. Donald Pizer, Detroit, Wayne State University Press, 1988, 274.

personnages qui n'ont aucune profondeur psychologique et dont le passage dans le roman est souvent bref. Ces innovations formelles sont l'apanage des romans modernistes. Elles invitent le lecteur à porter un regard neuf sur la narration et à renforcer son acuité et sa finesse de lecture. Le texte pousse le lecteur à se débarrasser de ses habitudes figées.

C'est également le rapport au document écrit et aux mots qui est bouleversé. En effet, la matérialité du texte est mise en évidence : les changements de style et de taille de police sont fréquents, des mots conservent des indications phonétiques, certains sont collés les uns après les autres pour ne former qu'un ruban continu. L'auteur cherche également à interroger et surtout à « dépoussiérer » les mots : « The words are old and dusty and hung with the dirty bunting of a thousand crooked orations, but underneath, they are still sound. What men once meant by these words needs defenders today »². Cette citation met en relief deux points. D'une part, le mot constitue une unité de sens pour l'auteur. Le travail de l'écrivain s'effectue à cette échelle (et non à celle de la syllabe ou bien celle de la phrase). D'autre part, le mot est un objet palpable, comme l'indique l'utilisation de l'adjectif épithète « poussiéreux » (« dusty » dans la citation originale). Le travail de l'écrivain peut, dans une certaine mesure, être comparé à celui d'un restaurateur d'œuvres d'art – bien que l'échelle soit différente puisque le restaurateur répare une œuvre dans sa totalité et l'écrivain souligne son attention portée sur les mots. Le dessein final est de revenir à un état qui a été perdu, à cause de manipulations malencontreuses dans le passé. La poussière accumulée sur un tableau ancien cache les couleurs d'origine. Les mots, utilisés à mauvais escient, perdent leur éclat et leur justesse. Le choix de l'adjectif « sound » n'est pas anodin. En effet, il possède une dimension double. Au sens propre, il souligne la matérialité du mot et sa dimension charnelle. Il signifie « sain, en bonne santé, bien portant ». Au sens figuré, il indique que les mots sont « censés, justes et précis ». John Dos Passos cherche à montrer la manipulation et la corruption des mots qui sont dans toutes les bouches, à rendre compte de leur circulation, des textes fondateurs aux histoires orales qui se transmettent de génération en génération. Le goût de l'auteur pour les mots est manifeste : ceux qui sont dans le dictionnaire mais aussi ceux qui en sont absents. Certains mots sont inventés, d'autres gardent les traces de leur transcription phonétique.

² *Ibid.*, 172.

Cette démarche est un projet ambitieux qui peut sembler contradictoire. En effet, aussitôt les mots dépoussiérés, ils sont employés comme armes. Dans le dernier volume de la trilogie *USA*, une frange de texte se termine par une proposition tronquée : « we have only words against » (USA, 1210). Ceci peut apparaître comme une contradiction : les mots aussitôt dépoussiérés sont utilisés pour convaincre, manipuler, galvaniser. Leur utilisation comme outils au contenu vide et aux sons creux est condamnée et ferait tomber le texte dans l'écueil même qu'il dénonce. Cependant, « we have only words against » peut être interprété d'une nouvelle manière. En effet, il souligne que les mots sont sans cesse mis à l'épreuve. Il ne s'agit pas de les dépoussiérer une fois, de manière radicale et définitive. Au contraire, le processus est continu : ils circulent dans les textes et les bouches et sont parfois utilisés à tort. Le texte les interroge ensuite pour qu'ils retrouvent leur force et leur éclat. Les mots circulent de nouveau et le processus est répété. Les mots dépoussiérés ne sont pas rangés puis exhibés comme les trésors du passé sous la vitre d'un présentoir au musée. « We have only words against » signifie également que ce processus est continu : nous devons utiliser les mots qui sont notre unique ressource. Ce segment souligne la mise à l'épreuve des mots et l'espace blanc final vient interroger ce que les mots peuvent combattre. Cet espace est l'expression d'une interrogation, d'une mise en suspens et également d'une demande de vigilance. Ce risque de la contradiction, cette menace que les mots deviennent de nouveau des outils pour accabler et marteler, sont bien prises en compte. Le blanc typographique n'est pas un simple pivot vers le titre de la prochaine section « We have only words against / Power Superpower », qui transformerait immédiatement les mots en armes. Cette interprétation est bien mise en suspens par l'espace blanc, un carrefour où plusieurs possibilités sont mises en jeu.

Une œuvre qui échappe à toute catégorisation

Cette énergie, cette volonté d'interroger les mots est l'une des caractéristiques de la « génération perdue » dont fait partie John Dos Passos. Ce terme a d'abord été employé par Gertrude Stein puis Ernest Hemingway pour désigner la génération

d'auteurs américains nés dans les dernières décennies du XX^e siècle et expatriés à Paris durant l'entre-deux-guerres. La Première Guerre mondiale a été un bouleversement politique, économique et social. Les Etats-Unis entament une période de mutations entraînant un élargissement de la fracture sociale et la remise en cause des valeurs et des modes de vie traditionnels. Ce terme ne désigne pas un courant littéraire uniforme et regroupe des auteurs aux œuvres très différentes tant par leurs préoccupations, leurs formes et leurs réceptions. Les œuvres de John Dos Passos n'ont pas reçu un accueil aussi favorable que celles de F. Scott Fitzgerald, James Joyce, T.S. Eliot, William Faulkner, E. E. Cummings ou Ezra Pound. Il reste un auteur moins connu et étudié dans les universités américaines³.

Les œuvres de John Dos Passos sont tantôt rangées dans la littérature radicale, prolétaire ou moderniste. Elles sont comparées et mises en relation à un grand nombre d'autres arts, et en particulier à la peinture, au cinéma, à la photographie et à l'architecture. Son travail a donc été qualifié d'impressionniste, d'expressionniste ou de futuriste. Ces appellations diverses ont généralement desservi l'auteur. Les critiques ont souligné le manque de lisibilité de ces textes car ils ne parvenaient pas à les classer dans un genre précis. Le revirement politique de l'auteur a également joué un rôle dans la réception de son travail d'écriture. Entre 1927 et 1933, John Dos Passos était proche de la gauche américaine et en particulier du CPUSA (Parti communiste des États-Unis). Il s'est détaché de ce parti de manière définitive en 1937 lorsque son ami José Robles a été abattu par les communistes en Espagne. Il a entamé un tournant conservateur et a soutenu le parti républicain. Ce revirement politique est vivement condamné par la critique qui souligne le manque de cohérence de l'auteur. Durant cette même période, son écriture se modifie également puisqu'il revient à une narration plus traditionnelle, comme par exemple dans la seconde trilogie « District of Columbia » publiée en 1952.

De la sortie de ces premiers romans jusqu'aux années quatre-vingt, les œuvres de John Dos Passos ont d'abord été analysées à l'aulne de ses positions politiques. Les critiques sont généralement biographiques et tentent d'expliquer l'œuvre de l'écrivain grâce à son parcours personnel, politique et intellectuel. Par exemple, Alfred Kazin souligne la médiocrité de l'écriture de *Manhattan Transfer*. La

³ Cet aspect a été étudié par de nombreux critiques. Pour obtenir une approche concise, il est possible de se référer à l'article suivant : Richard F. Hill, « Dos Passos : A Reassessment », *the University Bookman*, vol. 10, n° 2, 1970.

protestation contre la tyrannie et l'immoralité de la société ainsi que l'impossibilité de l'épanouissement de l'être humain dans le système capitaliste donnent un caractère tragique au roman⁴. Lionel Trilling insiste sur les valeurs de la gauche intellectuelle représentées dans l'œuvre⁵.

Dans les années soixante-dix et surtout dans la décennie suivante, la voix de certains critiques s'élève pour condamner les analyses qui ont été menées jusque là. En 1973, Lois Hughson annonce que lors de la décennie précédente, un changement a commencé à s'opérer : « the first steps [have been taken] toward viewing John Dos Passos' career outside the perspective in which the leftist writers of the thirties threatened to imprison him »⁶. Ce point de vue est partagé par Linda Wagner qui affirme que les années quatre-vingt constitueront un tournant dans l'analyse de l'auteur : « *surely* there must be more going on in Dos Passos criticism than just introductory, explicative studies. *Surely*, there has to be more happening among Dos Passos' readers than some eternal harangue about where the man came out politically » (les italiques sont présents dans la version originale)⁷.

Les années quatre-vingt sont une décennie charnière puisqu'un grand nombre de publications voient le jour, en particulier dans le domaine cinématographique. Deux études de Charles Marz cristallisent le changement qui s'opère. Dans l'article intitulé « U.S.A. : Chronicle and Performance », *USA* n'est plus simplement lu comme une simple chronique historique des Etats-Unis :

USA is not a recording of America. And it is not a story about America. Traditional novelistic unities of character and action are abandoned ; beginnings and endings of persons and events are fortuitous. There is little progress, little growth, little development of character ; there is no real concern with representation, illusion, or empathy.⁸

Charles Marz a un ton particulièrement provocateur et balaie ainsi les critiques qui se concentraient jusqu'à présent sur les personnages ou l'analyse historique du texte. Il

⁴ Alfred Kazin, *On Native grounds : an Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal-Hitchcock, 1942, 341-59.

⁵ Lionel Trilling, « The America of John Dos Passos », *Partisan Review*, New York, Rahv et Phillips, Avril 1938, 26-32.

⁶ Lois Hughson, « In Search of the True America : Dos Passos' Debt to Walt Whitman in USA », *Modern Fiction Studies*, vol. 19, n° 2, 1973-179 cité par David Dickson, *The Utterance of America : Emersonian newness in Dos Passos' U.S.A. and Pynchon's Vineland*, Göteborg University, 1998, 84.

⁷ Linda Wagner, « Dos Passos : Some Directions in the Criticism », *Resources for American Literary Studies*, n° 18, 1983, 202 cité par David Dickson, *op. cit.*, 88.

⁸ Charles Marz, « U.S.A. : Chronicle and Performance », *Modern Fiction Studies*, n° 26, 1980, 399.

refuse également toute approche biographique dans l'étude des « Camera Eye »⁹. Cette approche est novatrice et s'oppose aux articles rédigés à la même époque, dans les années soixante-dix.

Les théories linguistiques et littéraires étaient convoquées pour rendre compte des qualités stylistiques et esthétiques de l'œuvre de John Dos Passos. Des liens sont établis entre les œuvres du romancier américain et des textes poétiques, indiquant que les critiques, à partir des années quatre vingt, portent une attention croissante aux moyens stylistiques utilisés par l'auteur de *USA*. Les textes de John Dos Passos sont souvent mis en relation avec le poète américain Walt Whitman ou bien Blaise Cendrars¹⁰. Même si un certain nombre d'études biographiques continuent à être publiées, elles ne sont plus majoritaires et coexistent avec des études stylistiques.

Ce sont surtout les études cinématographiques qui ont un effet déterminant dans le champ de l'étude des œuvres de John Dos Passos. Dès la sortie de *Manhattan Transfer* en 1925 et la trilogie *USA* en 1938, les critiques ont établi des parallèles entre les romans et le septième art. Les deux œuvres majeures utilisent des techniques cinématographiques : les changements rapides d'une scène à une autre, les variations de point de vue, la section « Camera Eye » qui porte le nom de la machine utilisée pour produire un film, la vitesse, l'entrelacement de plusieurs histoires, la technique de montage dans *USA*, l'utilisation de l'espace blanc comparé à l'action de « couper » au cinéma. D.H. Lawrence commente ainsi *Manhattan Transfer* : « it is like a movie-picture with an intricacy of different stories and no close-ups and no writing in between. Mr Dos Passos leaves out the writing in between. »¹¹.

Les études cinématographiques sont les premières recherches qui ont permis d'ouvrir les textes de l'auteur américain à une analyse qui n'est plus uniquement politique. Elles se focalisent en particulier sur le travail de composition et l'importance du « montage », des zones de transitions dans le texte. Ce sont également les premières études qui analysent l'ironie dans l'œuvre de John Dos

⁹ *Ibid.*, 400.

¹⁰ Pour la comparaison de John Dos Passos et Walt Whitman, il est possible de se référer aux deux articles suivants : Robert P. Weeks, « The Novel as Poem: Whitman's Legacy to Dos Passos », *Modern Fiction Studies*, n° 26, 1980, 431-46 et Michael Clark, « Whitman's Influence on Dos Passos' Streets of Night », *Walt Whitman Review*, vol. 28, n° 2, 1982, 66-72.

William Dow a rédigé deux articles sur John Dos Passos et Blaise Cendrars : « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and a "Squirrel Cage of the Meridians" », *Notes on Contemporary Literature*, vol. 25, n° 2, 4-5 et « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the "Other" Modernism », *Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal*, vol. 42, n° 3, 1996, 396-415.

¹¹ D.H. Lawrence cité dans David Seed, *Cinematic Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, 130.

Passos, qui découle de la composition même des fragments du texte et en particulier de leur collision. David Seed analyse ainsi les « actualités » :

This is one of many instances of « collision » in the Newsreel whereby one voice contradicts another, or acts contradict stated aims. Dos Passos thus converts the discontinuity within the newsreel form into an ironic means of demonstrating again and again America's self interest¹²

Les critiques mettent également en avant la spécificité de l'expérience de lecture. Le lecteur est avant tout un spectateur conscient de son propre acte de voir. Le mot « camera » dans les fragments intitulés « Camera Eye » de *USA* a une signification double : il s'agit à la fois d'un symbole de représentation objective (il s'agit de montrer ce qui défile devant la caméra) mais il est également possible de regarder derrière l'œil ou la lentille de l'appareil pour voir ce qui se trouve à l'intérieur¹³. C'est donc à la fois un regard vers l'extérieur et l'intérieur. Enfin, ces études prennent en compte le lecteur, maillon indispensable dans la construction du sens, mais pourtant parfois peu pris en compte par la critique.

Parmi le très grand nombre de textes publiés par John Dos Passos, *Manhattan Transfer* et *USA* sont les deux ouvrages les plus étudiés. En effet, les autres textes ont souffert de critiques acerbes et très négatives dès leur parution. Le critique John Warren Beach s'exprimait ainsi en 1947, et son jugement est encore partagé par de nombreux critiques :

The first thing we can say with a considerable degree of confidence is that his work before *Manhattan Transfer* is negligible, that his volumes of travel and commentary are relatively negligible, and that his place in literature (thus far) must rest on four novels, *Manhattan Transfer* and the three parts of *U.S.A.* The poems are negligible except as a reminder, important for understanding him, that this man is by natural inclination distinctly "esthetic" - drawn to the picturesque, the decorative, the exotic, and to the romantic in the sense in which that term applies to Amy Lowell and John Gould Fletch.¹⁴

Donald Pizer, l'un des plus éminents spécialistes de John Dos Passos, partage le point de vue de Joseph Warren Beach et toutes les études qu'il consacre à John Dos Passos depuis la fin des années soixante-dix se focalisent sur la trilogie *USA*. Dans son dernier ouvrage publié en 2013, il analyse le caractère moderniste du style de l'auteur

¹² *Ibid.*, 143.

¹³ Donald Pizer, *Dos Passos' USA : a Critical Study*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1988, 56.

¹⁴ Joseph Warren Beach, « Dos Passos, 1947 », *Sewanee Review*, n° 55, 1947, 407.

américain¹⁵. Donald Pizer place de nouveau la trilogie au centre de son étude et justifie son choix en invoquant la qualité inégale des œuvres de l'écrivain. Pour la critique littéraire, le style est conventionnel avant la trilogie et les textes publiés ensuite sont mineurs et moins expérimentaux. Cette analyse semble constituer un consensus critique jusqu'à aujourd'hui.

Ces dernières années, peu de monographies sont publiées sur John Dos Passos. Il s'agit davantage d'articles ou d'analyses faisant partie d'une étude comparative plus conséquente incluant plusieurs auteurs. Il est très souvent cité dans les études dont le sujet d'étude est la période moderniste et il apparaît aux côtés des écrivains américains emblématiques de cette époque : Ernest Hemingway, William Faulkner et Francis Scott Fitzgerald¹⁶. Des études plus originales sont également publiées, comme la thèse de David Dickson, « The Utterance of America : Emersonian Newness in Dos Passos' U.S.A. and Pynchon's Vineland » soutenue à l'université de Göteborg en 1998. Il compare la trilogie à une œuvre épique représentant la conscience de la nation américaine¹⁷. Ce qui est novateur n'est pas le rapprochement avec Ralph Waldo Emerson (le caractère éminemment américain de John Dos Passos avait été repéré et étudié très tôt) mais son analyse stylistique. Elle porte en effet sur des extraits cités précis et la narration est au centre de son étude : « the novel's many-faceted highlighting of narration as that which brings unity to individual and nation and its emphasis on narration's failure to bring such unity suggest *the fate of narration* as one of the novel's main subjects »¹⁸. Les dernières études se concentrent donc sur des terrains qui n'ont pas, ou peu, été explorés.

Certains auteurs se penchent également sur ce qui reste considéré comme les œuvres mineures de John Dos Passos. Thomas Richard Fahy consacre un ouvrage sur les œuvres théâtrales de John Dos Passos, E.E. Cummings et Edna Saint Vincent

¹⁵ Donald Pizer, *Toward a Modernist Style : John Dos Passos*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

¹⁶ Par exemple dans les ouvrages de Robert McParland et James William Harding : Robert McParland, « Sounds of the City : Theodore Dreiser, John Dos Passos, Anzia Yezierska, Langston Hughes » dans *Beyond Gatsby : How Fitzgerald, Hemingway, and Writers of the 1920s Shaped American Culture*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2015, 123-155 et James William Harding, *Hiding and Seeking : Form, vision, and History in William Faulkner and John Dos Passos*, thèse, University of Sussex, 2012.

¹⁷ « Dos Passos' trilogy sets out to fulfill a similar call for a reconciliation of the scattered voices of the nation into a renewed sense of belongingness and meaning. Dos Passos' USA, then, takes on the taste of an American epic in a gigantic effort to represent the "speech of the people". » dans David Dickson, *op.cit.*, 90.

¹⁸ *Ibid.*, 100.

Millay¹⁹. Ces deux derniers auteurs sont bien davantage connus pour leurs pièces de théâtre que John Dos Passos, dont le nombre de pièces est moins conséquent et leur succès moindre. Thomas Richard Fahy affirme que les pièces n'ont pas reçu le succès escompté car elles ont été perçues comme étant trop didactiques.

Les traces du travail de l'écriture

Cette étude essaie de proposer un regard nouveau sur deux œuvres qui sont entrées dans le canon de la littérature : *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA*. Ces textes sont analysés en faisant des liens éclairants avec la vie personnelle de l'auteur, son parcours politique, le contexte historique et politique des Etats-Unis ou bien d'autres arts, comme la peinture ou le cinéma. Il ne s'agit pas de dénigrer ces études qui ont grandement contribué à une meilleure connaissance de l'œuvre de John Dos Passos et à son rayonnement aux Etats-Unis et en Europe. Il s'agit davantage de proposer une lecture stylistique pour dégager une cohérence interne à chacune des deux œuvres et pour montrer dans quelle mesure ces textes donnent les clés de leur propre lecture.

Dans la conclusion de son étude sur *Manhattan Transfer*, Jean-Pierre Morel fait la remarque suivante sur ce roman : « L'ensemble garde en somme la trace (une de plus dans ce livre) du travail de l'écriture, de ses sauts, de ses parcours, de ses carrefours, et de son inachèvement »²⁰. Cette étude est née des questions suscitées par cette analyse. Il semblait nécessaire de la prendre non plus comme point d'arrivée mais comme point de départ et d'explorer la matérialité de l'écriture, les indices laissés dans le texte indiquant sa propre élaboration. Le roman *Manhattan Transfer* s'est donc imposé pour débiter cette recherche, ainsi que la trilogie *USA*. Plusieurs points communs sont saillants : en particulier l'importance du paratexte dans les deux œuvres (les épigraphes dans *Manhattan Transfer*, la préface et la postface dans *USA*).

¹⁹ Thomas Richard Fahy, « Planes, Trains, and Automobiles : Technology and the Suburban Nightmare in the Plays of John Dos Passos » dans *Staging Modern American Life : Popular Culture in the Experimental Theatre of Millay, Cummings, and Dos Passos*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 85-131.

²⁰ Jean Pierre Morel, *Dos Passos, Manhattan Transfer*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 124.

Le paratexte cadre et encadre ces œuvres, posant la question de l'organisation textuelle.

L'approche choisie n'est ni chronologique, ni linéaire, pour ne pas établir de hiérarchie entre les deux œuvres sélectionnées. *Manhattan Transfer* n'est pas un roman mineur, qui prépare l'écriture de la trilogie. Le but de cette étude est de mettre en relation ces deux œuvres et de voir comment elles portent les traces spécifiques de leur travail d'écriture. Cette étude restera « docile » au texte, dans le sens entendu par Michel Riffaterre : « Etre docile au texte, ce ne sera pas seulement s'abstenir de le corriger ou d'extrapoler, ce sera aussi ne fonder l'explication que sur les éléments dont la perceptibilité est obligatoire »²¹. « Docile » signifie « qui a de la disposition à se laisser instruire, conduire » et nous essaierons autant que possible de nous laisser conduire par le texte et de donner aux œuvres de John Dos Passos une place centrale dans l'analyse.

Le texte met en relief sa structure propre en donnant à voir son armature par les différents collages, l'organisation en différentes sections et un large paratexte. Elle exige la participation du lecteur qui fait entrer en résonance les différents fragments dont elle est composée. La difficulté d'élaboration est également soulignée par l'organisation de l'espace textuel : la prééminence des espaces blancs, les ruptures de construction mais aussi les réécritures et la présence de plusieurs versions du même événement. Selon nous, *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA* révèlent ces techniques de manière manifeste. La seconde trilogie, *District of Columbia*, publiée en 1952, a un mode narratif plus traditionnel. Elle constitue un ensemble lâche, unifié par le fait que chaque volume se concentre sur un personnage de la famille Spotswood. L'absence d'expérimentation dans la forme est accompagnée d'un propos didactique. La trilogie dénonce l'inefficacité et la corruption de la bureaucratie, des syndicats et des partis politiques à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. John Dos Passos revient à la construction fragmentée dans *Midcentury* mais elle apparaît davantage comme un artifice qu'un mode de composition.

²¹ Michel Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 12.

Multilinéarité, discontinuité et irrégularité

Manhattan Transfer est le quatrième roman de John Dos Passos publié en 1925. Dès sa sortie, les critiques ont été favorables et le livre a eu un relatif succès. Il a été traduit dans de nombreuses langues à l'étranger, et en particulier en France et en URSS. Le titre correspond à une gare de triage dans le New Jersey, à l'Ouest de la ville de New York. Cette gare est mentionnée dans le chapitre « Steamroller » : « They had to change at Manhattan Transfer. [...] The wheels rumbled in her head, saying Man-hattan Trans-fer. Manhattan Trans-fer. Anyway it was a long time before Atlantic City. » (MT, 111). Le titre indique donc déjà la figure du croisement, d'un espace qui serait à l'intersection de plusieurs embranchements, ainsi que l'importance du signe : « Manhattan Transfer » est à la fois la pancarte lue par les passagers et le message vocal du conducteur annonçant la prochaine gare : « Man-hattan Trans-fer. Manhattan Trans-fer ». Cet ouvrage est souvent qualifié de « roman d'une métropole », faisant le portrait de la ville de New York entre la fin du XIX^e siècle et le début des années vingt. Blanche Gelfant qualifie le roman de « synoptic novel »²² : il permet de voir la ville d'un seul coup d'œil.

Le narrateur met en scène environ deux cent cinquante personnages²³ dont plusieurs destins sont entrelacés. Le récit est découpé en trois sections, elles-mêmes divisées en chapitres. Ces derniers sont composés d'un épigraphe (un texte court qui est placé en tête du chapitre) et de scènes juxtaposées. Comme le note Jean-Pierre Morel, l'action a trois caractéristiques principales. Elle est multilinéaire, discontinue et irrégulière :

(L'action est) *multilinéaire*, parce qu'elle suit de front le cours de plusieurs existences différentes (les personnages récurrents) ; *discontinue*, puisqu'elle s'interrompt souvent pour passer d'un personnage à un autre, puis encore à un autre, avant de revenir au premier, et le quitter à nouveau. *Irrégulière*, enfin, car dans son va-et-vient d'un personnage à l'autre, la navette ne s'astreint nullement à suivre chaque fois le même trajet ou à respecter le même ordre de succession. (les italiques sont dans le texte)²⁴.

²² B.H. Gelfant, *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954.

²³ Jean-Pierre Morel, *Dos Passos, Manhattan Transfer, op. cit.*, 21 : « le roman nous confronte en effet à l'abondance et au désordre [...] Plus de 150 personnages dont l'identité nous est totalement ou partiellement communiquée, et un stock encore plus important d'anonymes, vraisemblablement autour de 250. ».

²⁴ *Ibid.*, 18.

La première impression du lecteur est souvent celle du désordre et de l'éparpillement. L'intrigue est impossible à résumer puisque plusieurs intrigues sont nouées. Les personnages sont très nombreux et chaque destin est suivi de manière brève, continuant plus loin dans la narration ou bien s'arrêtant de manière abrupte. Les destins d'une vingtaine de personnages principaux sont entrecroisés. Ellen Thatcher naît à l'hôpital au début du roman et le lecteur la suit lors de plusieurs épisodes de sa vie. Des scènes de son enfance sont narrées de manière discontinue puis un nombre incertain d'années ne sont pas mentionnées. Le lecteur retrouve la jeune femme mariée à un producteur de cinéma, John Goldweiser. Elle poursuit alors une carrière d'actrice. Cette intrigue est croisée avec celle de Jimmy Herf. Il n'est qu'un jeune enfant lorsqu'il débarque aux Etats-Unis avec sa mère. Celle-ci décède d'une maladie alors que Jimmy n'est pas encore adolescent. Il est recueilli par son oncle et sa tante et quelques années plus tard, il choisit de devenir journaliste. Il épouse Ellen alors que la jeune femme vient de se séparer de son premier mari. Autour du couple, un certain nombre de personnages principaux et secondaires gravite : la famille des deux personnages (Ed et Susie Thatcher, Emily, Jeff, James et Maisie Merivale, Joe Harland), les admirateurs et amants d'Ellen (comme Stan Emery et George Baldwin), les amis de Jimmy comme Congo. Certaines intrigues se recoupent plusieurs fois alors que d'autres croisements sont accidentels et brefs, laissant place à une infinité de configurations.

Le roman est caractérisé par l'utilisation de diverses techniques modernistes : le déroulement du roman n'est ni linéaire ni chronologique, le narrateur n'est pas omniscient et la focalisation varie, les personnages n'ont aucune épaisseur psychologique et pourraient davantage être comparées à des marionnettes. Ces techniques donnent une vision kaléidoscopique de New York et le lecteur fait lui-même l'expérience aliénante de la ville : il est bombardé de stimuli sensoriels qui apparaissent aussi brutalement qu'ils disparaissent, pour laisser place à d'autres.

Le premier volume de la trilogie, *42nd Parallel*, est le roman suivant *Manhattan Transfer* et il a été publié en 1930. John Dos Passos conjugue alors activisme politique et carrière littéraire. Il fait partie du groupe « The New Playwrights Theatre » de 1927 à 1929 et monte deux pièces de théâtre : *The Garbage*

Man (ou *The Moon Is a Gong* dans son titre original) et *Airways Inc.*²⁵. Ces œuvres s'érigent contre le théâtre de Broadway, commercial et superficiel. Elles visent à éduquer le spectateur en montrant la brutalité et l'injustice des inégalités sociales et économiques grandissantes aux Etats-Unis²⁶. Il publie également *Facing the Chair*, un texte qui porte sur l'affaire Sacco et Vanzetti en 1927. Ce dernier est à la fois un compte-rendu des événements et un appel à se mobiliser pour que les deux hommes ne soient pas condamnés à être exécutés.

C'est dans ce contexte marqué par l'indignation et l'affaire Sacco et Vanzetti que John Dos Passos commence la rédaction de *42nd Parallel*. Dès l'écriture de ce roman, l'auteur prévoit qu'il fera parti d'un ensemble plus vaste. Le second et dernier volume seront respectivement publiés en 1932 et 1936. La trilogie est publiée dans un seul volume en 1938. Chaque roman est organisé en quatre sections différentes qui alternent de manière irrégulière : la narration, les « Newsreel », les « Camera Eye » et les biographies. Les « Newsreel », ou « actualités » en français, sont composés d'une mosaïque de gros-titres, d'extraits de chansons, de publicités et d'articles de journaux parfois coupés et répétés. Le style est télégraphique ou élaboré et les tons sont tout aussi variés : dramatique, humoristique, ironique, trivial ou grotesque pour ne citer que quelques exemples. Les « Camera Eye » ont la forme d'un monologue intérieur. Ce mode narratif est caractérisé par l'écriture des pensées et des émotions telles quelles se présentent à l'esprit. Cette technique est particulièrement associée aux œuvres modernistes comme celles de James Joyce ou Virginia Woolf. Dans la trilogie, les « Camera Eye » sont marqués par une variation de pronoms (le narrateur semble tour à tour s'identifier à la première, deuxième et troisième personne) ainsi que l'absence de ponctuation (sauf les parenthèses et quelques points d'interrogation) et de majuscules. Les biographies sont des portraits d'hommes ou de femmes qui ont un rôle prépondérant aux Etats-Unis dans la première moitié du XX^e siècle : des biographies d'hommes politiques (Woodrow Wilson, Theodore Roosevelt), des inventeurs ou chercheurs de génie (Thomas Edison, Luther Burbank), des artistes (Isadora Duncan). La narration met en scène une centaines de personnages, dont douze principaux. Tout comme dans *Manhattan Transfer*, ils ne sont que des marionnettes désarticulées et le lecteur ne peut s'identifier à aucun d'entre eux.

²⁵ La troisième pièce de théâtre de John Dos Passos, *Fortune Heights*, est rédigée en 1932, en même temps que le second volume de la trilogie. Elle est publiée en 1933.

²⁶ Thomas Richard Fahy, *op.cit.*, 129.

De nombreuses similarités peuvent être mises en relief entre *Manhattan Transfer* et les romans de la trilogie. John Dos Passos poursuit son expérimentation formelle et les deux œuvres partagent les mêmes caractéristiques modernistes. Une nouvelle fois, la structure est multilinéaire, discontinue et irrégulière, pour reprendre les mots très justes de Jean-Pierre Morel. La narration du destin des personnages est interrompue par les autres modes et il y a de nouveau un va-et-vient d'un personnage à l'autre. John Moorehouse est l'un des personnages principaux du premier volume et lorsqu'il réapparaît dans la narration, ce n'est qu'à travers les yeux d'un autre personnage. Les actualités ne constituent pas une toile de fond qui accompagneraient la narration et éclaireraient le contexte historique. En effet, elles ne sont pas toujours en adéquation chronologique avec la narration, elles n'indiquent pas toujours clairement une date et comportent un grand nombre de trous. En effet, elles sont parfois brutalement coupées au milieu d'un gros titre. Comme pour *Manhattan Transfer*, les critiques soulignent l'illisibilité et le caractère désorganisé de l'œuvre finale : « (Dos Passos) is so afraid of being naive 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 »²⁷.

La trilogie dresse un tableau des Etats-Unis sur une période de trente ans des années 1900 à 1930. Les quatre modes permettent de faire entrer en résonance les voix individuelles et collectives. Les discours politiques, économiques, culturels, journalistiques sont à la fois créateur de cohésion sociale et d'aliénation. La structure en trois volumes souligne la fracture constituée par la Première Guerre mondiale : *42nd Parallel* est le portrait de l'Amérique avant le conflit, *1919* relate le désastre de la guerre et de l'année 1919 qui suit, enfin, *The Big Money* met en scène la décadence morale et spirituelle durant la décennie prospère suivante.

Quatre types de textes différents (nommés par la suite « section » ou « modes » pour reprendre la terminologie utilisée par les critiques) se complètent et se contrastent, ce qui, pour un grand nombre de critiques, donne à l'œuvre finale un manque d'unité : « It would be difficult to point to any unity in the book except that supplied by the binding »²⁸. Un grand nombre de qualificatifs et d'étiquettes sont également utilisés pour classer l'œuvre sans qu'ils soient clairement définis : « il est

²⁷ Upton Sinclair cité par Alice Béja, *Une écriture de combat : Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux Etats-Unis : John Dos Passos (1920-1938)*, thèse, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2010, 118.

²⁸ Henry Hazlit cité par Alice Béja, *op.cit.*, 117-118.

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 »²⁹.

Le tissage du sens

Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes revient sur l'étymologie du mot texte :

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait derrière lequel on se tient plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu - cette texture - le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée)³⁰

Le texte est ainsi analysé dans sa matérialité. La trilogie *USA* et *Manhattan Transfer* sont deux œuvres qui conservent et exhibent l'entrelacement des fils qui les composent. Elles s'élaborent en croisant plusieurs intrigues et en attachant divers fragments de textes dont les textures se répondent. Ce tissage s'établit à différentes échelles : tant au plan microtextuel (entre les mots) qu'au plan macrotextuel (entre les différentes zones de texte).

Le second point mis en relief dans cet extrait est la collaboration entre l'auteur et le lecteur dans l'élaboration du sens. Il s'agit de nouveau d'un point essentiel pour rendre compte des deux œuvres du corpus. En effet, c'est au lecteur d'établir les liens entre les quatre sections de la trilogie *USA* par exemple (les actualités, la narration, les « Camera Eye » et les biographies). Umberto Eco met également en relief ce travail coopératif : « Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle »³¹. Umberto Eco met également le lecteur en garde. Si l'œuvre est ouverte et qu'elle nécessite le travail de celui qui lit, toutes les interprétations ne sont pas possibles. Au contraire, « interpréter, selon Eco, consiste à se déplacer à l'intérieur d'un réseau dont les

²⁹ Alice Béja, *op.cit.*, 118-120.

³⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 100-101.

³¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, 27.

connexions sont préétablies, guidées comme par des rails qui dessinent un tracé préalable que le lecteur suit de proche en proche³² ».

Cette étude propose de mettre au jour le mode de fabrication de *Manhattan Transfer* et *USA*. Où et de quelle manière le texte garde-t-il la trace du travail de l'écriture ? Comment le lecteur collabore-t-il au tissage du sens ? Le concept de « trace » occupe une place centrale dans la réflexion de Jacques Derrida, Paul Ricœur et Emmanuel Levinas. Il sera ici compris dans un sens restreint, comme l'ensemble des marques indiquant l'élaboration du texte.

Une critique génétique ne sera pas ici élaborée. En effet, l'objet de cette discipline est l'étude des manuscrits littéraires, « en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir »³³, sa méthode est « la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales »³⁴. Nous nous intéressons aux traces du travail de l'écriture dans le texte publié, dans la version finale et perçue comme définitive de l'auteur.

La lecture stylisticienne choisie ici pourrait rappeler le « New Criticism ». Ce courant de la critique littéraire anglo-saxonne a été dominant des années 1920 aux années 1960. Ce mouvement met en avant la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art et s'oppose ainsi aux approches biographiques ou historiques. La technique la plus utilisée est l'explication de texte. Dès les années soixante, les critiques ont été très virulentes contre ce mouvement. Elles se focalisaient sur quatre aspects qui selon eux définissaient ce mouvement : le retour de l'art pour l'art (dans la tradition de l'école formaliste), l'abstraction de l'histoire dans les analyses littéraires et l'arrachement de l'œuvre d'art de son contexte, la tentative de développer une méthode scientifique et l'explication de texte pédagogique comme outil central.

Dans son article, René Wellek montre que ces critiques ne sont pas justifiées et qu'il s'agit d'une mauvaise interprétation des idées du courant « New Criticism ». En effet, leurs membres ne décontextualisent pas les œuvres d'art qu'ils analysent et n'opposent pas forme et contenu : « the New Critics reject the distinction of form and content : they believe in the organicity of poet and, in practice, constantly examine

³² Laurence Dahan-Gaida, « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », dans Jean-Marie Grassin, Daniel-Henri Pageaux, Bertrand Westphal, Juliette Vion-Dury (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, 111.

³³ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

³⁴ *Ibid.*

attitudes, tones, tensions, irony »³⁵. L'explication de texte est l'une des méthodes parmi d'autres mais ce n'est pas l'unique méthode proposée. Elle n'est assurément pas identifiée comme étant « scientifique ». Cette étude s'inscrit dans la continuité de cette école de lecture : l'œuvre d'art est autonome et ses qualités sont intrinsèques. Plusieurs aspects de « New Criticism » gouverneront cette étude : la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art et le recours à l'explication de texte, parmi d'autres méthodes.

Mais cette étude ne se réclame pas de l'école « New Criticism » car les limites sont nombreuses. L'approche est dogmatique et dénigre l'intérêt des autres approches. Or pour analyser l'œuvre de John Dos Passos, elles sont tout à fait complémentaires. Cette approche évacue l'analyse de la réception du texte par le lecteur, ce qui constitue une part importante de cette analyse. Les microlectures seront privilégiées, au sens entendu par Jean-Pierre Richard : « La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. »³⁶. Plusieurs extraits de *Manhattan Transfer* et *USA* seront mis en relation pour rendre compte de la structure des deux oeuvres.

Parcours

Le but de cette étude est de mettre au jour le mode de fabrication du texte et les traces du travail de l'écriture. Tout d'abord, les deux œuvres du corpus font prendre conscience au lecteur de l'acte de voir. Les deux œuvres interrogent la façon dont le regard se pose sur le texte. Le texte est un espace délimité mais il fait également référence à un hors-cadre, à ce qui est hors de la page. Ce hors-cadre est constamment suggéré dans la narration, dans *Manhattan Transfer* tout comme dans la trilogie *USA*. Les sections intitulées « Camera Eye » montrent particulièrement comment s'établissent le cadrage, et plus précisément l'élaboration d'une perspective personnelle sur les événements racontés. Dans *Manhattan Transfer*, c'est la réécriture

³⁵ René Wellek, « The New Criticism : Pro and Contra », *Critical Inquiry*, vol. 4, n° 4, 1978, 618.

³⁶ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, 1.

de certains passages qui amène le lecteur à s'interroger sur l'acte de raconter. Les deux ouvrages de référence sont également caractérisés par l'ironie. Les instances de décalage entre ce qui est dit et ce qu'il faut comprendre nécessitent la collaboration du lecteur pour construire le sens du texte. Il devient un lecteur vigilant et aguerré. Les deux œuvres sont constituées d'un vaste paratexte. Ce dernier est défini par Gérard Genette comme une série de seuils qui préparent à la lecture. Le critique ajoute également qu' « il tend parfois à déborder sa fonction et agir comme écran et à jouer sa partie au détriment de celle de son texte »³⁷. Cette comparaison entre le paratexte et l'écran est fructueuse et nous verrons comment le paratexte est utilisé chez John Dos Passos et s'il joue ou non cette fonction.

Dans une seconde partie, nous verrons comment le texte conserve la trace de son écriture en rendant visible son armature. La construction est révélée par la mise en relief des différents découpages (en paragraphes, chapitres et sections dans *Manhattan Transfer*). Mais c'est surtout la structure de *USA* qui est un véritable objet de fascination. Comme le remarque très justement Alfred Kazin, John Dos Passos est l'inventeur d'une structure extraordinaire :

What Dos Passos created with U.S.A. was in fact another invention – another American thing peculiar to the openness and stress of American life, like the Wright brothers' airplane, Edison's phonograph, Luther Burbank's hybrids, Frank Lloyd Wright's first office buildings. [...] We find that our primary pleasure in the book is in its scheme.³⁸

Quelles sont les caractéristiques de cette nouvelle invention ? Quels en sont les rouages ? Quel plaisir est provoqué à la découverte de son fonctionnement ? Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons de donner une réponse. Nous verrons que *USA* repose sur trois textes-piliers qui sous-tendent la construction du tout et que les zones vides jouent un rôle aussi important que les zones pleines.

L'intertextualité montre également les étapes de fabrication en exhibant les différentes couches qui constituent le texte. Selon Michel Riffaterre, « l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message »³⁹. Dans le roman *Streets of Night*, publié en 1922, le texte source est adapté pour s'intégrer à l'extrait

³⁷ Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1988, 376.

³⁸ Alfred Kazin, « John Dos Passos and His Invention of America », *The Wilson Quarterly*, vol. 9, n° 1, 1985, 164.

³⁹ Michel Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, 5.

original et a un rôle structurant indispensable. Il a également cette même fonction de balise dans la trilogie *USA* : les lettres d'amour incorporées marquent les étapes décisives du parcours d'un personnage. Si le fragment intertextuel a une variété de fonctions (il crée parfois un effet de miroir ou au contraire de contrepoint), il a toujours un rôle de « revitalisation ». Le texte est vivant sur la page, il garde les traces d'un processus mental d'un personnage, confirme une distortion ou permet de redécouvrir le sens des mots.

Enfin, une section particulière de la trilogie *USA* sera explorée plus en avant pour souligner le caractère expérimental de l'écriture de John Dos Passos. Le narrateur joue à la fois sur la focalisation et raconte son histoire comme s'il était un autre, avec les contrastes en peignant un tableau de paix pour annoncer la guerre. Il joue aussi avec l'organisation des mots sur la page et un nombre très restreint de signes de ponctuation pour signaler les ruptures. Le texte s'interroge sur ses propres limites : comment raconter l'indicible ? Comment résister à la clôture ?

Partie I – La mise en abîme du regard du lecteur

Chapitre 1 : Regarder à travers un judas

I- L'ouïe contre la vue ?

1- La multiplicité des filtres

Les personnages de *Manhattan Transfer* n'ont jamais accès au monde qui les entoure de manière directe, sans filtre ni intermédiaire. En effet, les images de la paroi en verre qui sépare le personnage de ce qu'il voit sont nombreuses :

Aloof, as if looking through thick glass into an aquarium, she watched faces, fruit in store-windows, cans of vegetables, jars of olives, redhotpokerplants in a florist's, newspapers, electric signs drifting by [...] faces of girls and young men nuzzled fluttering against her like moths as she walked with her stride even to his through the tingling yellow night. (MT, 143)

Dans cet extrait, c'est le verre qui sert de cloison. Ce matériau était très prisé par les architectes dans les années 1930. Il était synonyme de modernité et de progrès. Le matériau transparent permet de voir de l'autre côté de la cloison. L'œil peut percevoir la lumière, les contours et les couleurs de ce qui se trouve à l'extérieur. Il s'agit également d'un matériau solide qui ne peut facilement être détruit. Dans l'extrait cité, toutes ces qualités sont présentes en filigrane. La paroi en verre offre à Ellen à la fois une protection et un poste d'observation privilégié. Elle regarde les êtres et les objets se mouvoir telles des créatures marines. La jeune femme est comparée à une source lumineuse attirant les papillons de nuit (les regards des hommes qui se posent sur elle). La paroi en verre la protège des dangers, son intériorité ne peut être mise en péril par les agressions extérieures. Ellen est décrite comme étant une pure surface : elle brille et attire les regards mais elle ne semble posséder aucune intériorité. Les hommes qui gravitent autour d'elle tentent en vain de la séduire tandis qu'elle les repousse sans cesse. Le lecteur n'a lui non plus jamais accès aux pensées de la jeune femme.

Un peu plus loin dans le texte, cette image de la séparation entre Ellen et le monde est de nouveau présente : « [Ellen] sits dreamily, drowsily listening. A sudden twinge of men's voices knotting about her. She sits up cold white out of reach like a lighthouse. Men's hands crawl like bugs on the unbreakable glass. Men's looks blunder and flutter against it helpless as moths. But in deep pitblackness inside

something clangs like a fire engine » (169). Cet extrait est similaire au précédent. La paroi en verre sépare de nouveau Ellen de ce qu'elle voit et l'image des papillons de nuit est reprise. La ville apparaît comme un environnement multipliant les stimuli visuels. Ce qui est vu devient immédiatement objet de désir. L'image de la paroi en verre permet de matérialiser cette possession impossible. Le premier stimulus visuel dans la ville est la lumière : celle des lampadaires et des annonces publicitaires⁴⁰. La lumière est d'abord un besoin primitif à la fois pour la faune et la flore. Les plantes transforment la lumière en nourriture par la photosynthèse et les animaux ont également besoin de la chaleur du soleil pour vivre. Cependant, dans le roman, la lumière n'est plus un besoin mais un désir qu'il faut à tout prix assouvir. La lumière naturelle n'a pas sa place et elle est remplacée par la lumière artificielle, omniprésente et aveuglante. La lumière peut être comprise dans son sens métaphorique. Les personnages recherchent la lumière des projecteurs, c'est-à-dire le succès. Ellen est également comparée à une source de lumière dans ces deux derniers extraits cités. Elle attire les hommes, qui tels des papillons de nuit, s'agglutinent autour d'elle. Dans *Manhattan Transfer*, tous les regards convergent vers elle mais se perdent également.

Ces deux extraits racontent deux moments de bonheur pour Ellen. Lorsqu'elle se promène dans la rue, elle est accompagnée par son amant Stan dont elle est follement amoureuse et lors de la soirée, elle est la reine de la fête et elle est comparée par Mr. Goldweiser à la neuvième merveille du monde. L'image de la paroi de verre peut être interprétée de deux manières. Il s'agit à la fois de montrer que la satisfaction et l'assouvissement du désir sont impossibles. En effet, les hommes ne peuvent que regarder Ellen sans accéder à son intimité. Elle renforce également le fait que les personnages sont des êtres mécaniques, des systèmes clos qui se heurtent au monde qui les entoure. L'intériorité d'Ellen est comparée à un trou noir dans lequel résonne un bruit mécanique : « in deep pitblackness inside something clangs like a fire engine » (169).

Les images d'espaces infranchissables sont nombreuses, en particulier dans les récits mettant en scène Jimmy et Ellen. Ils représentent deux images différentes de cette disjonction entre intérieur et extérieur. Pour Ellen, la paroi entre elle et le monde est une protection voulue. Elle se place elle-même à l'écart du monde et des autres.

⁴⁰ Il n'est pas anodin que le premier endroit mentionné par Bud dans les premières pages de *Manhattan Transfer* est Broadway, caractérisé par la présence d'un grand nombre de spots publicitaires et enseignes lumineuses.

Elle est la figure de l'indépendance irréductible. Elle refuse de partager toute intimité avec les autres, de se confier ou d'entendre les confidences des autres :

« Oh Ellie, you're so wonderful. God If I could only tell you what I... »
« Oh no. » Her voice broke and her eyes filled with tears (...)
« Oh Ellie I want to say something to you . . . » The door closed behind her.
Jimmy Herf stood stockstill at the foot of the brownstone steps. (241)

De nouveau, c'est la porte qui symbolise la séparation irréductible entre les espaces. Jimmy est également mis à l'écart, mais cela contre son gré. Cette contrainte subie provoque l'aliénation et devient l'une des raisons de son départ de la ville de New York à la fin du roman. Pour Ellen, la paroi en verre offre une protection. Au contraire, pour Jimmy, il s'agit d'un facteur puissant d'aliénation. Il est dans une impasse, soit il est piégé à l'extérieur et ne peut accéder à l'intérieur, soit la situation est inversée : il est bloqué à l'intérieur et ne peut sortir. La première situation est illustrée par l'épisode du gratte-ciel dans le chapitre qui porte ce même nom : « 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 him » (327). Cet extrait a été analysé par de nombreux critiques. Cette métaphore de la porte introuvable indique que Jimmy cherche une porte de sortie, une solution pour poursuivre sa vie dans une ville dans laquelle il se sent prisonnier⁴¹. Mais on peut noter que dans son rêve, Jimmy songe à trouver une porte d'entrée dans un gratte-ciel. La ville est un lieu hostile pour le personnage, non pas tant parce qu'il en est prisonnier mais davantage car il est resté toujours étranger. Il regarde toujours les événements et les êtres de l'extérieur.

Dans la section précédente, l'image est inversée : cette fois, le jeune homme est bloqué à l'intérieur d'un entrepôt et ne peut voir que quelques ombres de ce qui se passe à l'extérieur : « I ought to get out and see what's going on. He groped for the front door. It was locked. [...] Always the way... a parasite on the drama of life, reporter looks at everything through a peephole. Never mixes in » (288). Ces deux images inversées montrent bien que Jimmy est dans une situation inextricable, il est piégé entre ce qu'il nomme lui-même « unalienable alternatives » (327). L'image du reporter qui regarde derrière le judas est particulièrement fructueuse. En effet, elle

⁴¹ Fernanda Luisa Feneja, « Biblical Myths of the City in Dos Passos' *Manhattan Transfer* », *The Power of Form, Recycling Myths*, édité par Ana Raquel Fernandes, José Pedro Serra, Rui Carlos Fonseca, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 192.

permet de montrer de nouvelles perspectives sur la position de Jimmy mais également sur l'expérience de lecture des romans de John Dos Passos. Tout d'abord, le reporter se considère comme un parasite. Il ne participe pas à la comédie sociale mais il s'en nourrit pour gagner sa vie. C'est la première acception du mot « parasite » : une personne ou un organisme qui vit aux dépens des autres. Mais dans un sens plus ancien qui remonte à l'Antiquité, un parasite était un commensal attaché à la table d'un riche et qui devait le divertir. L'association du journalisme et du divertissement est en effet essentielle et l'on peut trouver de nombreux exemples dans *Manhattan Transfer* : « [Jimmy] felt vaguely sorry that the Flapper Bandit and her pal have been arrested. He wished they could have escaped. He had looked forward to reading their exploits every day in the papers » (331). Les histoires lues dans le journal peuvent être excitantes et elles permettent de rompre le quotidien morose des personnages. Jimmy est amusé par les aventures des bandits et il est déçu lorsque ces derniers sont capturés. Les « Newsreel » de *USA* peuvent également être divertissantes car en pointant l'absurdité de certaines informations, le lecteur est amené à sourire.

L'image du judas (« [looking] at everything through a peephole », MT, 288). souligne les différents filtres : celui de l'œil qui délimite déjà un espace visuel puis le judas qui le restreint encore davantage. Ce qui est vu à travers le judas est également modifié par la lentille « fish-eye ». Grâce à cette métaphore, le lecteur prend conscience de la vue limitée sur le monde et de la possibilité d'un hors-cadre qui peut être suggéré dans la narration. Le monde offre plus de potentialités que l'observateur n'est capable d'en percevoir. Pour les personnages de John Dos Passos, la vue est le sens privilégié pour appréhender le monde. Mais dans de nombreux cas, ce qu'ils peuvent voir est restreint. Les autres sens ne sont pas suffisants pour pallier cette restriction. Le lecteur de *Manhattan Transfer* et *USA* a également la sensation de regarder toujours « du dehors ». Il identifie rapidement les personnages, ce qui est le but principal du judas de la porte d'entrée : savoir qui est là. Cependant, il n'a aucun accès à leur intimité ou à leur intériorité.

2- Pallier les limites de la vision ?

Angela Frattarola montre bien que la vue est un sens très présent dans la trilogie *USA* : certains personnages sont sous les feux des projecteurs dans les parties narratives (comme par exemple l'actrice Margo Dowling) et le protagoniste des « Camera Eye » est enfermé sous une cloche de verre qui déforme sa vision⁴². Selon Angela Frattarola, ce sens est dénigré par John Dos Passos, comme elle l'indique en introduction de son article intitulé « The Limitations of Vision and the Power of Folklore in John Dos Passos' USA » : « this essay will examine how one modernist writer, John Dos Passos, expresses his disillusion with vision through negative representations of lighting technology in his U.S.A. trilogy »⁴³. La vue isole les personnages les uns des autres dès le prologue puisque personne ne fait attention au vagabond qui déambule dans les rues. L'image de la lampe est récurrente dans les diverses sections narratives et toujours associée à des périodes de solitude, d'isolement et de stagnation des personnages. Cependant, l'ouïe permettrait de pallier les limites de la vision : « Throughout the trilogy, the limitations of vision are eased and in some cases overcome by the folklore that is passed on both to the writer and reader in the aurally enhanced "Camera Eye" and biographical sections »⁴⁴. En racontant et en écoutant les histoires, diverses communautés sont créées : à la fois dans le roman, entre les personnages, mais également entre l'auteur et le narrateur.

Angela Frattarola oppose donc deux sens : d'une part, la vision, qui serait un sens trompeur qui isolerait les hommes les uns des autres et de l'autre, l'ouïe, qui serait rédemptrice en les rapprochant. Il est vrai que les images sont présentées comme particulièrement manipulatrices. L'exemple le plus représentatif est la publicité pour les rasoirs Gillette dans le premier chapitre de *Manhattan Transfer*. Un homme barbu est fasciné par cette publicité et décide de se raser pour ressembler à l'homme souriant de l'enseigne. L'image lui montre que le succès est à portée de main et que la consommation permet d'y accéder. Mais la vue n'a pas le monopole de la manipulation. En effet, un grand nombre de chansons populaires sont retranscrites dans les sections « Newsreel » de la trilogie *USA*. Elles montrent combien ce medium est utilisé de façon insidieuse pour manipuler l'opinion de la population américaine et

⁴² « [I] haven't got the nerve to break out of the bellglass » (CE25, 262).

⁴³ Angela Frattarola, « The Limitations of Vision and the Power of Folklore in John Dos Passos' USA », *Studies in the Novel*, vol. 45, n° 1, 2013, 81.

⁴⁴ *Ibid.*, 99.

véhiculer des messages de propagande, en particulier pendant la Première Guerre mondiale. Les chansons patriotiques étaient particulièrement efficaces pour maintenir un sentiment de cohésion nationale et lutter contre l'immigration :

*If you dont like your Uncle Sammy
If you dont like the red white and blue [...]*

*If you dont like the stars in Old Glory
Then go back to your land across the sea
To the land from which you came
Whatever be its name [...]*

*If you dont like the red white and blue
Then dont act like the cur in the story
Dont bite the hand that's feeding you (USA, 450, en italique dans le texte)*

La chanson réapparaît par fragments et encadre ce « Newsreel » en se plaçant au début et à la fin. Cela montre à quel point la propagande est fallacieuse, elle se développe de manière progressive. Les deux premières lignes de la chanson semblent d'abord inoffensives et le ton est enjoué. Le tournant apparaît lors de la seconde occurrence et le sens de la chanson devient alors limpide : les immigrés sont censurés, ils ne doivent pas exprimer leur opinion et se plaindre de leur situation, aussi indigne soit elle. Le rythme léger, plaisant et accrocheur de la chanson transmise à l'oral peut donc également être un outil de propagande – au même titre que les images.

De plus, la vue et l'ouïe, plutôt que de s'opposer, sont deux sens utilisés conjointement pour manipuler la foule. Le nom « Newsreel » utilisé par John Dos Passos pour nommer les sections contenant les extraits de journaux dans *USA* est tiré d'un type de film particulier qui a émergé aux Etats-Unis dans les années 1910. Il s'agit d'un documentaire vidéo d'une dizaine de minutes traitant huit ou neuf sujets différents. Chaque sujet était séparé du précédent par un titre. Ils comportent tous en bruit de fond de la musique et une voix narrative⁴⁵. Leur but était d'abord informatif mais ce medium souffrait également de la censure et le contenu était largement contrôlé par des agences de presse et le gouvernement.

Cette association des images et du son est présente dans le second volet de la trilogie, *1919*. Certains extraits des « Newsreel » font référence à des posters de propagande qui circulaient pendant la Première Guerre mondiale, comme ce fragment : « BONDS BUY BULLETS BUY BONDS » (445). Le gouvernement

⁴⁵ David Seed, « Media and Newsreels in Dos Passos' U.S.A », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 14, n° 3, 1984, 184.

incitait les Américains à acheter des obligations pour soutenir l'effort de guerre. Ce type de message était généralement transmis à la radio ou bien sur des affiches. Ces images étaient utilisées pour diaboliser l'ennemi allemand. Les couleurs du drapeau américain étaient présentes pour galvaniser la population et la pousser à acheter ces obligations par sentiment patriotique. L'ouïe et la vue ne semblent donc pas s'opposer puisque l'un comme l'autre peuvent être utilisés pour manipuler l'opinion. Angela Frattarola a une vision idyllique de l'écrivain comme folkloriste. John Dos Passos serait un spécialiste transmettant l'histoire américaine par l'ensemble des productions collectives émanant du peuple et se transmettant d'une génération à l'autre oralement (par les contes, les récits et les chants par exemple). Elle l'analyse ainsi :

Though Dos Passos's trilogy is not oral, and therefore is not technically part of a folk tradition, it all the same represents and draws upon American folklore – realistic anecdotes of historical figures – to establish a sense of community among readers and the writer [...] Dos Passos repeatedly shows his characters being educated through the oral transmission of speeches and folk songs, and in his biographical folksongish interludes, he tries to do the same for the reader. While not all speech leads to a moral high ground. Dos Passos implies in both the form and content of his novels that American history and conscience is created through storytelling and speech⁴⁶.

Cependant, ce que John Dos Passos souligne avant tout est la difficulté de raconter des histoires. En effet, toutes les sections de la trilogie sont marquées par une très forte ironie qui crée une distance entre celui qui écoute ou lit les histoires. Or l'ironie n'est habituellement pas un élément caractéristique des histoires folkloriques. Le texte montre dans quelle mesure la transmission est épineuse et parfois biaisée. Les exemples évoquant la difficulté de partager des histoires sont nombreux : Charley ne parvient pas à raconter la guerre à ses proches qui sont restés en Amérique dans le dernier volet de la trilogie et dans *Manhattan Transfer*, Jimmy modifie son histoire pour être au cœur de l'action alors qu'il en était isolé. Cette modification des informations circulant de bouche à oreille est également présente dans *The Big Money*. Lors d'une soirée mondaine, les rumeurs circulent selon lesquelles Margo serait une riche héritière cubaine. Cependant, le lecteur sait très bien que ce n'est pas le cas. Elle a souffert de son mariage avec le cubain Tonio et a vécu une période particulièrement malheureuse aux côtés de sa famille pauvre sur l'île.

La transmission orale est faillible et ne permet pas nécessairement une communion. La parole est corrompue et manipulée. En effet, les mots signifient

⁴⁶ Angela Frattarola, *op. cit.*, 97-98.

rarement ce qu'ils veulent dire. Dans la biographie de Jack Reed du second volume de la trilogie *USA*, la phrase suivante est répétée comme un *leitmotiv* qui scande tout le texte : « Reed was a westerner and words mean what they say » (trois occurrences aux pages 372, 373 et 375). Cette phrase souligne deux caractéristiques essentielles de Jack Reed : son honnêteté et son goût pour les mots justes. La formule est percutante car elle est répétée à de nombreuses reprises. La répétition suggère que généralement, c'est le contraire qui arrive : « words do not mean what they say ». Jack Reed est une exception à la règle et c'est la raison pour laquelle il apparaît comme un homme rare et admirable.

3- Souligner les limites

Le texte fait prendre conscience au lecteur des limites de sa vision :

[the "Camera Eye"] sections relate to the camera not because they are overwhelmingly visual ; in fact, they make more references to sound than to sight. They relate to the camera eye because they represent Dos Passos's own limited visual arc and the experiences that have constructed his particular perspective. In drawing attention to the artist's limited vision, Dos Passos asks his readers to be aware of the limitations implicit in their own visual arc and to look beyond their narrow scope of comprehension.⁴⁷

Cette citation met en évidence une lecture judicieuse des segments « Camera Eye ». La référence à la caméra dans le titre des sections indique que l'œil du narrateur sélectionne les informations. Le lecteur est comparé à un spectateur averti qui serait conscient du cadrage et de l'angle de vue utilisés pour filmer les images qu'il regarde. Cette mise en relief du cadrage et de la perspective est visible dans toutes les sections de la trilogie *USA*. Dans *Manhattan Transfer*, chaque paragraphe est consacré à un personnage spécifique et le saut à la ligne indique le changement de protagoniste. Dans *USA*, les parties narratives sont encore plus clairement identifiables puisque le nom du personnage est noté en haut de la partie qui le concerne. L'angle de vue est d'autant plus marqué que le discours indirect libre est utilisé abondamment, en particulier en début de section. Dans la première section à propos d'Eveline Hutchins, le lecteur peut entendre la voix enfantine du protagoniste, en particulier grâce à l'utilisation du néologisme « littler » et de l'opposition simpliste entre les adjectifs

⁴⁷ *Ibid.*, 87.

« nice » et « horrid » : « EVELINE HUTCHINS Little Eveline and Arget and Lade and Gogo lived on the top floor of a yellowbrick house on the North Shore Drive. Arget and Lade were little Eveline's sisters. Gogo was her little brother littler than Eveline ; he had such nice blue eyes but Miss Mathilda had horrid blue eyes » (1919, 451). Les quatre sections de *USA* (les « Camera Eye », « Newsreel », les parties narratives et les biographies) peuvent être comparées à des fenêtres différentes donnant sur un domaine particulier de la vie américaine et adoptant un style spécifique au sujet traité.

Dans les « Camera Eye », il y a effectivement de nombreux indices montrant que le texte est « cadré ». Il est possible de lire cette section comme le recueil d'une série d'expériences ayant toutes en commun de participer à la construction d'une perspective sur le monde. Les premiers « Camera Eye » montrent comment la perspective d'un enfant se forme, en particulier à travers l'appropriation des opinions qui circulent autour de lui. Le monde est perçu de manière manichéenne. Dans le « Camera Eye » 6, deux enfants sont sur le point de se battre car ils ont adopté les opinions politiques opposées de leurs parents : « Who are you going to vote for ? and one said I dunno and he stuck his chest out and said I mean who your folks for Roosevelt or Parker ? and one said Judge Parker [...] I'm for Roosevelt wanto fight ? » (57). L'adéquation entre l'opinion des enfants et celle de leurs parents est totale. Cet extrait repose sur un contraste entre la perspective du lecteur adulte qui attend la bataille et l'attitude des enfants. Ils sont si facilement distraits qu'ils oublient de se battre : « Taylor said Who's got tuppence for ginger beer ? and there wasn't any fight that time » (57). Les enfants ont d'abord défendu avec véhémence l'opinion politique de leurs parents mais l'oublient rapidement pour retourner à leurs préoccupations infantiles. Le pronom « that (time) » peut sous-entendre que dans l'avenir, une fois que les convictions politiques sont plus personnelles, un conflit pourrait avoir lieu. Le « Camera Eye » suivant est aussi caractérisé par cette vision simpliste du monde rendue dans un ton enfantin : « bohunk and polak kids put stones in their snowballs write dirty words up on the wall [...] we clean young American Rover Boys » (77). Le narrateur est de nouveau influencé par les paroles des adultes autour de lui qui opposent les enfants américains à ceux des immigrants. Le narrateur utilise des noms péjoratifs pour les nommer plutôt que de mentionner leur nationalité.

Le narrateur s'affranchit de ces opinions toutes faites pour développer une vision du monde plus personnelle. Ce basculement est progressif : dans le « Camera

Eye » 11, le narrateur se pose des questions sur la légitimité de la religion dans laquelle il a été élevé. Il refuse ensuite de participer à ces rites, opposant les dogmes religieux à l'expérience immédiate des sens : « next time you went canoeing you told Skinny that you wouldn't be confirmed because you believed in camping and canoeing and Halley's comet and the Universe and the sound of the rain made on the tent the night you'd both read the Hound of the Baskervilles and you'd hung out the steak on a tree » (CE17, 182 et 183). Le moment charnière est symbolisé par l'éclatement de la cloche en verre dans le « Camera Eye » 25 : le narrateur se libère alors de l'autorité paternelle et prend ses distances vis-à-vis des dogmes qui lui ont été inculqués lors de ses études à Harvard. La volonté de penser par soi-même coïncide avec l'adoption d'idées révolutionnaires et le rejet du capitalisme : « we clapped and yelled for the revolution and hissed for Morgan and the capitalist war » (CE26, 302). Ce rejet n'est pas total, car il est difficile de quitter le confort de la bulle en verre et des perspectives connues et réconfortantes : « [we] went home, and opened the door with a latchkey and put on pajamas and went to bed and it was comfortable in bed » (302).

Dans *1919*, le narrateur enregistre au plus près ce qu'il voit et entend lorsqu'il participe à la Première Guerre mondiale : le rapatriement des corps déchiquetés dans l'ambulance mais aussi les moments de repos plus joyeux. Le panel d'expériences est vaste. Cette fois, il n'y a pas de remise en question de la perspective. Il s'agit d'un point de vue interne et intime. Le cadrage est le plus souvent resserré et prend la forme de gros plans sur un événement ou un instant particulier. Cependant, ce qui est souligné est la difficulté de transmettre cette vision du monde. La perspective du combattant est délicate à communiquer à ceux qui ne sont pas sur le champ de bataille : « it turned out he was not writing what he felt he wanted to be writing What can you tell them at home about the war ? » (CE33, 486). Ce qui est frappant dans le second volet de la trilogie est le fait que le narrateur essaie de prendre en compte la perspective de celui qui va voir les images, de celui qui va lire ses propos. Comment ses propos vont-ils être accueillis ? Comment le narrateur va-t-il être perçu ? Alors que le narrateur est démobilisé, il se perçoit toujours comme soldat mais il a conscience que pour les personnes autour de lui, il est un homme tout à fait ordinaire : « [I] order a drink of cognac unservable to those in uniform while waiting for the train to Paris and sit down firmly in long pants in the iron chair / an anonymous civilian » (CE38, 605).

Le dernier volet de la trilogie est marqué par l'expression de doutes et la mise en relief de divisions profondes et irréductibles, à la fois internes au moi et externes, entre les divers groupes au sein de la société civile. Les « Camera Eye » sont bien moins nombreux dans *The Big Money* que dans les autres volumes. Les trois premiers segments mettent en évidence le morcellement du moi : le narrateur ne se reconnaît plus et a la sensation d'entendre un autre parler en lui : « it was somebody else who was speaking » (CE43, 793), « if somebody in your head didn't say liar to you » (CE46, 892). Il a également la sensation de porter un masque : « the personality must be kept carefully adjusted over the face » (CE45, 872). Le moi est vulnérable mais paradoxalement, cela ne fragilise pas sa perspective ni ses prises de position. Au contraire, elles sont plus radicales dans ce dernier volet. En effet, les deux derniers « Camera Eye » opposent deux groupes : les oppresseurs et les opprimés. La société est divisée en deux nations qui ne partagent pas les mêmes valeurs ni la même vision du monde. Les oppresseurs cherchent à conserver le pouvoir acquis en exerçant la violence et les opprimés ne peuvent s'exprimer et doivent se contenter de subir : « the hiredmen with guns stand ready to shoot they have made us foreigners in the land where we were born they are the conquering army that has filtered into the country unnoticed they have taken the hilltops by stealth » (dernier « Camera Eye » de la trilogie, CE51, 1209).

Le premier volet retrace la formation d'une perspective personnelle (dont l'épisode charnière est l'explosion de la cloche en verre), le second volet expose l'adoption du point de vue de l'autre sur soi tandis que le dernier volume relate la radicalisation des perspectives. Cette analyse linéaire des « Camera Eye » est simpliste mais montre la validité et l'intérêt de la lecture d'Angela Frattarola : les « Camera Eye » peuvent être lus comme un compte-rendu de la construction d'une perspective sur le monde : sa formation et ses difficultés d'expression.

Angela Frattarola soulève un second point intéressant : dans quelle mesure le texte nous fait-il regarder plus loin ? Le narrateur attire l'attention du lecteur sur le conditionnement et les limites de la perspective des personnages ; cela permet au lecteur d'être conscient, ou du moins de s'interroger, sur ce qui constitue sa propre perspective. Il pousse le lecteur à changer son regard sur le texte et à explorer un plus grand nombre de possibilités. La lecture n'est plus monolithique ni linéaire mais elle se nourrit des différentes sections de *USA*. Les frontières entre les genres sont effacées, en particulier entre prose et poésie. Le texte fait prendre conscience au

lecteur de ses habitudes de lecture fortement ancrées et difficilement modifiables, comme par exemple une lecture linéaire. Le narrateur invite le lecteur à revenir en arrière pour explorer les différentes significations et groupes de sens dans une phrase. Dans la phrase étudiée précédemment, deux interprétations sont possibles :

next time you went canoeing you told Skinny that you wouldn't be confirmed because you believed in camping and canoeing and Halley's comet and the Universe **and the sound of the rain made on the tent the night you'd both read the Hound of the Baskervilles** and you'd hung out the steak on a tree (je souligne, CE17, 182 et 183).

D'une part, la proposition en gras peut être lue comme étant complément du verbe « croire » (tu crois au son de la pluie sur la tente). De l'autre, il peut s'agir d'une nouvelle proposition indépendante, le narrateur se contente d'ajouter d'autres éléments pour raconter son expérience au camping.

Le lecteur a également tendance à se raccrocher à un groupe restreint de protagonistes sur lequel va porter toute son attention. Cette habitude de lecture ne peut être conservée dans *Manhattan Transfer*. En effet, plus de deux cent cinquante personnages sont présents. La volonté de mettre en exergue un plus petit groupe est forte et les critiques analysent davantage les parcours de Jimmy Herf, Ellen Thatcher et George Baldwin qui sont considérés comme les protagonistes. Mais la ligne entre personnage principal et personnage secondaire est de plus en plus complexe à définir. Le manque d'épaisseur des personnages est souvent mis en relief. Les réactions mécaniques des personnages empêchent le lecteur de s'identifier à eux ou d'éprouver de l'empathie. Plusieurs personnages portent le même prénom, soulignant leur interchangeabilité, en particulier dans *Manhattan Transfer* : James Herf et James Merivale, Joe O'Keefe et Joe Harland. La lecture des œuvres de John Dos Passos incite le lecteur à changer ses habitudes.

Le texte souligne tout autant les limites de la transmission orale que celles de la vision. La volonté de faire résonner le texte est indéniable chez John Dos Passos et elle est repérée à juste titre par les critiques : « Dos Passos clearly wants the reader to listen to his accounts, which appeal to the reader's ear with words that run together, onomatopoeia, nonstandard typography, fragmentation, and experimental punctuation »⁴⁸. Les allitérations, les indications phonétiques, le travail continu du rythme amènent le lecteur à écouter le texte. Pour cette raison, le parallèle entre *USA*

⁴⁸ *Ibid.*, 91.

et la tradition folklorique est justifié. Mais il est nécessaire de rester vigilant et de ne pas déduire trop précipitamment que cette écoute crée une communauté. En effet, la transmission peut être biaisée, à la fois par la présence de multiples versions et de l'ironie. Dans *Manhattan Transfer*, Jimmy invente une seconde version de ce qui vient de lui arriver pour parvenir à ses propres fins, montrant bien que l'histoire se modifie quand elle est transmise ou partagée. Dans la trilogie *USA*, c'est l'ironie qui est utilisée pour indiquer la vision réductrice et stéréotypée du personnage. Le lecteur est ainsi invité à regarder plus loin que ce qui est dit et à s'interroger sur ce qui constitue « sa cloche en verre », pour reprendre les mots du narrateur dans le « Camera Eye », c'est à dire les œillères derrière lesquelles il regarde le monde.

II- Les différentes versions dans *Manhattan Transfer*

Alors qu'il existe certains passages manquants dans la narration (en particulier l'expérience de la guerre à la fois dans *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA*), certains épisodes sont racontés deux fois. L'instance la plus remarquable est l'épisode durant lequel le chargement d'alcool de contrebande de Congo se fait assaillir par des bandits. Jimmy est présent lors de la scène, il reste à l'intérieur d'une bicoque alors que tout près de lui, les hommes de Congo se font attaquer :

Jimmy Herf walked up and down uneasily puffing on a cigarette. He was making up the story in his mind... In a lonely abandoned dancehall on Sheepshead Bay... lovely blooming Italian girl... shrill whistle in the dark... I ought to get out and see what's going on. He groped for the front door. It was locked. He walked over to the piano and put another nickel in. Then he lit a fresh cigarette and started walking up and down again. Always the way... a parasite on the drama of life, reporter looks at everything through a peephole. Never mixes in. The piano was playing *Yes We Have No Bananas*. "Oh hell!" he kept muttering and ground his teeth and walked up and down.

Outside the tramp of steps broke into a scuffle, voices snarled. There was a splintering of wood and the crash of breaking bottles. Jimmy looked out through the window of the diningroom. He could see the shadows of men struggling and slugging on the boatlanding. He rushed into the kitchen, where he bumped into Congo sweaty and staggering into the house leaning on a heavy cane.

"Goddam... dey break my leg," he shouted.

"Good God." Jimmy helped him groaning into the diningroom.

"Cost me feefty dollars to have it mended last time I busted it."

"You mean your cork leg?"

"Sure what you tink?"

"Is it prohibition agents?"

"Prohibition agents nutten, goddam hijackers... Go put a neeckel in the piano."

Beautiful Girl of My Dreams, the piano responded gayly. (MT, 288 et 289)

Cette scène est racontée deux fois. D'abord par le narrateur du point de vue de Jimmy et ensuite par ce personnage, au discours direct, lorsqu'il raconte son aventure à ses amis. Que nous apprend la présence de ces deux versions ?

1- Les basculements : d'une scène parodique à une scène dramatique

La première scène est caractérisée par la présence d'humour, d'éléments incongrus et d'un jeu sur les dissonances. Ce qui pourrait ressembler de prime abord à une scène appartenant à un roman d'aventures n'est qu'une scène de vaudeville. La musique crée une dissonance. En effet, les airs entraînants des chansons populaires ne correspondent pas à la tension de la situation. La musique n'est pas seulement un bruit de fond mais semble constituer un véritable interlocuteur. Il faut d'abord « solliciter » ce nouveau personnage en insérant de l'argent puis le jukebox fournit une « réponse » comme l'indique le verbe utilisé dans le texte : « « Go put a neeckel in the piano. » *Beautiful Girl of My Dreams*, the piano **responded** gayly » (je mets en gras, 289). La légèreté de la chanson contraste vivement avec la violence de la scène. Les chansons contribuent à saper le sérieux de l'épisode.

La dramatisation tombe également à plat : lors du conflit, les brigands cassent la jambe de Congo. Son ami Jimmy s'inquiète mais il s'agit de la jambe de bois qui a été brisée. Ce retournement est comique et il dissout toute tension. Lors de cet épisode, le personnage d'Anette s'exclame : « Gee it was like in the movies » (288). Il est vrai que cette scène ressemble à une scène de cinéma et plus précisément à l'épisode d'un mauvais film qui n'aurait pas le budget suffisant : la musique s'arrête et les personnages doivent interrompre leurs actions pour mettre une pièce dans le juke-box, la musique a mal été choisie par le réalisateur et créé une dissonance, les accessoires sont cassés et exhibés. Enfin, les acteurs principaux s'arrêtent de jouer : « Congo was sitting in a chair nursing his stump with his two hands. On the table lay the cork and aluminium limb splintered and dented. "Regardez moi ça... c'est foutu... complètement foutu." » (289). Les entrées des personnages sont abruptes et leurs mouvements sont stéréotypés et inefficaces. Le jeu de certains personnages semble hystérique et exagéré. Les femmes en particulier ont un rôle secondaire. Elles ne procurent aucun soin efficace aux hommes blessés lors de l'attaque : « his wife followed him rolling back her eyes ; she had a basin and a sponge with which she kept

making ineffectual dabs at his forehead. He pushed her away » (289), « Johnny came in holding his head high. Annette had her arm round his waist » (289). Leur rôle de faire-valoir est si manifeste qu'il en devient grotesque. Enfin, la scène est racontée en focalisation interne. Mais cet angle de vue n'est peut-être pas le meilleur pour observer l'attaque. En effet, Jimmy est le seul personnage qui reste à l'intérieur et ne perçoit que de maigres indices de ce qui se passe à l'extérieur. Le lecteur est donc ici un spectateur frustré qui ne voit qu'une partie réduite de ce qui s'est passé.

Malgré le fait que cet épisode soit bancal, peu glorieux et à peine perçu par Jimmy qui n'a glané que de maigres bribes de la scène, le jeune homme la réutilise pour en faire une aventure. Cette réécriture met en avant deux éléments majeurs : le lecteur apprend à mieux connaître Jimmy (en transformant son histoire, il révèle sa personnalité) et à repérer les mécanismes narratifs, en particulier le rôle primordial du public.

2- Raconter une histoire, raconter son histoire

Jimmy quitte Congo et réfléchit à l'histoire qu'il va raconter alors qu'il est assis dans le métro :

Juggling home in the empty train through empty Brooklyn suburbs Jimmy tried to think of the bootlegging story he'd write for the Sunday Magazine Section. The girl's pink cheeks and toobright eyes kept intervening, blurring the orderly arrangement of his thoughts. He sank gradually into dreamier and dreamier reverie. Before the kid was born Ellie sometimes had toobright eyes like that. The time on the hill when she had suddenly wilted in his arms and been sick and he had left her among the munching, calmly staring cows on the grassy slope (290-291)

Cet extrait montre les processus mentaux de Jimmy qui tente de reconstituer les événements qui viennent de se dérouler. Ce dernier adopte la position de journaliste. Ecrire un article est d'abord « mettre en ordre » les événements. L'ordre n'est pas nécessairement chronologique mais il doit faciliter la compréhension du lecteur. Cette mise en ordre est interrompue car un détail (l'image d'Annette) prend toute la place dans son esprit et l'empêche de se concentrer. Jimmy est sans cesse en train de rédiger « des articles mentaux » auxquels le lecteur espère avoir accès : « Congo went out, then Cardinale and his wife, until Jimmy was left alone sipping a glass of wine among the debris of the dinner. He felt excited and puzzled and a little drunk. Already he began

to construct the story in his mind. » (292). Alors que rien ne s'est passé, Jimmy imagine déjà une histoire. Le verbe « construire » est significatif et montre bien que les histoires de Jimmy sont bien moins des compte-rendus de l'action que des compositions personnelles visant à pallier l'ennui.

Le personnage se plaint de sa position à l'écart de l'action : « Always the way... a parasite on the drama of life, reporter looks at everything through a peephole. Never mixes in » (288). Mais c'est précisément cette position qui est le moteur de son écriture. Puisqu'il n'a pas de rôle dans l'action, il se donne la fonction de conteur. De cette manière, il participe à ce qui se passe autour de lui et lorsqu'il raconte de nouveau, il peut modifier sa position et se placer au cœur des événements. Cette fois-ci, Jimmy est au premier plan, évitant le danger et aidant son ami Congo : « I hopped around keeping out of harm's way [...] I finally did drag my bootlegger friend out of the fray when he got his leg broken » (292). Jimmy n'a pas tout vu et peut donc arranger les événements à sa manière en conservant certains détails. Annette, témoin de l'aventure, avait comparé la scène au cinéma et Jimmy reprend la même comparaison lorsqu'il en parle à ses amis. Le fait de ne pas avoir tout vu aiguise son imagination et il comble lui-même les lacunes de l'histoire.

C'est lors de la phase de récréation mentale de l'histoire que d'autres événements refont surface. Certains détails sont plus saillants et font jaillir des souvenirs qui affleurent à la surface du texte. Ce dernier est constitué de diverses couches : le présent mais aussi le passé de Jimmy ressurgit au discours indirect libre. Toutes les histoires tournent autour de l'absence d'Ellen. Jimmy est obsédé par sa femme qui lui échappe et passe en revue les moments pendant lesquels il se sentait proche d'elle. Les histoires ont toutes le même objectif de pallier sa solitude : que ce soit de raconter à nouveau les événements dans lesquels il n'a pas eu de rôle ou bien de repenser aux moments passés. Dans l'épisode précédent, les femmes n'étaient que des faire-valoir et n'avaient qu'un rôle secondaire. C'est le contraire ici : malgré son absence, Ellen est le personnage central. Elle interrompt l'histoire en pensée de Jimmy et celle qu'il raconte à ses amis : « “By the way”, asked Roy, “where’s Elena.” “Don’t interrupt Roy”, said Alice. “This is good... and besides you should never ask a man where his wife is” » (291). La question de Roy ne contient pas de point d'interrogation comme s'il s'agissait de montrer graphiquement que la question est oratoire. Il ne cherche pas de réponse mais il rend Ellen présente dans la conversation. La jeune femme, s'immisce dans toutes les histoires. Elle est toujours présente – par la parole

des autres – et aussi toujours absente. Ce passage montre donc à quel point le fait de raconter relève d'une obsession : celle de combler les manques. Pour Jimmy, il s'agit d'inventer ce qu'il n'a pas vu, d'appartenir à une société dont il se sent exclu et de renouer des liens avec sa femme Ellen qui lui échappe. Les histoires n'ont pas une version définitive, les pensées et l'imagination peuvent inventer d'autres chemins. Jimmy indique que sa vie aurait été différente si Ellen était morte lors de l'accouchement : « Suppose she had died ; I thought she would. The past would have been complete all around » (291).

3- Les mécanismes narratifs : celui qui écoute transforme la narration

Lorsqu'il raconte ce qui s'est passé à ses amis, il reprend les codes traditionnels. L'histoire est découpée en cinq temps bien précis : la situation initiale avec le héros et le lieu, l'événement perturbateur, les péripéties, le dénouement et la chute finale. Congo est présenté comme un héros alors que dans l'épisode relaté précédemment, il apparaissait comme un personnage maladroit et malchanceux. Les indications phonétiques montrent qu'il conserve un accent français et qu'il n'est pas totalement intégré à la société américaine.

Cet épisode révèle les processus de la narration qui est d'abord nécessairement fragmentaire. Jimmy est constamment interrompu par ses auditeurs. Le couple qui l'écoute est caractérisé par son manque de profondeur (ce sont des marionnettes désarticulées). Il rejette la superficialité et le sensationnel tout en souhaitant le partager : « You'd better tell us because we are certainly not going to buy the Sunday Tribune to find out » (291). Le texte indique ainsi la nature contradictoire des hommes qui refusent de lire la presse à scandale mais sont ravis d'écouter des histoires. Ce plaisir est très présent dans *Manhattan Transfer* et dans *USA* et rappelle les injonctions de la famille de Charley qui le pousse à raconter la guerre. Ils cherchent à entendre les aventures sensationnelles qu'il a vécues alors qu'ils sont restés à l'arrière et s'ennuient. Charley devait produire la bonne version, la version véridique qui n'était pas retransmise par la presse. Dans cet extrait, le lecteur voit bien que l'épisode a été transformé par celui qui raconte et celui à qui il raconte. Son public est le premier à modifier l'histoire :

“Hello Jimmy; come on in ; we’re all lit up like churches.”
“I’ve just seen a fight between bootleggers and hijackers.”
“Where ?”
“Down at Sheepshead Bay.”
“Here’s Jimmy Herf, he’s just been fighting prohibition agents,” shouted Roy to his wife. (291)

Jimmy se présente comme témoin alors qu’il n’a pas vu le conflit et son ami Roy le place comme acteur principal. Jimmy poursuit son histoire pour faire bonne figure et comble les attentes de son public. Dans la première version, le lecteur était frustré alors que le public est maintenant comblé et attend la suite de l’histoire de Jimmy.

L’ironie est omniprésente dans cette deuxième version : le narrateur ne prend pas au sérieux ces personnages creux, superficiels et contradictoires. Il y a une mise en abîme des lecteurs avec les personnages de Roy et Alice. Cependant il est impossible de s’identifier à ce public car les deux personnages ne sont que des marionettes lassées: « Alice had dark chestnut dollhair and an uptilted peaches and cream dollface. She ran up to Jimmy and kissed him on the chin. “Oh Jimmy do tell us all about it... We’re so horribly bored.” » (291). Cette ironie empêche au lecteur de s’attacher à une version spécifique de l’histoire. Elles restent toutes des « versions », différents états du texte qui ont subi des modifications. La version définitive, complète et finale pourrait être l’article de journal que Jimmy prévoit d’écrire sur cet événement. Mais cet article n’est pas présent dans le roman. Le personnage Roy indique la mauvaise qualité de cet article en refusant d’acheter le journal.

En conclusion, cette mise en abîme de la narration permet à la fois de tourner le projecteur vers celui qui raconte et vers les procédés narratifs. Jimmy acquiert une position dans la société en devenant reporter et en racontant ce qu’il ne voit qu’au travers d’un judas. Une histoire est avant tout une incitation à en raconter d’autres, une source d’inspiration qui amène le narrateur à se réinventer ou à reconstruire ce qu’il vient de voir. Les histoires sont toujours fragmentées, interrompues par des éléments internes (les souvenirs qui viennent se mêler au nouvel événement vécu) ou externes (les questions ou remarques du public). Le texte montre ici que les histoires peuvent se décliner en une infinité de versions possibles. Ici seules deux sont conservées mais l’article de journal que Jimmy souhaite écrire pourrait en constituer une autre, ainsi que les témoignages de Congo ou des autres personnages qui ont fait partie du public de Jimmy.

III- Le filtre de l'ironie

Le texte montre les intermédiaires, ce qui est placé devant, autour de l'œil de celui qui regarde. Il invite le lecteur à prendre conscience de ce qui influence sa vision, en particulier grâce à l'ironie. Dans son ouvrage intitulé *Fictional Truth*, Michel Riffaterre se penche sur le paradoxe de la vérité dans les œuvres de fiction. Le nom même de cette catégorie indique son caractère factice. Cependant, ce genre doit conserver une part de vérité pour susciter l'intérêt des lecteurs. Les événements racontés sont imaginaires mais ils doivent également éclairer les lecteurs sur leur propre vie⁴⁹. La solution réside dans une nouvelle définition de la « référentialité ». La vérité de la fiction ne repose pas sur une expérience véridique d'une série de faits :

Fiction relies on codes, that is, on arbitrary conventions that can be identified independently of the narrative, that are assignable to a viewpoint exterior to it, or that can be perceived as irrelevant to the motivation of narrative events. Because of these discrepancies, fiction emphasizes the fact of the fictionality of a story at the same time it states that the story is true.⁵⁰

Michel Riffaterre identifie plusieurs signes qui indiquent le caractère fictionnel des textes : les intrusions de l'auteur, du narrateur, le métalangage, les prolepses et les analepses par exemple. Certains de ces signes participent à créer l'ironie qui forme un écran entre la scène narrée et le lecteur. Dans quelle mesure l'ironie forme-t-elle un écran dans les œuvres de John Dos Passos ? A quel moment se crée cet écran et quelles en sont les conséquences lors de la lecture ? Si l'ironie crée une distance entre le texte et le lecteur, de quoi se détache le lecteur ?

Matthew Stratton a étudié l'ironie dans les œuvres modernistes dans un ouvrage publié en 2013. Il consacre l'un des chapitres à la trilogie *USA*. La variété des genres et des types de textes (chansons, extraits de journaux....) permet de montrer l'écart entre la construction verbale de l'Amérique et ce qu'elle est véritablement⁵¹. L'ironie pouvait d'abord être perçue comme incompatible avec le journalisme politique. En effet, pour que l'information soit fiable, il ne doit pas y avoir d'écart entre ce que le journaliste écrit et ce qu'il veut dire. La clarté et la pertinence doivent primer. John

⁴⁹ Michel Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, xii.

⁵⁰ *Ibid.*, xv (introduction).

⁵¹ Matthew Stratton, « Start Spreading the News : Irony, Public Opinion, and the Aesthetic Politics of U.S.A. », *Twentieth Century Literature*, vol. 54, n°4, 2008, 420.

Dos Passos utilise la distorsion de l'ironie pour représenter un monde déformé⁵². Dans toutes les sections de la trilogie – et en particulier dans les biographies et les « Newsreel » – l'auteur montre combien la propagande est efficace aux Etats-Unis. Cette efficacité repose sur deux éléments : la régulation institutionnelle de l'information (la censure par exemple ou bien la sélection d'informations, lorsque Mary French fait une enquête sur la condition des travailleurs et que ces résultats ne sont pas publiés par son journal) et la dérégulation sémantique du langage. La solution n'est pas de limiter la polysémie du langage mais au contraire d'ajouter encore davantage d'ironie⁵³. L'ironie a pour but d'éduquer les lecteurs. Ils apprennent à mieux lire *USA* mais également tous les autres textes :

Dos Passos deploys satire as a mode of activist irony to educate readers' aesthetic sense of print, image and text in the age of public relations and hopelessly corrupt information.

Dos Passos models for his readers a particular hermeneutic disposition : a way of reading not only his own novels but society as a social text and of processing cultural information in such a way as to form a new, politically viable public.⁵⁴

Comment se fait cette « éducation » par l'ironie ? L'écart entre ce qui est dit et ce qui est signifié est mis en relief, montrant ainsi qu'il est possible de manipuler l'information pour parvenir à ses fins et servir ses propres intérêts. Le lecteur doit être plus vigilant et il s'interroge : les mots signifient-ils ce qu'ils disent ? De plus, l'ironie est un processus de revitalisation du langage. Une expression n'est pas figée et son interprétation dépend du contexte dans lequel elle se trouve.

Dans le deuxième volet de la trilogie, Eveline est présentée dans une section qui lui est entièrement consacrée (page 451). Ce personnage a pourtant déjà été mentionné dans le volume précédent dans les sections d'Eleanor. Les deux femmes ne semblent pas exister l'une sans l'autre. Elles sont chacune le pendant de l'autre. Elles s'opposent de manière stéréotypée : Eleanor provient d'un milieu très modeste et parvient à grimper l'échelle sociale en travaillant assidûment et en adoptant une attitude réservée, droite et froide. De son côté, Eveline est la fille d'un prêtre qui gagne bien sa vie. Elle est extravertie et cherche à vivre sa vie de manière intense et passionnée. C'est leur goût pour l'art qui les lie, comme l'indique leur première rencontre dans le musée d'art moderne de New York. Pourquoi choisir maintenant de

⁵² *Ibid.*, 436.

⁵³ *Id.*, *The Politics of Irony in American Modernism*, New York, Fordham University Press, 2013, 192.

⁵⁴ *Ibid.*, 181 et 203.

consacrer une section à Eveline alors qu'elle a déjà été présentée ? La section reprend la vie d'Eveline depuis sa naissance, ce qui contraste avec la section sur Joe, le frère de Janey. Pour ce personnage, le narrateur ne reprend pas son histoire depuis le début. Il commence par raconter son expérience de marin. Ce retour en arrière montre la puissance corrosive de l'ironie qui détruit les attentes du lecteur ainsi qu'une série de clichés sur la perception et l'utilité de l'art.

1- Faire entendre pour mieux moquer

En commençant une section centrée sur ce personnage, le lecteur est amené à penser qu'Eveline – qui était qu'un personnage secondaire jusqu'à présent – va devenir un personnage principal. Le début de la section est truffé de nombreux passages au discours indirect libre, pour que le lecteur entende la voix de la jeune femme. Elle semble enfin acquérir une voix qui lui appartient dans un contexte où les jeunes filles n'étaient pas entendues. C'est le père d'Eveline qui a le monopole de la parole alors que les enfants doivent rester obéissants et silencieux : « when Yourfather's voice was going all the company voices were quiet » (451), « little children must be seen not heard » (451). A la lecture de ces premières lignes, le lecteur pense que la singularité de la voix d'Eveline va pouvoir se manifester. Cependant, le narrateur ne fait entendre que des bribes du discours d'Eveline. Ces passages ne permettent pas de donner une profondeur psychologique au personnage mais au contraire de montrer sa vacuité et sa superficialité. Il s'agit d'un premier retournement ironique.

L'importance de la parole est notée dès le début de l'extrait. En effet, aucun portrait des parents d'Eveline n'est mentionné, seules leurs paroles sont retranscrites : « Your father would [...] tell stories he made up right out of his head and Dearmother said he had said prayers for you children in church and that made them feel fine and grownup » (451). Le discours indirect est ici mêlé au discours indirect libre. Le nom des parents n'est pas mentionné, seule l'expression utilisée par sa mère pour appeler son mari « Yourfather » et l'expression du père pour appeler sa femme « Dearmother ». Eveline ne s'identifie pas encore comme sujet mais elle reste l'objet des conversations, comme le montre la retranscription du pronom « you » (au discours indirect, le pronom « her » aurait été utilisé et au discours direct « me »). Le

jeu avec les voix et les différents types de discours montre que la parole est un outil de pouvoir. L'un des passages les plus représentatifs de l'utilisation du discours indirect libre est celui qui relate la rencontre entre Eleanor et Eveline :

All Eveline thought about that winter was going to the Art Institute and trying to paint pictures of the Lake Front that would be colored like Whistlers but be rich and full like Millet drawings. Eric didn't love her or else he wouldn't be so friendly and aloof. She'd had her great love; now her life was over and she must devote herself to art. (...) It was at the Art Institute that her beautiful friendship with Eleanor Stoddard began. Eveline was wearing her new grey hat that she thought looked like something in a Manet portrait and got to talking with such an interesting girl. When she went home she was so excited she wrote George, who was at boarding school, about it, saying she was the first girl she'd met who really seemed to *feel* painting, that she could *really* talk about things with. And then too she was *really* doing something, and so independent and told things so comically. After all if love was going to be denied her she could build her life on a *beautiful friendship*. (457, les italiques sont présents dans le texte)

Ce passage est caractérisé par le discours indirect libre et le fait qu'Eveline vide les mots de tout contenu sémantique, en particulier en associant un adjectif généralisant : « her great love », « her beautiful friendship ». Le pronom possessif « her » indique qu'il s'agit bien d'un discours indirect régi par le narrateur mais l'adjectif fait entendre la voix d'Eveline. Les italiques permettent à la fois d'indiquer qu'il s'agit de l'idiolecte d'Eveline et de montrer son excès. Ce sont les mots déjà emphatiques, comme par exemple l'adverbe « really », qui est noté en italique à deux reprises. Le but initial est d'insister sur le sérieux du propos d'Eveline mais c'est l'effet contraire qui est obtenu : elle apparaît comme un personnage naïf et superficiel. Les italiques attirent l'attention du lecteur sur des fragments qui ne contiennent aucune information et qui sont très généraux : « she was the first girl she'd met who really seemed to *feel* painting, that she could *really* talk about things with. And then too she was *really* doing something» (457, les italiques sont dans le texte). Les mots « things » et « something » sont ainsi mis en valeur alors qu'ils n'apportent aucune information précise. Les collocations vides de sens se multiplient, comme « to *feel* painting » et « beautiful friendship ». Ce dernier segment encadre l'épisode de la rencontre des deux femmes. Il commence par la phrase suivante : « It was at the Art Institute that her beautiful friendship with Eleanor Stoddard began ». L'épisode se termine par la formule hyperbolique suivante : « After all if love was going to be denied her she could build her life on a *beautiful friendship* » (les italiques sont dans le texte, 457). La collocation est érigée en une nouvelle unité et c'est cette amitié merveilleuse qui permet de redonner un sens à la vie d'Eveline. Cependant, elle ne recouvre rien de

véritable puisque Eveline vient tout juste de rencontrer Eleanor. Elles n'ont partagé que des propos vagues qui ne sont retransmis que par les mots « things » et « something », très pauvres sur le plan sémantique.

2- Les cibles de l'ironie

L'ironie déçoit les attentes du lecteur mais également les clichés. Elle crée un jeu subtil avec la distance et la proximité : celle des voix et celle des mots. Le narrateur se moque avant tout du manque de distance du personnage et force en même temps le lecteur à prendre de la distance avec le texte. Eveline apparaît comme un personnage superficiel et sot car elle n'a aucun recul. Elle cherche à calquer sa vie sur celle des héros et héroïnes des romans qu'elle lit. Elle est aussitôt émue par les statues qu'elle admire dans une église et cela la pousse à se convertir. Enfin, elle croit aux compliments donnés par les amis de son père alors qu'il ne s'agit que de paroles flatteuses, cherchant à ne pas vexer une enfant. L'ironie agrandit la distance entre le personnage et le lecteur et empêche toute identification et toute émotion. La retranscription des pensées d'Eveline au discours indirect libre ne permet pas au lecteur de découvrir ni de sonder la complexité psychologique du personnage. La cible de l'ironie est double : elle détruit l'épaisseur psychologique du personnage d'une part et l'appréciation superficielle de l'art de l'autre.

Le narrateur se moque de la perception bourgeoise de l'art, des artistes, des amateurs et des critiques :

George was getting to be a sulky little boy with dirty fingernails who never could keep his necktie straight and was always breaking his glasses. Eveline was working on a portrait of him the way he had been when he was little with blue eyes and gamboge curls. She used to cry over her paints she loved him so and little poor children she saw on the street. Everybody said she ought to study art. (454)

L'ironie est ici détectée par le lecteur à l'approche de la fin du paragraphe. La réaction d'Eveline est disproportionnée par rapport aux changements de comportement de son frère. Le passage au discours indirect libre indique que le texte est ironique : « She used to cry over her paints *she loved him so and little poor children she saw on the street* » (je souligne). La rupture de construction marque l'enchaînement chaotique des idées dans l'esprit d'Eveline. Alors qu'elle pense à l'amour qu'elle ressent pour

son frère, elle y associe son attachement pour les enfants des rues. Cependant, cette association ne crée pas d'empathie chez le lecteur mais montre davantage la sensiblerie de la jeune femme. Enfin, cette extrême sensibilité est présentée comme étant la raison pour laquelle Eveline doit devenir une artiste. Cependant ce lien est abusif. En effet, pleurer devant une peinture que l'on vient de réaliser ne signifie pas que la jeune femme doive devenir une artiste. L'ironie invite le lecteur à relire ce qui vient d'être dit, cette fois en comprenant bien que la peinture d'Eveline ne doit pas être prise au sérieux. La jeune femme oppose deux images de son frère George : la pureté, l'innocence d'une part et la saleté et la négligence de l'autre. L'art s'appuierait sur cette division manichéenne du monde et aurait pour but de conserver une pureté rongée par le temps. L'ironie permet de mettre à distance cette vision de l'art passéiste et simpliste, un art qui se contenterait de glorifier un passé perdu.

Le texte combat également toute une série d'idées reçues, comme par exemple le fait que l'art serait un substitut préférable à la vie :

Eveline read a great many books that summer and hated going out. She read Scott and Thackeray and W. J. Locke and Dumas and when she found an old copy of Trilby in the house she read it three times running (...) She read the Bible and looked up uterus and words like that in encyclopaedias and dictionaries. Then one night she decided she wouldn't stand it any more and went through the medicine chest in the bathroom til she found a bottle marked POISON that had some kind of laudanum compound in it. But she wanted to write a poem before she died, she felt so lovely musically traurig about dying, but she couldn't seem to get the rhymes right and finally fell asleep with her head on the paper. (456)

Eveline préfère lire que s'investir dans le monde. Mais cet investissement est de courte durée et elle pense mettre fin à ses jours. Dans ce passage, l'ironie repose de nouveau sur des associations incongrues. Les références d'ouvrages sont aussi nombreuses que variées. Elles sont toutes mises sur le même plan, de la Bible aux romans satiriques ou d'aventures. Ce patchwork de références est ainsi impossible à prendre au sérieux. De nouveau, le discours indirect libre (« she felt so lovely musically traurig») permet de discréditer le sérieux du personnage. Ici, Eveline est miraculeusement sauvée par l'art. Cette dimension salvatrice rapproche l'art de la religion et ce parallèle participe à l'ironie du passage. Alors que la religion chrétienne permet aux croyants de sauver leur âme, en allant au paradis après leur mort terrestre, l'art sauve littéralement Eveline. En voulant écrire un poème avant de prendre du poison, elle échappe à la mort en s'endormant. Ce parallélisme entre l'art et la religion est établi à de multiples reprises dans cet extrait. L'art devient un véritable culte pour

le personnage⁵⁵ et cette vocation lui impose des règles de vie spécifiques : « She'd had her great love ; now her life was over and she must devote her life to art. She began to wear her hair screwed up in a knot at the nape of her neck and when her sisters said it was unbecoming she said she wanted it to be unbecoming » (457). La première mesure que prend Eveline est de changer sa coiffure, montrant ainsi la naïveté de la jeune femme. Elle choisit également de renoncer à l'amour. Mais cette résolution est de très courte durée puisque quelques lignes plus loin, la rencontre entre la jeune femme et Dirk McArthur est narrée. Il s'agit du début d'une série de courtes relations amoureuses.

Il serait donc aisé de conclure avec Matthew Stratton que l'ironie a pour but d'éduquer les lecteurs. Mais ce dont se moque justement le texte est cette « éducation » par la lecture : le fait qu'Eveline cherche à vivre sa vie en suivant les préceptes des livres qu'elle parcourt à de multiples reprises. Le texte montre bien qu'il faut se garder de chercher des leçons dans la littérature et met donc en relief les différents filtres (entre le personnage et son environnement par exemple) et les divers cadrages. L'ironie invite le lecteur à regarder les énoncés de plus près et à prendre conscience de tous les éléments qui conditionnent sa propre vision sur le texte ou celle des personnages sur le monde. L'organisation du texte, et en particulier la présence du paratexte, peut créer un cadre supplémentaire et jouer le rôle de « judas » ou d'« écran » lors de la lecture.

Chapitre 2 : Le rôle du paratexte

Dans les textes de John Dos Passos, le paratexte prend différentes formes : *One's man initiation* et *Three Plays* comportent des introductions autoriales et la trilogie *USA* commence par une préface fictionnelle. Depuis la publication des trois volumes en une trilogie, la préface de *The 42nd Parallel* (qui constitue le premier volume du recueil) a aujourd'hui disparu. Enfin, *Manhattan Transfer* et *Number One* contiennent tous les deux des épigraphes situés au début de chaque chapitre. Le paratexte peut être analysé comme un instrument de manipulation de la lecture qui va

⁵⁵ Le « culte de l'art » comme substitut aux religions établies est également l'objet de l'ironie dans la biographie d'Isadora Duncan : « The Duncans weren't Catholics any more or Presbyterians or Quakers or Baptists ; they were Artists » (897).

suivre, comme l'indiquait Gérard Genette : « L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute dans l'intérêt de l'auteur et moins du lecteur »⁵⁶. Gérard Genette compare également le paratexte à un écran : « Il tend parfois à déborder sa fonction et agir comme écran et à jouer sa partie au détriment de celle de son texte »⁵⁷. Cette fonction rappelle le l'image du judas, employée par le personnage de Jimmy dans *Manhattan Transfer* : « Always the way... a parasite on the drama of life, reporter looks at everything through a peephole. Never mixes in. » (MT, 288). Le paratexte joue-t-il toujours le rôle de judas (« peephole » dans la citation précédente) ? Quels sont les rôles différents selon le type de préface (autoriale ou fictionnelle) ?

I- Les préfaces autoriales

1- Etablir et rompre les liens dans *One's Man Initiation*

One's man initiation est le premier roman publié par John Dos Passos en 1920. L'auteur a participé à la Première Guerre mondiale en s'engageant comme ambulancier. Il utilise les carnets de notes qu'il a rédigés sur le terrain pour écrire son premier ouvrage. Ce dernier est caractérisé par un vaste paratexte. En effet, le roman comprend une introduction, rédigée par l'auteur en 1968 ainsi qu'une préface ajoutée en 1945 lors d'une nouvelle impression de l'ouvrage sous le titre de « First encounter ». Ces deux textes montrent le regard que John Dos Passos porte sur son texte. L'auteur explique précisément la genèse du roman, en incluant les extraits de ces notes prises pendant la guerre ainsi que les croquis qui les accompagnaient.

Le titre original, *One Man's Initiation : 1917*, indique immédiatement le genre : il s'agit d'un roman d'apprentissage dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Le titre souligne également la tension entre l'individuel et le collectif. La narration se concentre sur un destin individuel, celui du soldat Martin Howe. L'article « one » met en avant une opération de sélection. Le titre est découpé en deux parties par les deux points. La marque de ponctuation crée une articulation lâche entre les syntagmes et pose la question du lien entre les deux unités. L'année 1917 n'est pas seulement un repère temporel comme cela aurait été le cas si le titre avait été « One Man's Initiation

⁵⁶ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, 376.

⁵⁷ *Ibid.*

in 1917 ». Cette articulation entre les deux segments « one man's initiation » et « 1917 » est au cœur du roman : en quoi cette année constitue-t-elle un tournant ? La question du lien est d'emblée posée par le paratexte avec la présence des deux points dans le titre.

Dans l'introduction et la préface, John Dos Passos présente la genèse de ce texte dès les toutes premières lignes :

*Sinbad was in bad in Tokio and Rome
In bad in Trinidad and twice as bad at home*

Most of *One Man's Initiation* was scribbled down on the old French line steamer Espagne on the way back from Bordeaux to New York almost exactly fifty years ago. (OMI,1)

L'introduction de l'auteur semble avoir un objectif clairement annoncé. John Dos Passos souligne le lien ténu entre le texte de fiction qui va suivre et le journal qu'il a rédigé lors de son expérience au front. A de nombreuses reprises, l'auteur mentionne la censure et la désinformation qui circule. Il tient donc tout particulièrement à prouver que le roman s'appuie sur de véritables souvenirs – qui ont été soigneusement notés au moment où ils ont été vécus. L'auteur présente plus qu'une source d'inspiration car il s'agit de la matière première d'où provient le texte. Il insiste ainsi sur l'aspect réaliste et documenté de cet ouvrage. Les références ou les reprises *verbatim* entre les extraits de journaux et le roman sont nombreuses. Des extraits de chansons sont très fréquemment cités dans le journal de John Dos Passos, comme par exemple celle qu'il a entendue lors de sa traversée en bateau pour se rendre sur le front en Europe :

Sailed June 20 1917. Band playing hulahula on the wharf people dancing in and out among the luggage [...]

*For we're bound for the Hamburg show,
To see the elephant and the wild kangaroo,
An' we'll all stick together
In fair or foul weather,
For we're going to see the damn show through.* (en italique dans le texte, OMI, introduction, 6)

Ces paroles sont reprises dans le premier chapitre, lors de la narration de la traversée du protagoniste, le jeune soldat Martin Howe. Les chansons soulignent une ambiguïté inhérente lors des départs à la guerre. D'une part, les soldats forment un groupe uni, solidaire et ils célèbrent cette cohésion par le chant, de l'autre, ils ne savent pas à quoi s'attendre et cette excitation s'exprime de manière maladroite et naïve. Au chapitre

six, une chanson entonnée par Tom Randolph illustre la même tension. Cela fait plusieurs semaines que les soldats vivent dans le froid et la boue, anxieux à cause d'une offensive imminente :

Every little while, slithering through the rain, splashing mud to the right and left, a convoy of camions went by and disappeared, truck after truck, in the white streaming rain.

Inside the car Tom Randolph was playing an accordion, letting strange nostalgic little songs filter out amid the hard patter of the rain.

*“Oh, I's been workin' on de railroad
All de livelong day;
I's been workin' on de railroad
Jus' to pass de time away.”*

The men on the front seat leaned back and shook the water off their knees and hummed the song.

The accordion had stopped. Tom Randolph was lying on his back on the floor of the car with his arm over his eyes. The rain fell endlessly, rattling on the roof of the car, dancing silver in the coffee-coloured puddles of the road. Their boredom fell into the rhythm of crooning self-pity of the old coon song [...]

“Oh, God, something's got to happen soon.” (les italiques sont dans le texte, OMI, 105)

En chantant tous ensemble, les soldats communièrent et montrèrent ce qui les unit. Cependant ce moment de répit est de courte durée et le conflit va très certainement reprendre. Les chansons permettent une suspension du temps et indiquent également la difficulté des soldats à le mesurer. Ils vivent des moments d'excitation et de danger intense ainsi que des périodes d'ennui qui semblent interminables. Les chansons tout comme la poésie accompagnent les soldats. John Dos Passos lisait au front les poèmes de Rimbaud (OMI, 11) et Martin Howe récitait un poème de William Blake. Alors que les bombes fusaient autour de lui et qu'il ne sait pas s'il va survivre, il répète les vers du poème « Ah ! Sunflower » (OMI, 121). La beauté et la fluidité des mots du poème contrastent avec le bruit sourd des détonations⁵⁸.

Dans son introduction, John Dos Passos insiste également sur le sentiment double qu'il ressent lorsqu'il s'engage et participe au conflit armé : d'une part, la volonté de participer, de voir le spectacle de plus près (« When one shell comes I want another, nearer, nearer, I constantly feel the need of the drunken excitement of a good bombardment [...] and all through it I feel more alive than ever before »,

⁵⁸ John Dos Passos utilise également les extraits de son journal pour l'écriture des « Camera Eye » dans la trilogie *USA*. Le 15 août, John Dos Passos mentionne les trois mousquetaires dans son journal (« Tomorrow we go up to the Front to a devilish hot section... Don't forget Athos, Porthos and D'Artagnan... », OMI, introduction, 18). Les trois personnages de fiction sont mentionnés dans le « Camera Eye » 33 (*USA*, 486). Les paroles de chanson sont également reprises et transformées, comme celles de la ritournelle « Auprès de ma blonde » (« Newreel » XXVIII, *USA*, 554 et OMI, 75).

introduction, OMI, 22), de l'autre, la conviction de la stupidité et de la futilité d'un conflit aussi meurtrier que dévastateur. Cette tension exprimée dans la préface structure tout le roman.

Dans cette frange du texte, l'auteur souhaite prendre de la distance avec ce texte de jeunesse. Il tient à s'excuser des lacunes de ce roman. L'auteur se désolidarise du jeune homme qu'il a été, comme le montre l'utilisation de la troisième personne qu'il emploie pour parler de lui-même :

This narrative was written more than a quarter of a century ago by a bookish young man of twenty-two who had emerged half-baked from Harvard College and was continuing his education driving an ambulance behind the front of France. The young man who wrote it was about the same age as so many of the young men I was seeing and talking to last winter in the Pacific. (OMI, 35)

John Dos Passos brise le lien entre son moi passé et présent et rapproche son expérience de nombreux autres soldats qui ont vécu la guerre. Le titre choisi par le jeune Dos Passos insistait sur la singularité de l'expérience du protagoniste, comme cela a été analysé avec le choix du déterminant « one ». John Dos Passos se moque gentiment de l'enthousiasme naïf du jeune homme qu'il a été tout en admettant que cette naïveté honnête est aussi une force : « Young people think they are so smart [...] What the young have that is unique is an unjaded apparatus for registering experience ; keen eyes, sharp ears, eager senses »⁵⁹ (OMI, 5). Cette candeur est donc excusée par l'auteur car elle est également source de perspicacité. Dans l'introduction et la préface, le sens du « devoir raconter », et la volonté de lutter contre la censure et le mensonge sont mis en avant. Ce devoir est exprimé à la fois par l'auteur plus âgé (« my business was to tale the tale », OMI, 5) et le jeune John Dos Passos dans son journal : « I want to be able to express, later, all of this, the tragedy and the hideous excitement of it » (OMI, 22). Le texte cherche à rétablir un lien qui a été brisé entre la société civile et le front. L'arrière est abreuvé de mensonges et l'écrivain est celui qui raconte ce qui s'est véritablement passé à ceux qui ne sont pas allés combattre au front.

Enfin, *One Man's Initiation* est construit sur le lien qui unit deux soldats : Martin Howe et Tom Randolph. Leurs dialogues constituent l'essentiel du texte : ils partagent leurs expériences, leurs opinions ainsi que leurs analyses de la situation

⁵⁹ Il est également intéressant de noter ici la mécanisation de l'humain, qui est un thème central dans les romans sur la guerre de John Dos Passos (*Three Soldiers* et *1919*) mais également dans son œuvre toute entière.

politique et sociale. La stupidité de la guerre est un thème récurrent et malgré le fait que les Allemands soient les ennemis, la possibilité de renouer un lien par la parole est évoqué : « God, it's so stupid ! Why can't we go over and talk to them ? Nobody's fighting about anything.... God, it's so hideously stupid !' cried Martin suddenly carried away, helpless in the flood of his passionate revolt » (OMI, 71). Il est vrai que la proposition de Martin est naïve mais elle indique également que le lien entre humains est naturel, que la guerre est une manipulation au sommet pour atteindre des objectifs qui dépassent les simples soldats. Ces derniers sont solidaires et liés les uns aux autres, peu importe leur camp.

Finalement, la question du lien est soulevée dans le paratexte et constitue un fil rouge tout au long du roman. Le titre pose la question de la relation entre un jeune homme et la période historique dans laquelle il se trouve. Martin s'engage dans la guerre pour trouver sa propre voie, voir de ses propres yeux un événement militaire majeur. Il pense d'abord que cette expérience le conduira à développer une pensée libre et indépendante. Cependant, il découvre que d'autres forces qui le dépassent sont en jeu. La liberté et l'indépendance individuelles ne sont peut-être qu'une illusion :

« I used to think » went on Martin, « that it was my family I must escape from to be free ; I mean all the conventional ties, the worship of success and the respectabilities that is drummed into you when you're young » [...] « I shall never forget the flags, the menacing, exultant flags along all the streets before we went to war, the gradual unbarring of teeth, gradual lulling to sleep of people's humanity and sense by the phrases, the phrases...America, as you now, is ruled by the press. And the press is ruled by whom ? Who shall ever know what dark forces bought and bought until we should be ready to go blinded and gagged to war ? » (OMI, 159)

Martin est parti combattre pour s'éloigner des idées préconçues et des normes sociales. Cependant, il réalise qu'il a aussi été manipulé par la presse et l'opinion publique. Son initiation réside dans cette prise de conscience majeure révélée lors de ce dialogue passionné entre Martin et un groupe de soldats américains.

Dans l'introduction et la préface, c'est de nouveau la question du lien qui est au premier plan : celui entre l'auteur plus âgé et son propre texte. Lorsqu'il revient sur son premier écrit de jeunesse, John Dos Passos a un regard lucide : l'ouvrage présente de nombreux défauts et n'a pas eu un grand succès en librairie. En 1968, les positions politiques de John Dos Passos sont radicalement opposées à celles qu'il avait dans sa jeunesse. Le jeune auteur était communiste et croyait en la révolution pour abolir le capitalisme. Plus âgé, John Dos Passos est conservateur et revient sur ses espoirs communistes de jeunesse : « In my disillusionement I began listening seriously to the

Socialists. Their song was that all that was needed to abolish war was to abolish capitalism » (OMI, introduction, 2). Les doctrines socialistes sont comparées à des chansons visant à attirer des partisans naïfs.

2- La préface autoriale dans *Three Plays*

Tout comme dans l'ouvrage *One's Man Initiation*, John Dos Passos semble répondre par avance aux éventuelles critiques de ses détracteurs dans la préface de *Three Plays*. Cet ouvrage regroupe les trois pièces de théâtre écrites par John Dos Passos : *Garbage man* (dont le titre original était *The moon is a Gong*) publié en 1923, *Airways Inc.* publié en 1928 et *Fortune Height* publié en 1933. Un article rédigé en 1931 par l'auteur fait office d'introduction⁶⁰. Le titre original a été modifié et remplacé par une formule interrogative : « Why write for the theatre anyway ? ». Ce changement indique l'un des objectifs majeurs de cette préface : il s'agit de contrer les critiques éventuelles. Dès leur publication, les pièces ont obtenu un succès moindre : les critiques les ont immédiatement dénigrées et elles ont été très peu jouées sur scène. La question qui fait office de titre pourrait donc être posée par d'éventuels détracteurs. John Dos Passos justifie l'écriture de ses pièces en montrant que le théâtre est un genre majeur et en expliquant le rôle de cet art dans la société américaine à la sortie de la Première Guerre mondiale.

Les années 1930 sont marquées par le changement. Le théâtre américain a été fortement influencé par l'Europe : « the political reaction coincident with our our entrance into the European war [...] filled Manhattan with European ideas [...] Reinhardt and Stanislavsky became the influences instead of Shaw and the Abbey theatre » (TP, vxi). Il doit faire face à un grand nombre de difficultés, et en particulier celle de répondre aux attentes d'un public toujours amateur de nouveauté. Les producteurs doivent monter de nouvelles pièces en permanence pour assouvir le désir de changement du public et se soucient davantage de la quantité que de la qualité. De plus, cet art apparaît toujours comme un produit importé de l'étranger et les Américains peinent à s'approprier ce nouveau genre.

⁶⁰ John Dos Passos, « The American Theatre : 1930-31. Is the Whole Show on the Skids ? », *New Republic*, vol. 66 , n° 852, 1931, 171.

John Dos Passos utilise la préface pour clarifier ses intentions. Selon lui, le théâtre doit avant tout être un moteur de changement social : « we will need a theatre that will be a cohesive social force [...] plays which will express the side of the American mass myth that the musical comedies leave out. [...] Let's have a theatre of depression, a theatre that perhaps will be able to mould the audience a little instead of everlastingly flattering it. This is an epoch of sudden and dangerous transition » (TP, introduction, xix, xx). L'auteur cherche donc à offrir une autre vision de l'Amérique aux spectateurs de ses pièces. Tout d'abord, il choisit deux lieux bien spécifiques : la banlieue américaine dans *Airways, Inc.* et une station essence dans *Fortune Heights*. Ce sont tous les deux des zones de transition. En effet, la banlieue se trouve entre la ville et la campagne et la station essence est un lieu de passage où les automobilistes ne restent que quelques instants avant de reprendre leur route. Selon Thomas Richard Fahy, ces lieux offrent un contrepoint à la trilogie *USA* dans laquelle le milieu urbain est au premier plan⁶¹. John Dos Passos a rédigé le premier volume de la trilogie alors qu'il se consacrait à *Airways Inc.* : certains thèmes sont ainsi repris et se trouvent dans les deux travaux de l'auteur. Dans les années 1920, la banlieue était synonyme de prospérité. Cette période est marquée par le lancement d'une grande campagne nationale intitulée « Own Your Own Home » qui encourageait les Américains à accéder à la propriété, en particulier en achetant un pavillon moins coûteux à l'extérieur du centre-ville. Dans les premières pages de *Fortune Height*, il y a une référence directe à cette campagne. Le panneau publicitaire fait partie du décor de la pièce et il est noté dans la toute première didascalie :

The whole place is plastered with signs and ads [...] Over the camps there is a big realtor's sign :

<p>WHY NOT LOOK OVER OUR LOTS NOW ? FORTUNE HEIGHTS We help U along the road to ownership and independence</p>

(FH, 163)

Dans cette pièce de théâtre, c'est l'envers du décor qui est mis en relief par la vacuité des signes. Ces pancartes essaient de promouvoir des maisons qui ne sont pas encore construites : elles ne présentent que le signifiant du signe (son image auditive et

⁶¹ « Dos Passos dramatic trilogy about suburbia – The Garbage Man, Airways, Inc., and Fortune Heights – offers a counterpoint to the U.S.A. trilogy's emphasis on urban America » dans Thomas Richard Fahy, *op.cit.*, 130.

visuelle) sans le signifié (son contenu) et représentent donc les fausses promesses politiques et sociales. Le consumérisme, le matérialisme, l'accès à la propriété et plus généralement l'assouvissement de désirs personnels sont vantés en laissant de côté une grande partie de la population qui ne peut y accéder.

Dans *Airways Inc.*, l'auteur montre que le mythe américain du succès et la réussite est fortement érodé. Le rêve américain n'est qu'une promesse vide et une grande partie de la population ne peut y parvenir. La mobilité est un thème central dans cette pièce de théâtre – tant au sens propre qu'au sens métaphorique. Les personnages sont paralysés et ne peuvent quitter le lieu dans lequel ils se trouvent. Elmer est un vieil homme et il est paralysé physiquement tandis que Martha est prisonnière, non pas tant de son corps que des responsabilités familiales ; elle est confinée dans l'espace restreint de la maison.

Fortune Heights est également caractérisé par ce manque de mobilité corporelle faisant écho à la faible mobilité sociale. La pièce commence par ce dialogue entre deux hommes :

HITCHHIKER : Say, bo, how far are you going ?
MORRY : Nowheres.
HITCHHIKER : My mistake.
MORRY : Lookin' for a hitch like the rest of 'em ?
MORRY : Umhum. (FH, 164)

L'auto-stoppeur suppose que l'homme qu'il rencontre est dans la même situation que lui. La question porte sur la destination du voyage et elle est posée en terme de distance qu'il reste à parcourir. La réponse lapidaire de Morry coupe court à la conversation et le jeune homme indique par la suite qu'un grand nombre de personnes cherche également à s'en aller, sans pouvoir le faire. De nombreuses promesses vides ponctuent la pièce de théâtre : les panneaux promettent l'accession à la propriété mais ne sont que des signifiants vides. La prospérité économique n'est également qu'une promesse qui ne se réalise pas : « Man, I need money so bad I'd take stage money » (219). De la même manière que les panneaux publicitaires, les faux-billets ne sont qu'une représentation sans être de l'argent véritable : le signifié et le signifiant sont de nouveau dissociés. Cette dissociation amène les personnages à désespérer du langage. Ce dernier n'est plus un outil adéquat. Florence et Owen sont mis à la porte à la fin de

la pièce et doivent quitter leur appartement :

FLORENCE : What's the use of talking ?

[She breaks down and sobs]

OWEN : 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. (FH, 297)

Finalement, le départ à la fin de la pièce n'est pas synonyme d'espoir puisque Florence et Owen sont chassés de chez eux et rejoignent les rangs de tous ceux qui sont laissés pour compte. La perte du lien entre signifiant et signifié est la plus frappante lorsqu'Owen déclare être à la recherche des Etats-Unis, comme si ce mot avait perdu tout son sens. Pour Owen, le lien est brisé entre l'image acoustique du mot « Les Etats-Unis » et la représentation mentale qui lui était attachée. Dans la scène précédente, Joe est le premier à affirmer rechercher les Etats-Unis : « JOE : We're out to find the United States. OWEN : The land of opportunity, eh ? » (FH, 291). L'interjection finale d'Owen montre que l'homme ne croit plus au mythe de la terre promise. Le nom du pays « Les Etats-Unis » devient un panneau publicitaire parmi d'autres, une promesse qui n'est qu'une façade sans contenu. Cet exemple illustre bien la vision du théâtre de John Dos Passos citée précédemment. La pièce montre un aspect du mythe américain qui est généralement éludé par les comédies. Les spectateurs ne se complaisent plus dans une vision édulcorée de l'Amérique mais ressentent un sentiment de révolte face à la déchéance d'Owen et Florence. Ils forment un couple honnête et travailleur qui pourtant se retrouve dans une situation indigne. Ils sont vulnérables et en sont réduits à survivre : « I'd forgotten a man was that easy to kill [...] Hasn't a man got some rights, does a man have to have a name and a job and a union card and a tax receipt and an indorsement from the president of the First National Bank to have the right to stay alive ? » (FH, 295).

Dans les deux préfaces autoriales, de *One Man* et *Three Plays*, l'auteur rédige lui-même une préface pour anticiper ou répondre aux critiques qui lui sont adressées. Il cherche également à justifier l'existence même du texte et de sa publication. Il s'attend à ce que les critiques de ses détracteurs soient particulièrement virulentes. L'auteur pointe lui-même les défauts et lacunes de son texte dans *One's Man Initiation* et met en relief l'objectif principal de cet ouvrage : constituer un témoignage de cette période de l'histoire. Il ancre son texte dans la réalité puisqu'il n'inclut pas seulement des extraits de son journal écrit pendant la guerre mais aussi

les croquis des lieux dans lesquels il s'est rendu. Ces derniers n'ont aucune légende indiquant le lieu ou la date mais ils semblent tous représenter la ville de Paris. Ce ne sont donc pas les combats qui sont représentés mais la capitale de la France, avec des repères connus : les ponts parisiens, les quais de la Seine, la cathédrale Notre-Dame. L'auteur capte ainsi l'attention du lecteur en lui offrant des repères familiers. Ces images permettent d'établir une toile de fond réaliste au roman qui va suivre.

De plus, John Dos Passos contrôle la réception de l'œuvre en insistant sur la valeur de témoignage de cet ouvrage : c'est ainsi qu'il doit être lu. La préface de *Three Plays* présente les mêmes objectifs : les pièces de théâtre ne sont pas de simples œuvres de fiction mais doivent avoir un effet dans le réel. Le spectateur ne n'est pas flatté mais découvre un autre aspect de la vie américaine, un aspect révoltant qui doit le pousser à agir. Ces préfaces sont-elles efficaces ? Accomplissent-elles le dessein qui leur a été assigné et en faisant cela, constituent-elles un judas rétrécissant la vision du lecteur ? L'auteur cherche bien à influencer la lecture du texte qui va suivre. Il essaie de guider les lecteurs de manière aussi peu péremptoire que possible. Cependant les deux préfaces semblent renforcer les critiques qui sont faites à John Dos Passos – en particulier son aspect didactique : « Its popular and critical failure at the time has continued to this day. Dos Passos' plays are virtually neglected by critics, and when they are acknowledged, most do so disparagingly. Ruby Cohn, for example, finds them confusing, didactic, and dull »⁶². Le paratexte participe à cet aspect didactique et au lieu de pallier les faiblesses des ouvrages, il renforce les critiques déjà formulées. Les trois pièces souffrent effectivement d'un programme politique et sont particulièrement didactiques.

Dans *One Man's Initiation*, la narration semble parfois n'être qu'un prétexte pour exposer un programme politique socialiste. Toute forme d'autorité, que ce soit celle de la religion, du gouvernement ou de la presse, est fortement remise en question dans le roman. Le développement de l'intrigue s'arrête et un groupe de personnages participe à une longue discussion politique portant sur les raisons de la guerre et l'organisation de la société. Ces sujets sont généralement amenés par une question abrupte qui change le fil de la conversation :

« **What do you think of all this, anyway ?** » said the wet man suddenly, lowering his voice stealthily.

⁶² *Ibid.*, 128.

« I don't know. I never did expect it to be what we were taught to believe... Things aren't. » [...]

« Think, man, think of the ocean of lies through all the ages that must have been necessary to make this possible ! Think of this new particular vintage of lies that has been so industriously pumped out of the press and the pulpit. Doesn't it stagger you ? »

Martin nodded.

« Why, lies are like a sticky juiceoverspreading the world, a living, growing flypaper to catch and gum the wings of every human soul... (OMI, 60-61)

« **Oh, the war, what do you think of the war ?** » cried Martin.

« What do you think of the peste ? You think about saving your skin. (je souligne, OMI, 74)

La réflexion politique surgit de manière impromptue et n'est pas liée à l'action ou à la réplique précédente. Dans le premier extrait, la guerre dévoile la tromperie et la manipulation qui ont lieu depuis bien avant le commencement du conflit armé. Le texte ne fait que révéler la supercherie et la manipulation des esprits. Le lecteur est amené à partager cette indignation qui est mise en évidence par l'utilisation des images et des hyperboles. Elles visent à surprendre et marquer l'esprit des lecteurs. Par exemple, l'expression « all the oceans of lies » connote un déversement continu et massif d'informations erronées. La comparaison comporte un verbe hyperbolique (« overspreading ») et présente une vision d'horreur : les âmes humaines sont comparées à de vulnérables insectes qui seraient collés à du papier gluant, les rendant incapables de tout mouvement. Ainsi prisonniers, ils sont voués à mourir. La propagande pro-guerre, véhiculée par la presse en particulier, paralyse la population et l'empêche de se poser des questions sur le bien fondé du conflit et de se révolter. L'image est percutante et pousse les lecteurs à voir et à refuser cet asservissement et ce déni de liberté.

Le second extrait pointe la futilité de la question « What do you think about the war ? ». La réflexion intellectuelle fait en effet place aux stratégies de survie. La pensée s'oppose ici à la survie. Ce déplacement est très bien illustré par la confrontation de deux scènes consécutives du chapitre sept. Un soldat révèle que le peu d'argent qu'il possède a été volé à un soldat allemand mort. Son interlocuteur s'exclame : « Oh, it's shameful ! I am ashamed of being a man. Oh, the shame, the shame... » (OMI, 140). Dans le passage suivant, un lieutenant allemand est retrouvé mort dans le camp des alliés et le mot « shame » est également répété à de nombreuses reprises : « It's a shame to bury those boots », said the sergeant of the stretcher-bearers. [...] « Shall we take them off ? It's a shame to bury a pair of boots like that. » [...] « It was a shame to bury those boots. Boots are so dear nowadays »,

said the sergeant, mumbling to himself as he walked towards the little broad shanty they used as a morgue.» (OMI, 140-141). L'officier rumine ici une pensée pragmatique. Il n'exprime aucune peine alors qu'un homme est mort. L'homme est davantage éploré par la perte d'un objet matériel qui aurait pu être utile. Tout sentiment est évacué pour laisser place au pragmatisme et à la survie.

La question « What do you think about the war ? » ressurgit à plusieurs reprises tel un *leitmotiv* dans le texte. Les dernières pages du roman comportent une longue conversation sur ce qu'est la guerre et ce qu'elle révèle : la manipulation des esprits à grande échelle. Les personnages de cet extrait n'apparaissent qu'une seule fois dans le roman et ne sont que des supports d'idéologies stéréotypées. Norman représente l'homme religieux qui croit en l'autorité de la religion : « There is one solution, and one only, the Church . [...] In the organisation of religion lies the natural and suitable arrangement for the happiness of man. The Church will govern not through physical force but through physical force » (OMI, 160). Lully est un anarchiste qui défend son idéologie : « Overorganisation is death. It is disorganization, not organization, that is the aim of life » (OMI, 165). Enfin, Merrier défend les positions du socialisme : « What we want is organisation from the bottom, organisation by the ungreedy, by the humane, by the uncunning » (OMI, 162). Il s'agit d'une confrontation de programmes politiques et le lecteur est invité à se forger sa propre opinion. Le but de cette longue conversation est similaire à celui poursuivi dans les extraits cités précédemment : créer l'indignation face aux discours des autorités gouvernementales, ecclésiastiques ou journalistiques.

3- L'abandon de la préface de *The 42nd Parallel*

Lors de la première parution de *The 42nd Parallel* en 1930, le roman était précédé d'une note faisant office de préface. Elle est tirée de l'ouvrage scientifique *American Climatology* rédigé par E.W. Hodgins et mentionne le quarante deuxième parallèle, qui est le titre du roman. L'extrait sélectionné par John Dos Passos explique la trajectoire des tempêtes aux Etats-Unis à partir d'observations empiriques. Il comporte deux paragraphes, mentionnant d'abord la démarche scientifique suivie puis les lois déduites :

These general storms have been a subject of inexhaustible interest in all American meteorological research and great labor has been expended on the various hypotheses in regard to their laws. Some of these laws, and particularly those relating to exterior features and general movements, may be regarded as very well determined ; their general phenomena have been so conspicuous and so frequent of occurrence that some conclusions of this sort could not fail to result from the most imperfect observation...

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 an hour and usually at thirty of forty in the season of high west winds or in winter. (Note de préface, OMI)

Cette note est souvent analysée comme étant une explication du choix du titre. Mickael Denning affirme ainsi : « The novel seemed to follow its characters as if they were so many storms crossing the continent »⁶³. Dans ce cas, seule la seconde partie de la citation aurait été nécessaire. Cependant, John Dos Passos prend bien soin d'inclure la démarche de recherche. Le scientifique établit des lois en observant la répétition d'un phénomène climatique. A partir de l'observation de phénomènes discrets, il en déduit une loi générale : la trajectoire suivie par les tempêtes. Cette conclusion s'impose avec force aux scientifiques : « their general phenomena have been so conspicuous and so frequent of occurrence that some conclusions of this sort could not fail to result from the most imperfect observation ». Malgré une observation parfois imparfaite, la loi est implacable et acceptée par l'ensemble de la communauté scientifique. John Dos Passos semble donc mettre en évidence cette démarche scientifique. Est-ce qu'elle est reproduite dans une certaine mesure dans son ouvrage ? Il donne effectivement une grande variété d'exemples, de parcours individuels mais la conclusion s'impose-t-elle avec autant de force que la loi scientifique ? Il est difficile de le dire mais cette note en préface pose du moins la question.

John Dos Passos abandonne cette préface lorsque la trilogie est publiée dans un seul volume. L'auteur ne s'exprime pas sur ce choix mais si la préface avait été conservée, elle aurait mis en exergue le premier volume et l'aurait donc séparé du tout. L'abandon de cette note et son remplacement par une préface fictionnelle ouvrant l'ensemble de la trilogie renforce sans conteste son unité et son homogénéité.

⁶³ Mickael Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London/New York, Verso, 1998, 190.

II- Le paratexte « interne » : étude comparative des épigraphes dans *Manhattan Transfer* et des interchapitres dans *Number One*

Chaque chapitre de *Manhattan Transfer* comporte un titre ainsi qu'un épigraphe. Jean-Pierre Morel nomme ces extraits des « préambules ». Par définition, il s'agit de ce dont on fait précéder un texte de loi pour exposer les buts et les motifs. On pourrait donc les analyser comme des entrées en matière, qui préparent les lecteurs au texte qui va suivre. Jean-Pierre Morel conclut son étude critique en mentionnant les préambules, ces franges du texte qui sont difficiles à catégoriser :

la facture de ces textes est si diverse qu'on ne peut trouver de critérium qui permette de les regrouper tous de manière satisfaisante. Le mieux est sans doute de les considérer comme des esquisses de récit (au présent ou au passé), des brouillons ou des variantes de scène [...] et des exercices de style [...] Ces esquisses ou variantes, l'auteur ne les a pas incorporées au récit, mais on pourrait penser qu'il n'a pas non plus voulu les éliminer du livre, comme on démonte les échafaudages une fois la construction terminée.⁶⁴

La dernière comparaison est particulièrement éclairante. En effet, les épigraphes peuvent être lus comme une étape de la construction du roman laissée visible. Dans le premier chapitre, l'épigraphe relate l'arrivée d'immigrants sur le continent américain par ferry. Cela constitue bien une variante des différentes arrivées, qui contraste avec d'autres types d'arrivées possibles relatées par la suite dans le chapitre, comme par exemple la naissance d'un enfant à l'hôpital sur le territoire américain. Certaines vignettes semblent également élaborées à partir de l'épigraphe, sélectionnant et reprenant certains des détails de cette arrivée en ferry. Le préambule insiste sur le bruit mécanique des chaînes et du bateau ainsi que sur le traitement inhumain des immigrants qui sont déversés sur le territoire, tels des fruits sur un tapis mécanique : « Handwinches whirl with jingle of chains. Gates fold upwards, feet step out across the crack, men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferryhouse, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press » (15). Les mêmes bruits sont repris lorsque Bud arrive sur le territoire américain et le texte de l'épigraphe peut se faire entendre en filigrane : « there was rattling of chains, and Bud was pushed forward among the crowd » (16). Les épigraphes constituent bien une entrée en matière dont certaines images sont par la suite développées ou contrastées.

⁶⁴ Jean-Pierre Morel, *Dos Passos, Manhattan Transfer, op. cit.*, 123-124.

Number One est le second volume de la trilogie « District of Columbia ». Il est également caractérisé par la présence d'interchapitres qui partagent de nombreux points communs avec les épigraphes de *Manhattan Transfer*. La trilogie est une satire des hommes puissants qui contrôlent les syndicats et les partis politiques à la sortie de la Première Guerre mondiale aux Etats-Unis. *Number One* met en scène le personnage de Tyler Spotswood, le grand frère de Glen qui est le protagoniste du volume précédent. Il est directeur de campagne pour Chuck Crawford, un homme politique corrompu, prénommé également « number one ». Lorsqu'il est élu sénateur, Chuck étouffe un scandale en rejetant la faute sur Tyler. Ce dernier aurait eu la possibilité de dénoncer Chuck mais il est trop saoul lorsque l'opportunité se présente.

Les interchapitres de *Number One* et les épigraphes de *Manhattan Transfer* partagent une série des caractéristiques formelles. D'abord ignorés par les critiques et considérés comme de simples auxiliaires au texte principal, ils sont analysés à partir des années 1990⁶⁵. Les deux franges de texte ont la même position en tête des chapitres dans le texte et sont plus souples vis-à-vis des règles grammaticales ou de syntaxe. En effet, des phrases nominales alternent avec des phrases verbales, un saut à la ligne est marqué entre deux propositions séparées par un point-virgule. Enfin, ces textes s'élaborent généralement autour d'une anaphore ou de la répétition d'une citation. Tous les interchapitres commencent par la même structure : « when you try to find the people, always in the end it comes to somebody ». Le syntagme « somebody » est soit répété, soit laissé vacant, soit remplacé par une série de groupes nominaux : « it comes down maybe to a boy seventeen who's worked all day in a chainstore » (NO, 131), « it comes down to a miner, maybe » (179). Au premier abord, l'analyse de Jean-Pierre Morel pourrait donc correspondre aux deux types de textes : ce sont des esquisses, des échafaudages. Cependant, les deux types de paratexte s'opposent. Alors que les épigraphes sont bien des échafaudages autour desquels se construisent les vignettes narratives dans *Manhattan Transfer*, les interchapitres constituent le pendant nécessaire et complémentaire de la narration dans *Number One*.

⁶⁵ Les épigraphes de *Manhattan Transfer* sont toujours commentés mais de manière rapide, à la fin d'un ouvrage par exemple. C'est également le cas pour les interchapitres de *Number One* avant la parution de l'article d'Axel Knönagel en 1995 : Axel Knönagel, « The Interchapters in John Dos Passos's "Number One" », *Journal of Modern Literature*, vol. 19, n° 2, 1995, 317-322.

1- La mécanique du texte dans « Nickelodeon » de *Manhattan*

Transfer

« Look madame now can you tell me which is which ? » (MT, 271) demande Congo à Ellen en parlant de sa jambe artificielle. Les deux membres sont de part et d'autre de l'axe de symétrie corporel et sont généralement presque l'exacte réplique l'un de l'autre. Ils fonctionnent ensemble et mettent en mouvement le corps tout entier. Le corps de Congo est transporté par le travail conjoint d'une jambe en chair et en os ainsi qu'une jambe artificielle. Cette binarité entre organicité et mécanique explique également le fonctionnement du texte dans le chapitre, duquel est extraite cette réplique. Le corps des personnages et leur parole fonctionnent en binôme assymétrique. Les protagonistes Ellen et Jimmy ne cessent d'utiliser des formes impératives avec la formule « let's ». Malgré une parole tendue vers l'action, leurs corps sont paralysés. Ils semblent effectuer des mouvements mécaniques et sans vie. Le fonctionnement mécanique des personnages et du texte n'exclut pas les effets de surprise. En effet, les choses ne sont pas aussi prévisibles qu'il n'y paraît au premier regard. Alors que Congo a une jambe artificielle, Ellen ne peut faire la différence entre les deux membres. Malgré son infirmité et sa difficulté à se déplacer physiquement, Congo est l'un des personnages les plus mobiles dans l'échelle sociale de tout le roman. Provenant des couches modestes, il se hisse jusqu'au statut privilégié d'homme d'affaires. Au contraire, Ellen et Jimmy, jouissant pourtant de corps sains et fonctionnels, sont incapables de se mouvoir, tant physiquement que socialement.

Tout comme dans les chapitres précédents, la binarité est observable dès l'épigraphe et ne constitue pas seulement une grille de lecture donnant les clefs du chapitre qu'elle accompagne. La pièce de monnaie est une représentation métaphorique du fonctionnement du texte lui-même. Comment ce dernier fonctionne-t-il sur une opposition de termes et surtout comment le basculement s'opère-t-il d'une tranche à l'autre ? L'épigraphe constitue une unité close et opère un renversement saisissant :

A nickel before midnight buys tomorrow... hold up headlines, a cup of coffee in the automat, a ride to Woodlawn, Fort Lee, Flatbush... A nickel in the slot buys chewing gum. Somebody Loves Me, Baby Divine, You're in Kentucky Juss Shu' As You're Born... *bruised notes of foxtrot go limping out of doors*, blues, waltzes (We'd Danced the Whole Night Through) trail gyrating tinsel memories ... On Sixth avenue on Fourteenth there are still flyspecked stereopticons where for a nickel you can peep at yellowed yesterdays. Beside the peppering shooting gallery you stoop into the flicker

A HOT TIME, THE BACHELOR'S SURPRISE, THE STOLEN GARTER...
wastebasket of tornup daydreams... A nickel before midnight buys our yesterdays. (je
souligne, MT, 264)

Alors que la première phrase amorce un mouvement vers l'avant et l'avenir, la dernière clôt le texte par un retour sur le passé. La volonté d'aller de l'avant est anéantie et le regard en arrière tend à annuler le temps. Il n'y a pas de moment présent, uniquement un avenir qui n'a pas lieu et une remémoration du présent. Le temps est comme une pièce de monnaie qui se positionnerait soit sur la tranche « passé », soit sur la tranche « avenir ». Le basculement de l'un à l'autre s'opère grâce aux chansons qui font le lien entre les deux termes. Ces chansons sont comparées à des corps doués de mouvement : « bruised notes of foxtrot go limping out of doors » (264). Elles occupent donc une place dans l'espace urbain mais également dans l'espace textuel. En effet, les titres de chanson sont identifiés comme tels par le lecteur grâce à la présence de majuscules. D'abord juxtaposés puis entre parenthèses, ils sont en lettres majuscules à la fin de l'épigraphe, saturant l'espace textuel. Les objets inanimés acquièrent une coporéité, comme l'indiquent les extraits cités précédemment : « bruised notes of foxtrot go limping out of doors » mais également « wastebasket of tornup daydreams » (264). Le manque de vitalité des protagonistes Ellen et Jimmy est donc d'autant plus significatif dans les pages qui suivent. Un basculement s'opère : ce sont les chansons qui sont dynamiques et qui se déplacent alors que les personnages sont des poupées inarticulées. Les comparaisons explicites abondent dans le chapitre « Nickelodeon », en particulier pour décrire Ellen : « she was a porcelaine figure under a bellglass » (272), « Opposite him the Elliedoll was speaking » (273). Elles révèlent que les corps des personnages sont des enveloppes rigides. Les êtres fonctionnent en vase clos : ils n'ont à la fois pas d'interiorité et ne peuvent interagir les uns avec les autres. Leurs mouvements sont accomplis de manière machinale et sans finalité : « Jimmy could feel his jaws chewing, they clanked so loud under his cheeks he thought Ellie must hear them » (272), « she sat opposite him [...] cutting up little pieces of meat and not eating them, not saying a word » (272). Le langage essaie de pallier cette paralysie des corps mais n'y parvient pas tout à fait. Les répliques des deux protagonistes sont caractérisées par la répétition de la structure « Let's » qui essaie d'impulser un mouvement et de souder le couple dans une unité de volonté : « Oh let's not talk about it anymore », « *Do let's* have a good time tonight... » (270). Le « do » est ici emphatique, il reprend la proposition d'Ellen pour la confirmer de plus belle. Il indique

également le début de redondances linguistiques, toujours avec la même structure : « Look Ellie let's have another cocktail. », « Gosh... let's have another cocktail. » He felt paralysed like a nightmare ; she was a porcelaine figure under a bellglass. » (272), « Let's have a cognac to top off with » (273). La répétition des mêmes commandes par Jimmy instaure le langage en mécanique. Les paroles se répètent tel un disque rayé. De plus, nous pouvons observer la concomitance de l'élan linguistique et de la paralysie des corps dans la seconde citation. La tentative d'unité et de légèreté se solde par un échec. Le langage n'a aucune vitalité et les structures se répètent. Il s'agit moins d'un échange d'informations entre les personnages que du fait de maintenir le contact. Selon la terminologie de Roman Jakobson, c'est la fonction phatique du langage qui l'emporte ici.

L'élan vers le futur avec la formule « let's » se solde par un échec et le texte se retourne vers un souvenir passé :

The cocktails burned in him. God I don't want to pass out.

Sitting in the restaurant of the Gare de Lyon, side by side on the black leather bench. His cheeks brushes hers when he reaches to put herring, butter, sardines, anchovies, sausage, on her plate. They eat in a hurry, gobbling, giggling, gulp wine, start at every screech of an engine...

The train pulls out of Avignon, they two awake, looking in each other's eyes in the compartment full of sleep-sodden snoring people. He lurches clambering over tangled legs; to smoke a cigarette at the end of the dim oscillating corridor. Diddledump, going south, Diddledump, going south, sing the wheels over the rails down the valley of the Rhône. Leaning in the window, smoking a broken cigarette, holding a finger over the torn place. Glubglub glubglub from the bushes, from the silverdripping poplars along the track. (272)

La retranscription d'un souvenir antérieur vécu par Jimmy et Ellen est d'abord signalée par des indications spatiales. En effet, la première phrase ne possède aucun verbe conjugué ni aucune indication temporelle. Cependant la mention d'un nouveau lieu (la gare de Lyon) et le changement de la configuration spatiale entre les deux personnages (ils ne sont plus face à face au restaurant mais côte à côte) signale au lecteur qu'il s'agit d'un souvenir passé. Alors que l'épisode dans le restaurant de Congo est caractérisé par la paralysie des personnages, un langage sclérosé et statique, cet épisode respire la vitalité. Il prend à contrepied les attentes du lecteur : alors qu'il s'agit de la narration d'un souvenir antérieur à la scène du restaurant, c'est le présent de narration qui est utilisé. Le texte s'affranchit des conventions et des barrières normatives, le renversement des temps verbaux d'abord mais également la présence de phrases sans proposition principale, comme par exemple la toute première phrase

de remémoration des souvenirs de Jimmy : « Sitting in the restaurant of the Gare de Lyon, side by side on the black leather bench ». Le fait de ne pas mentionner le sujet accélère le rythme du texte et sollicite davantage le lecteur. La construction des phrases sans sujet ni proposition principale crée chez le lecteur une attente manquée. Ce dernier continue sa lecture, avide d'arriver à la proposition principale qui devrait suivre les propositions adverbiales, mais la phrase se termine sans le satisfaire. Le mouvement de la phrase continue, la phrase n'est donc pas close. Le passage du temps semble être suspendu lorsque les propositions en *-ing* sont utilisées. Elles contrastent avec la narration dans laquelle les temps utilisés sont le prétérit et le « past perfect ». L'utilisation du « past perfect » est particulièrement significative puisque l'événement est clairement borné. Cela montre également que l'événement n'est jamais présent : soit il est mentionné après coup avec « le past perfect » (il échappe déjà aux personnages) soit il est au présent mais dans ce cas, il s'agit de la reconstruction fragmentée d'un souvenir.

Lorsque les propositions principales et adverbiales alternent (« They eat in a hurry, gobbling, giggling, gulp wine, start at every screech of an engine... »), les attentes du lecteur sont prises à contre-pied. Cette liberté du texte qui se déploie sans sujet ou sans verbe conjugué fait écho au sentiment de liberté des personnages. Le premier et le second plan sont floutés, les actions ne sont pas bornées et se déroulent simultanément. Cette plus grande liberté se manifeste également dans la construction des phrases (l'agencement des propositions), les associations de sensations (l'agencement des mots) et l'utilisation des onomatopées (l'agencement des sons et des syllabes). Quant à la construction des phrases, le sujet n'est parfois pas mentionné mais de manière plus significative, certaines phrases sont réagencées pour souligner un fragment, comme par exemple lorsque le complément d'objet direct est placé en tête de phrase : « Diddledeump, going south, Diddledeump, going south, sing the wheels over the rails ». Cet exemple montre bien que le texte est saturé d'onomatopées, essayant de se rapprocher au plus près du bruit que fait le train en route. Ces onomatopées forcent le lecteur à entendre les mots.

Tout le texte essaie de reproduire l'oscillation ressentie par les personnages qui sont à bord d'un train. Le mouvement est communicatif : les personnages sont en mouvement (« he lurches over tangled legs »), puis cet élan se transmet à l'espace lui-même (« the dim oscillating corridor ») puis aux phrases qui sont répétées pour mimer un balancement (« Diddledeump, going south, Diddledeump, going south »). Enfin,

des segments entiers sont répétés ou combinés, créant une circulation des mots sur la page. Alors que le verbe « lurch » (tituber, vaciller) est d'abord utilisé pour décrire les mouvements de Jimmy, il est repris comme adjectif verbal « the lurching jiggling corridor ». De manière similaire, le verbe « sing » est d'abord utilisé de manière originale avec les roues (« sing the wheels over the rails ») puis avec les rossignols (« there are nightingales singing along the tracks »). Cette utilisation double crée un écho entre les différents sons.

Le texte est vivant sur la page : la linéarité du texte est déjouée avec la répétition de certains fragments (comme par exemple : « smoke a cigarette » qui apparaît sous cette forme ou les deux autres variantes « smoking a broken cigarette » et « smoke a crumbling cigarette »), les mots se combinent, se réinventent en néologismes ou se font entendre à travers les nombreuses onomatopées. L'oscillation entre deux pôles est aussi visible sur la page. D'une part, le langage est oral et familier lorsque la phonétique est notée graphiquement, de l'autre, le texte imprimé sur la carte de visite formelle assied la réputation et le sérieux de Congo. L'ironie cinglante dans le texte de John Dos Passos repose sur ses retournements cyniques : le personnage à la jambe de bois est mobile, les chansons et les souvenirs se déplacent tels des corps alors que les personnages sont paralysés, l'élan vers le futur est remplacé par un retour vers le passé, annulant le moment présent.

2- L'autre « numéro un » dans *Number One*

Alors que les épigraphes sont tous de facture différente pour reprendre les termes de Jean-Pierre Morel, les interchapitres sont tous construits de la même façon. Ils sont fondés sur la répétition du même syntagme qui ouvre ces franges de texte : « When you try to find the people, always in the end it comes down to somebody ». La répétition de ce *leitmotiv* indique deux aspects clés de la lecture de ces interchapitres. Tout d'abord, les pronoms personnels sont toujours choisis avec précision. Ici, le roman commence par ces interchapitres dans lesquels le pronom personnel à la deuxième personne est utilisé, de telle manière à interpeller le lecteur. Axel Knönagel est l'un des premiers critiques à se démarquer des analyses existantes en ré-évaluant la qualité de *Number One*, en particulier en montrant l'importance des interchapitres dans la construction du roman tout entier. Selon lui, la fonction des

interchapitres est de s'adresser directement au lecteur et de l'encourager à l'action politique directe :

[the function of the interchapters in *Number One*] is to address the reader directly and to encourage them to direct political participation » [...]

Without the interchapters, the Tyler Spotwood narrative would remain a story about a distant figure with little direct relevance to the reader. To be politically effective; the texts needs the interchapters.⁶⁶

Mais l'argument d'Axel Knönagel reste vague et certains aspects sont négligés dans son analyse : comment le lecteur est-il poussé à agir ? Est-ce parce qu'il est indigné par la corruption de Chuck ? Pourquoi John Dos Passos a choisi la forme du roman de fiction et non un pamphlet politique ou un article de journal pour pousser le lecteur à agir ? Ces questions demeurent sans réponse.

Le second point clé est le fait que le *leitmotiv* est repris à chaque nouvel interchapitre. Il semble donc que tous ces extraits forment un long poème en prose qui est sans cesse repris et continué. Chaque interchapitre propose une nouvelle variante à la phrase : « when you try to find the people, always in the end it comes down to somebody ». Le verbe « find » relie ces interchapitres à une problématique que l'on retrouve dans toute l'œuvre de l'auteur : la quête pour trouver les Etats-Unis. Dans ses ouvrages précédents, il s'agit davantage d'une quête spatiale. Dans *Manhattan Transfer*, la question de la localisation est centrale. Dans le premier chapitre, Bud cherche le centre des choses et son interrogation est répétée à de nombreuses reprises sans trouver de réponse : « How do I get to Broadway ? ... I want to get to the center of things » (MT, 16). On peut aussi trouver cette interrogation dans les épigraphes, comme par exemple celui qui accompagne le chapitre « Tracks » : « “Say feller, is this New York ?” “You’re goddam right it is. Juss foller my lantern ; you kin git out along the waterfront.” » (MT, 79). Les personnages de *Manhattan Transfer* sont déboussolés et ils cherchent un guide pour les mener à un centre qui leur échappe toujours. Dans la pièce de théâtre *Fortune Heights*, la question est posée de manière frontale à la fin de la pièce par Owen. Exclu de chez lui, il essaie de ne pas perdre espoir et de continuer sa route : « All we want to do’s to dope out some way to live decent, live, you and me and the kid [...] Let’s get the hell out... We’ll walk along the road, we’ll think of somethin’. We’ll make something turn up. We’ll meet others on

⁶⁶ Axel Knönagel, *op.cit.*, 321-322.

the road with the same fix. We got to find the United States. » (FH, 296, 297). Le personnage est à la recherche des Etats-Unis tout comme le narrateur de *Number One* est à la recherche des hommes qui peuplent cet espace, comme l'indique la répétition de la formule : « when you try to find the people, always in the end it comes down to somebody ». L'angle d'approche est donc différent.

La recherche semble d'abord sans fin et le narrateur est mal assuré comme le montre la répétition des adverbes : « somebody working, maybe » (NO, 1), « a man in his twenties maybe » (NO, 2), « maybe to a middleaged mechanic » (NO, 45), « a miner, maybe » (NO, 179). Les variantes se multiplient sans qu'aucune ne soit véritablement satisfaisante et n'emporte l'adhésion du narrateur. Cependant, la liste s'arrête dans le dernier interchapitre qui conclut le roman tout entier. Contrairement à la recherche vaine des Etats-Unis dans *Manhattan Transfer* ou *Fortune Height*, le narrateur trouve enfin ce qu'il recherche :

when you try to find the people, myriadfigured pyramid precariously balanced on every one (NO, 302)

each life taut in the net of lives :
neighbors, wives, children, the postman who comes to the door, the woman who works in the kitchen, the man higher up;
weak as the weakest, strong as the strongest,
the people are the republic,
the people are you (NO, 303 et 304, dernières lignes du roman)

Le pronom « one » ne fait plus référence à l'unique Chuck Crawford qui concentre le pouvoir. C'est une référence globalisante comprenant chacun des individus qui constitue la société civile : « every one ». Chaque homme peut convenir lorsque l'on cherche quelqu'un puisque tous les hommes sont connectés et dépendants les uns des autres. Le texte fait donc une boucle sur lui-même. Il commençait par une prise à partie du lecteur (« when you try to find »), le pronom personnel signifiait à la fois le lecteur ainsi qu'un « on » plus général, à chaque fois que l'on essaie de trouver quelqu'un. Il se termine en indiquant que chaque personne peut constituer la réponse à la question. Le contraste est saisissant avec la narration dans laquelle la très forte hiérarchie parmi les individus prédomine. En effet, Chuck Crawford est au sommet de la pyramide et Tyler, ainsi que les autres membres organisateurs de sa campagne, toujours présentés comme de simples subalternes. Cette pyramide instable finit par se briser à la fin du roman : alors que Chuck parvient au sommet en se faisant élire sénateur, il se débarrasse de tous ceux qui ont contribué à son succès.

Ce dernier interchapitre a été jugé peu satisfaisant par la critique : Robert C. Rosen qualifie la fin de plate⁶⁷ tandis que Ian Colley la trouve particulièrement banale et peu originale⁶⁸. Elle a également une autre faiblesse. En effet, si les individus sont tous présentés comme nécessaires et dépendants les uns des autres, ils ne sont pas tous égaux pour autant. La société civile reste très hiérarchisée et la scission entre les hommes et les femmes est particulièrement nette. Les femmes contribuent à la société mais leur rôle est moindre et cantonné aux tâches domestiques. Ceci est visible dans les dernières lignes du roman (« the woman who works in the kitchen, the man higher up », 303) et dans le reste des interchapitres dans lesquels les femmes n'ont jamais le rôle principal (« sometimes he sses his wife with clothepins in her mouth wrestling with a flapping wet sheet », 3).

Quel est donc le rôle de ces interchapitres ? Est-ce donc seulement un appel à l'action, brutal et maladroit ? Il s'agit avant tout d'accentuer la dissociation entre les hommes politiques (ceux qui produisent les discours politiques dont Chuck Crawford est l'emblème) et ceux qui écoutent et réagissent à ces discours. Le titre « Number One » fait immédiatement référence à Chuck Crawford, qui se lance dans une campagne électorale pour devenir sénateur. Selon Tyler Spotswood, Chuck est un véritable « numéro un » : il est parvenu à se hisser par lui-même dans l'échelle sociale et a choisi de se vouer à la politique pour aider les classes sociales plus démunies. Les interchapitres présentent un « numéro un » alternatif : des hommes ou des femmes américaines qui devraient idéalement être dans une position de pouvoir dans un système démocratique. Les interchapitres sont indispensables puisqu'ils sont le pendant de Chuck Crawford, homme avide de pouvoir.

La classe politique dirigeante est complètement coupée de ceux qu'elle dirige, comme le montre leur disjonction dans deux zones de textes différents : l'interchapitre et la narration à proprement parler. Dans *USA*, cette fracture est également béante et elle se manifeste dans la formule percutante : « all right we are two nations » (« Camera Eye » 50, BM, 1157). Dans *Number One*, cette fracture est élaborée de manière plus subtile avec la dissociation des deux zones de texte, la radio étant le fil conducteur, le moyen par lequel les deux groupes communiquent.

⁶⁷ Robert C. Rosen, *John Dos Passos : Politics and the Writer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, 102.

⁶⁸ Iain Colley, *Dos Passos and the Fiction of Despair*, Londres, Macmillan, 1978, 128.

La radio est mentionnée dans les deux zones textuelles. Chuck produit une série de discours qui seront ensuite retransmis et qui atteindront des milliers de personnes. Elle est donc perçue comme un outil particulièrement utile et efficace pour étendre l'influence et le pouvoir dans le domaine politique. La radio a un rôle encore plus prédominant dans les interchapitres. Elle est presque toujours mentionnée. C'est un objet de fascination, de connexion au monde pour le jeune adolescent mais aussi pour le travailleur qui est dans sa bulle quotidienne. Les sons de la radio se mêlent aux bruits et aux sensations les plus quotidiennes (la lessive, les bruits des enfants qui jouent par exemple) et s'en détachent. La radio est avant tout décrite comme une fenêtre, une ouverture sur le monde dans un milieu pauvre et défavorisé. Elle présente un monde excitant, empli de possibilités qui contraste avec un quotidien terne, pauvre et usant :

When you try to find the people, it comes down maybe to a boy of seventeen who's worked all day in a chainstore ; at last he's home (his old man's a rummy, his folks don't understand him, his hours are too long and his pay too short, he needs a new pair of shoes, he's scared to pick up girls ; he wants a sports model car, to own a messjacket, to be manager and sit at a broad slick desk, somewhere dimly sometime to be President) ; he's nuts about radio [...]

he's on the air, resounding immensity, concave with voices, dotted with signals, limitless sphere: his ears are everywhere, his tongue, trigger of wisecracks (Have you heard that one ?), talks to everybody, to unseen hams, to unknown stations that fade roaring
on the horizons (132)

Les souffrances et les rêves de l'adolescent sont énumérés les uns après les autres, nettement séparés par un point-virgule et mis entre parenthèses. La radio lui permet de faire voler en éclats toutes ces restrictions et séparations entre la vie qu'il mène et celle dont il rêve. Le champ lexical de l'ouverture et d'un espace sans frontières ponctue la seconde partie de cet interchapitre : « immensity », « limitless », « everywhere », « everybody ».

Tous les interchapitres sont caractérisés par la mise en relief des effets de la radio sur la population américaine. Ce roman a été publié en 1943, ce qui correspond à l'âge d'or de ce moyen de communication. Les premiers postes de télévision ont été inventés en 1927 et ce medium devient populaire dans les foyers américains dès le début des années 1950. Dans les interchapitres de *Number One*, la radio permet à la fois de connecter les individus avec le reste de la société mais également avec eux-mêmes et leurs désirs enfouis :

from everybody everywhere the giant voices stir in somebody
embers of halfextinguished wants, old needs rancid under the deep lid of everyday
(47)

Avec la radio, la voix est déconnectée de la personne physique. Le présentateur n'a pas besoin d'être présent face à son interlocuteur pour que ce dernier l'entende. Mais la dimension physique et corporelle n'est pas éludée par le narrateur lorsqu'il évoque ce moyen de communication. En effet, si la corporéité de l'émetteur n'est pas nécessaire, celle de l'auditeur est soulignée. Les voix de la radio ont d'abord un effet physique puissant, comme l'indique le verbe choisi dans l'extrait cité ci-dessus : « stir in ». Bien que la radio transmette des sons, l'audition n'est pas le seul sens évoqué :

his sentences out of the loudspeaker lash the air in a summer squall, dictionary
words hail on the ears, Shakespearean ironies, pulpitthumping denunciations, the slow
stinging epithet of scorn
direct from the convention hall in Atlantic City (180)

Les mots sortent de leur cadre de papier (le dictionnaire ou le texte de Shakespeare) et produisent un véritable effet physique, comme le montre le choix des trois verbes marquant la violence acérée : « lash », « hail », « sting ». La radio permet également de modifier les idées et les opinions de ses auditeurs :

[voices] that beat in the ears and fade into the forgetful coils of the mind intent on
the edge of the furrow and the mean team of mules and the wife hanging out the
week's wash (3)

voices that lull, insinuate, incite the mind
to grow new tendrils of appetite, sow sets of words like seeds at random in the ears
of a man alone with hands grimed with carbon and grease, trained muscles, a
toolbench (47)

Ces deux derniers extraits soulignent le pouvoir insidieux des voix radiophoniques : ces sons se mêlent aux bruits quotidiens des ouvriers et s'infiltrent subrepticement dans leurs pensées.

Malgré leurs différences notoires, les épigraphes de *Manhattan Transfer* et les interchapitres de *Number One* montrent que le paratexte n'est pas un simple auxiliaire à la narration qui serait le texte principal. Dans *Manhattan Transfer*, il soutient véritablement le chapitre qui suit. Dans *Number One*, il matérialise dans l'espace textuel le fossé infranchissable entre gouvernants et gouvernés. Le paratexte participe à la réflexion sur ce qui constitue le centre et la périphérie. Ce qui constitue le centre de la république et de la démocratie est bien le peuple ; cependant il est relayé au

second plan dans les interchapitres. L'organisation spatiale du texte souligne cette scission : gouvernés et gouvernants sont si éloignés l'un de l'autre qu'ils ne peuvent partager la même frange textuelle.

Chapitre 3 : Le jeu entre graphie et sons dans les biographies de *USA*

Pour Raymond et Claire LePage, l'utilisation du français dans le texte de *Manhattan Transfer* a trois fonctions :

It gives the reader the flavour of the speech actually used by the characters [...]
The language reveals the attitude of the Frenchmen towards their environment and it provided insight into their minds so that the reader is able to know what they are thinking about [...]
Language serves as a measure or index of social assimilation and enculturation.⁶⁹

C'est une thèse intéressante qui permet d'analyser le parcours des deux personnages francophones, Congo Jake et Emile Loustec. Les deux auteurs montrent comment la maîtrise de la langue anglaise leur permet de s'intégrer à la société new-yorkaise. Ils utilisent majoritairement leur langue maternelle au début du roman puis les deux langues sont mélangées. Enfin, dans la dernière partie du texte, ils n'utilisent plus que la langue anglaise.

La première fonction de l'incorporation des langues étrangères est bien de montrer l'origine des personnages, et plus particulièrement en établissant un contraste entre l'anglais, qui est noté sans modifications graphiques, et la langue du personnage étranger. Pour reprendre la classification établie par Ferdinand Saussure, le narrateur met l'accent sur la parole, c'est-à-dire l'utilisation de la langue spécifique à chaque individu⁷⁰. Dans *Manhattan Transfer*, les notations phonétiques sont majoritairement utilisées pour retranscrire la langue de personnages immigrés, comme par exemple Congo et Emile, les deux immigrés français, auxquels se réfèrent Raymond et Claire LePage dans leur article. Il s'agit en particulier d'établir un contraste immédiatement visible par le lecteur : entre Ed Thatcher (personnage de premier plan) et l'homme

⁶⁹ Raymond et Claire LePage, « The Use of Expressive French in *Manhattan Transfer* », *Interprétations*, vol. 12, n° 1, juillet 1980, 15.

⁷⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, 37.

allemand Mr Zucher à la page 19 ; entre Gus et le barman irlandais Mc GillyCuddy à la page 51. La notation graphique n'est qu'un élément parmi d'autres pour identifier le personnage. Il est toujours associé à un réseau d'indices comme le nom à consonance étrangère. Le personnage dont la parole est notée graphiquement est souvent secondaire, particulièrement maladroit, impoli ou même vulgaire. L'utilisation d'une langue étrangère se limite-t-elle aux quelques effets suivants : attirer l'attention du lecteur sur le personnage immigré, le placer à part comme il l'est dans la société américaine des années 1920 et créer un effet de réel pour montrer au lecteur les particularités de sa façon de parler ?

L'étude de Raymond et Claire LePage semble davantage quantitative que qualitative. Les auteurs comptabilisent les occurrences du français dans les trois parties de *Manhattan Transfer* et fondent leurs conclusions sur ce décompte. Une analyse poétique pourrait être complémentaire, tout comme une étude des moyens graphiques utilisés pour reproduire une façon de parler. Les deux auteurs ont une analyse positive : « It gives the reader the flavour of the speech actually used by the characters »⁷¹. Mais l'interprétation peut être davantage nuancée. Parfois, les notations phonétiques rendent la lecture confuse et la retranscription orale n'est pas réussie. Cela sonne faux et focalise l'attention du lecteur sur l'aspect écrit du texte. Dans ce cas, il est possible de se demander pourquoi le français est conservé et la phonétique notée graphiquement.

Quels sont les divers effets sur le lecteur ? Est-ce uniquement un accès aux pensées des personnages, comme l'analysent les deux auteurs ? Il est intéressant de comparer *Manhattan Transfer* avec les autres romans de John Dos Passos et de voir les effets différents dans les ouvrages. Si dans *Manhattan Transfer*, le français est la langue de deux immigrés pauvres à la recherche de la prospérité sur le territoire américain, le français est la langue des poètes dans *Streets of Nights*. Les effets seront donc différents.

Dans *Manhattan Transfer*, l'immigré francophone Emile rencontre Madame Rigaud, une veuve qui a repris la boucherie de son mari décédé. Le jeune homme est séduit par cette femme et réussit à la convaincre de chanter pour lui. La chanson reprend les notations graphiques déjà présentes au début du passage : « Tieng c'est comma ca qu'ong oublie ses ami-es » (MT, 62, je souligne). Toutefois, il y a une

⁷¹ Raymond et Claire LePage, *op.cit.*, 15.

saturation de ces notations graphiques qui n'étaient que ponctuelles jusqu'ici. Cette saturation renforce le côté absurde de la scène et la maladresse de Madame Rigaud. Elle est incapable de chanter de manière harmonieuse. Les notations de la prononciation pourraient rapprocher le texte de l'oralité, le faire entendre au lecteur. Cependant, cela accentue le fait que le texte ne peut pas être entendu et pointe ses limites graphiques :

Just a birrd in a geelded cage
A beauteeful sight to see
You'd tink se vas 'appee
And free from all care
Se's not zo se seems to be... (MT, 63)

La saturation des notations phonétiques rend le texte difficile à lire pour le lecteur. Au lieu d'entendre le chant (aussi peu mélodieux soit-il à cause de la prononciation française de Madame Rigaud), le lecteur peine à déchiffrer les paroles. Toute son attention est portée sur les lexèmes et la retranscription dans leur forme conventionnelle : «You'd tink se vas 'appee» est transformé mentalement par le lecteur en «You'd think she was happy». Dans ce passage, le narrateur joue de nouveau avec la vision du lecteur. Il y a une distorsion entre ce que le lecteur perçoit au premier regard (ici une scène de cour et la retranscription d'une chanson) et ce qu'il comprend de manière plus profonde. Il est impossible de s'affranchir de l'écriture mais la notation phonétique renforce la graphie plutôt qu'elle ne laisse entendre l'oralité du texte. Dans *USA*, il y a également un jeu entre la graphie et le son, en particulier dans les biographies.

I- Du portrait pictural au portrait de mots

1- L'art du portrait dans le courant moderniste

Durant la période moderniste, de nombreux artistes se penchent sur l'art du portrait. Ce ne sont pas nécessairement des peintres mais aussi des écrivains. Gertrude Stein rédige en particulier deux portraits de ses amis, Henri Matisse et Pablo Picasso. Une réinvention du genre du portrait est en marche : Gertrude Stein refuse de faire une représentation mimétique des deux hommes mais conserve la caractéristique principale de ce genre, « la référencialité ». Elle évite les descriptions, les

condensations d'événements dans un espace de texte restreint et la narration d'épisodes clefs qui définiraient la vie des deux peintres. Elle se garde également de créer un sentiment d'empathie ou bien de faire une analyse psychologique de la personnalité des peintres⁷². La dimension visuelle reste essentielle dans les « portraits littéraires » ou dans les portraits de mots. L'auteur tente de rendre visible l'intériorité invisible de la personne dont elle tire le portrait. De plus, dans un portrait pictural, le spectateur est amené à sonder ou à plonger dans le regard de la personne qui est peinte. Dans le portrait d'Henri Matisse, Gertrude Stein joue également avec le regard du lecteur sur la page : « While the constant repetitions and the uniformity of syntactical organization produce a blurring of meaning, the arrangements of the sentences in paragraphs with hardly any punctuation present a maze for the reader's eye »⁷³. L'organisation spatiale des mots sur la page est aussi originale dans les biographies de *USA*. En effet, les mots ne s'enchaînent pas mais certains segments sont mis en relief par un saut à la ligne. Cette organisation spatiale rappelle que ce genre est issu de l'art pictural et que la littérature continue de s'en inspirer.

Les portraits de John Dos Passos ont été écrits lors d'une période de transition, entre les biographies historiques, comme par exemple celles rédigées par Thomas Carlyle ou bien l'ouvrage de référence *The Dictionary of National Biography* (édité par Leslie Stephen et publié en 1885) et les portraits qui ont une forme plus expérimentale, comme ceux de Gertrude Stein, William Carlos William, Marianne Moore ou bien Mina Loy⁷⁴. Le genre du portrait se trouve au cœur de la problématique moderniste : est-il possible de représenter la subjectivité humaine ? Si tel est le cas, quels moyens peuvent être utilisés pour le faire ? Au début du XX^e siècle, les artistes ne cherchent plus à reproduire une ressemblance physique ni à fixer la représentation visuelle dans un espace et un moment précis⁷⁵.

Deux points semblent donc pertinents pour analyser l'art du portrait inclus dans la trilogie *USA* : son caractère hybride (un genre qui vient d'abord de la peinture mais qui emprunte aussi les codes d'autres genres comme par exemple ceux de l'essai ou de la nouvelle) et l'objectif impossible, presque magique, qu'il se fixe : rendre visible une intériorité invisible, rendre présent un être absent. Comment John Dos Passos

⁷² Ulla Haselstein, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », *New Literary History*, vol. 34, n° 4, 2003, 727.

⁷³ *Ibid.*, 734.

⁷⁴ Ana Viola Sborgi, « Ford Madox Ford's literary portraits », *Ford Madox Ford and Visual Culture*, 2009, 120.

⁷⁵ *Ibid.*

s'empare-t-il de cette hybridité ? L'hybridité est un concept qui définit à la fois l'Amérique qu'il est en train de décrire (il utilise ce mot dans la biographie du botaniste Luther Burbank : « America was hybrid », FP, 78), mais il est également caractéristique de son œuvre, mêlant poésie, prose, extraits de journaux et bien d'autres genres.

2- Une forme hybride

Les portraits contiennent à la fois des éléments plus traditionnels et plus novateurs, montrant bien qu'ils appartiennent à une phase de transition. Ils conservent tous un déroulement chronologique. Le narrateur accentue parfois ce trait par la répétition des mêmes structures, comme par exemple dans la biographie de Jack Reed : « He was a likely boy [...] Reed was a likely youngster [...] Reed was a man [...] and Reed was out in the world » (1919, 371). Le temps devient une composante essentielle car il s'agit de capter une évolution. Ici, John Dos Passos s'éloigne de l'influence du portrait en peinture qui cristallise l'homme à un moment précis. Les biographies retracent une série d'événements, comme le ferait une série de photos prises à divers intervalles (durant l'enfance, l'adolescence puis l'âge adulte par exemple).

Ce qui caractérise les biographies est la répétition de *leitmotiv*, des phrases ou expressions différentes qui reviennent tout au long du texte. Ces répétitions rappellent le caractère oral des histoires traditionnelles folkloriques qui sont transmises de génération en génération. Cela évoque ce type de transmission et permet de donner une place très importante au lecteur. Il est pris à partie par ces *leitmotiv*. Ce sont parfois des questions rhétoriques, comme par exemple le segment « why not revolution ? » dans la biographie de Jack Reed :

but there's more to it than the Oxford Book of English Verse. Linc Steffens talked the cooperative commonwealth.

revolution in a voice as mel ow as Copey's, Diogenes Steffens with Marx for a lantern going through the west looking for a good man, Socrates Steffens kept asking **why not revolution?**

Jack Reed wanted to live in a tub and write verses; but he kept meeting bums workingmen husky guys he liked out of luck out of work why not revolution? [...]

He learned the hope of a new society where nobody would be out of luck,

Why not revolution ? (je souligne, 1919, 372 et 373)

Le but de ces portraits est moins de rendre visible l'invisible que de faire entendre la voix des hommes dont il tire le portrait. Les personnages sont rarement cités, ni au discours direct, ni au discours indirect. Cependant, grâce aux répétitions récurrentes, le texte met en relief les traits caractéristiques des personnages. Eugene Debs représente l'altruisme pratique, le dévouement sans bornes et la volonté de changer la société pour que chacun soit traité de manière plus égale et juste. Thomas Edison est caractérisé par une ingéniosité inépuisable, comme le montre la répétition de la phrase « whenever he got a hunch he tried it out » (FP, 258-262). Elle est déclinée en plusieurs versions, comme par exemple « whenever he read about anything, he went down cellar and tried it out » (FP, 258). La biographie se termine sur cette phrase, indiquant le mouvement contenu et la continuité de la pensée de Thomas Edison. Sa curiosité ne s'est jamais épuisée et il est toujours en quête de nouvelles expérimentations. Nous pouvons également penser qu'elle s'est ensuite transmise à d'autres inventeurs qui continuent de faire avancer le monde. La présence des *leitmotiv* permet à la fois de souligner la tradition orale à laquelle le texte appartient et de laisser au lecteur une idée du personnage une fois la lecture terminée.

3- L'objectif impossible : représenter l'invisible

Les titres sont choisis avec soin et cristallisent la difficulté d'écrire une biographie. Dans le premier volume de la trilogie, l'isotopie de l'imaginaire est très présente : « The Plant Wizard », « Emperor of the Caribbean », « Prince of Peace », « The Electrical Wizard ». Ces appellations permettent de conserver le mystère : le lecteur ne sait qui va être le personnage dans la biographie avant de commencer sa lecture. L'imagination du lecteur est aiguisée et il se demande en quoi le personnage va correspondre au nom qui lui a été donné. La variété des titres montre que les biographies s'inspirent de nombreux genres différents. Dans le second volume de la trilogie, le titre est uniquement composé d'un nom et d'un prénom (« Randolph Bourne », « Joe Hill », « Paul Bunyan ») rappelant davantage l'en-tête d'une notice nécrologique, d'une biographie qui serait publiée dans le journal lors de la mort d'une personne célèbre. Mais d'autres titres semblent davantage empruntés au conte merveilleux, au mythe (« Proteus ») ou à la nouvelle. Les biographies sont toujours

celles d'hommes vivant à la même époque que celle de la publication des articles de journaux (ou « Newreel ») qui les entourent. Au contraire, les titres détonent et font référence à d'autres périodes historiques, comme par exemple le nom « empereur » utilisé au début de la biographie de Minor C. Keith : « Emperor of the Caribbean ». « Empereur » fait ici référence au commandant en chef d'une armée (investi de *l'imperium* « pouvoir suprême »). Les titres évoquent donc souvent une idée de grandeur et indiquent parfois l'admiration que le narrateur porte au personnage. Luther Burbank est surnommé « the Plant Wizard ». Son ingéniosité est louée tout au long de sa biographie. Tous les personnages sont également présentés comme des êtres contradictoires dont le génie est parfois assimilé à de la sorcellerie. Ils sont donc parfois incompris par leurs contemporains. Cette notion d'incompréhension et de décalage par rapport à ceux qui les côtoient est exprimée dans les biographies elles-mêmes :

Luther Burbank
 carried his apocalyptic dream of green grass in winter
 and seedless berries and stoneless plums and thornless roses brambles cactus [...]
 He was one of the grand old men until the churches and the congregations
 Got wind that he was an infidel and believed in Darwin (FP,78)

Les manipulations génétiques de Luther Burbank effrayaient les religieux qui voyaient en lui un infidèle qui ne respectait pas la création divine naturelle. C'est ce décalage avec la société dans laquelle ces hommes vivaient qui est souligné par l'évocation magique du titre. Cette marginalité est commune à Luther Burbank et Thomas Edison, dont les titres des biographies sont respectivement « the Plant Wizard » et « The Electrical Wizard ». Le génie de Thomas Edison n'est pas immédiatement reconnu par ses pairs : « whenever they left him alone in a telegraph office he's *do tricks* with the wires. That often lost him the job and he had to move on. He was tramp operator through the whole Middle West [...] always broke, his clothes stained with chemicals, always *trying tricks* with the telegraph » (je souligne, FP, 259). Le mot « magicien » n'est donc pas utilisé par hasard dans le titre. Il permet à la fois de montrer la marginalité de Thomas Edison et d'atténuer ses compétences scientifiques. Puisque la science n'est pas comprise par tous, les grands inventeurs sont perçus comme des magiciens dangereux par une partie de la population.

Enfin, ces titres sont également ironiques car ils pointent les contradictions des héros dépeints dans les biographies. Leur grandeur peut aussi être la cause de leur

perte. La biographie de Minor C. Keith ou « l'Empereur des Caraïbes », est encadrée par la formule suivante : « Minor C. Keith died [...] [with an] uneasy look under the eyes » (première phrase, 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 in the newspapers carried of him when he died ? » (214). Minor C. Keith n'est pas un personnage glorieux et sans failles. Il semble lui-même avoir conscience du caractère immoral ou du moins douteux de son entreprise. Il exploite en effet les ressources naturelles et les peuples natifs pour gagner plus d'argent. Il est décrit comme immortel (« Minor Keith didn't die », 213) mais cette immortalité ne l'élève pas au rang d'empereur presque divin. Au contraire, elle souligne son *hubris*, son désir de grandeur qui défie les lois humaines et n'est jamais assouvi.

Le portrait de Minor C. Keith commence par la description de la photo choisie pour le représenter après son décès dans la presse. La biographie commence donc par une description physique et par le choix de la représentation d'un personnage public. Le narrateur choisit d'insister sur le caractère ambigu du regard de Minor C. Keith : « 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). La biographie s'attelle à explorer, déchiffrer la gêne lue sur la photo. Le regard est souvent considéré comme une fenêtre donnant sur l'intériorité d'une personne, révélant des détails intimes. La biographie décrit un homme fort, indépendant, ambitieux et indestructible. La question de la gêne est réitérée à la fin de la biographique avec une question rhétorique qui reste ouverte : « 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). La biographie pointe à l'invisible et au non-dit sans offrir de réponse univoque. La presse ne s'appesantit certainement pas sur cette gêne et cet aspect plus sombre et complexe de la personnalité de Keith mais son regard offre un indice à décrypter. Le lecteur est amené à formuler une série d'hypothèses, qui ne peuvent pas être vérifiées : peut-être que l'homme d'affaires éprouvait de la culpabilité face à l'exploitation de ces populations ?

Les biographies de *USA* ne sont jamais des portraits psychologiques, qui révéleraient par exemple des traits de caractère intimes d'une personne publique. Il s'agit toujours d'un regard extérieur porté sur une série de personnages. Les biographies cherchent moins à explorer une intériorité invisible ou cachée qu'un

parcours intellectuel. Ce qui intéresse davantage John Dos Passos est le cheminement des idées et des convictions des hommes qu'il dépeint. L'évolution d'une pensée est invisible mais elle peut se manifester par des lectures, des actes, des conversations ou des prises de position. La biographie de Luther Burbank est de nouveau un bon exemple pour illustrer les techniques utilisées pour représenter un cheminement intellectuel. Le texte est construit sur une opposition centrale : celle du raisonnement scientifique et des dogmes religieux. Luther Burbank est dépeint comme un homme honnête, droit, guidé par une démarche scientifique. Il observe des plantes qui parviennent à pousser dans un sol enneigé et reconnaît ainsi que seuls les organismes mieux adaptés à un environnement réussissent à survivre. Puisque ce processus de sélection naturelle est réfuté par l'église, il abandonne la croyance religieuse. Deux visions de la vie s'opposent ainsi. La vie est marquée par un commencement et une fin pour les chrétiens alors que Luther Burbank la perçoit comme un cycle continu, la mort n'étant que le commencement d'une autre vie : « He was an infidel he believed in Darwin and Natural Selection and the influence of the mighty dead » (FP, 78). Le cycle de la vie peut se renouveler à l'infini, comme l'indique la répétition des segments « everblooming flowers everblooming berries » (78), « everblooming everbearing hybrids » (78), « a bed of hybrid everblooming double Shasta daisies » (79). Le portrait de Luther Burbank par le peintre Frida Kahlo met également en relief l'importance du cycle de la vie et la création de plantes hybrides par le botaniste. En effet, l'artiste mexicaine représente Luther Burbank étant mi-homme mi-arbre. La partie inférieure de son corps est composée d'un tronc. Les racines se ramifient sous la terre et se nourrissent grâce à un squelette. De la mort, naît la vie. Le paysage à l'arrière plan semble aride et peu propice aux végétaux. Cependant, deux arbres à fruits poussent, indiquant le travail du scientifique qui a rendu ces arbres hybrides, sélectionnant ainsi les caractéristiques génétiques précises.

Dans la biographie d'Andrew Carnegie, un jeu d'opposition permet également de représenter l'invisible. De manière simple, le narrateur permet au lecteur de comprendre l'implicite. Le titre est « Prince of Peace » et la biographie relate le succès financier d'Andrew Carnegie qui a su placer ses investissements :

always saved his pay ;
 when he had a dollar he invested it [...]
 he had confidence in railroads,
 he had confidence in communications,
 he had confidence in transportation,

he believed in iron [...]
Andrew Carnegie believed in oil;
Andrew Carnegie believed in steel (FP, 231)

Son succès financier repose sur ses placements stratégiques. Il les a effectués sans recourir à une preuve spécifique ou à une évidence formelle comme l'indique la répétition des verbes « avoir confiance » et « croire » dans l'extrait cité plus haut. Cette confiance presque magique d'Andrew Carnegie rappelle les tours de passe-passe (« tricks ») utilisés par Edison, le magicien de l'électricité. L'homme d'affaires est surnommé « prince de la paix » car il reverse une grande partie de sa fortune à des associations oeuvrant pour cette cause :

Andrew Carnegie gave millions for peace [...]
whenever he made a million dollars he endowed an institution to promote
universal peace
always
except in time of war. (FP, fin de la biographie, 231).

Le retournement final marque une rupture du raisonnement logique. Contrairement à Luther Burbank qui suivait ses convictions, Andrew Carnegie promeut la paix uniquement lorsque cela lui est bénéfique. A première vue, l'homme d'affaires est un philanthrope généreux mais la biographie révèle la duplicité du personnage. Il est un fin stratège – tant dans la conduite de ses affaires que dans l'élaboration de son image publique.

Le fait que la guerre puisse être profitable est également un point central de la biographie de Randolph Bourne. En effet, cet intellectuel américain s'opposait de manière virulente à la Première Guerre mondiale. Il s'est toujours tenu à cette position malgré les critiques. Sa formule célèbre « War is the health of the state » continue de résonner après sa mort :

If any man has a ghost
Bourne has a ghost,
a tiny twisted unscared ghost in a black cloak
hopping along the grimy old brick and brownstone streets still left in downtown
New York,
crying out in a shrill soundless giggle :
War is the health of the state. (en italique dans le texte, 1919, 449).

Le fantôme est une matérialisation de l'héritage invisible de Randolph Bourne. Le portrait dégage également ce qu'il reste d'une personne après son décès, son legs. Sa parole a une autre résonance après sa mort. Il était vivement critiqué de son vivant pour sa position anti-guerre aussi radicale : « He resigned from the New Republic,

only the seven arts had the nerve to publish his articles against the war. The backers of the seven Arts took their money elsewhere ; friends didn't like to be seen with Bourne, his father wrote him begging him not to disgrace the family name » (449). Mais l'histoire a donné raison à Randolph Bourne. L'opinion qu'il exprime est moins sujet de controverse aujourd'hui et les exemples ne manquent pas pour montrer que la guerre peut être profitable aux pouvoirs publics mais aussi à certains hommes d'affaires. « War is the health of the State » peut également résonner dans la biographie précédente d'Andrew Carnegie, qui ne soutenait la paix que de manière stratégique. La voix du fantôme (« crying out in a shrill soundless giggle », 449) indique que l'affirmation est difficilement audible (« soundless ») mais reste tout autant effrayante d'actualité. Le ricanement peut être interprété comme une moquerie, comme si le fantôme riait que l'histoire lui ait donné raison.

II- Placements et déplacements

1- Mettre en relief l'incongruité

Les biographies de la trilogie *USA* possèdent une unité particulière qui les distingue des trois autres types de texte de la trilogie (les passages narratifs, les actualités et les « Camera Eye »). En effet, chaque biographie présente la vie d'un personnage célèbre, commençant par sa naissance jusqu'à sa mort. Contrairement aux autres types de textes de *USA*, ce sont des textes finis et clos sur eux-mêmes⁷⁶. Les biographies partagent un grand nombre de similarités, surtout sur le plan formel et la mise en page. Les italiques sont privilégiés plutôt que les guillemets (par exemple dans les biographies de Samuel Insull), les parenthèses sont utilisées à profusion. Il est même possible que deux parenthèses se suivent les unes à la suite des autres, comme dans la biographie de Woodrow Wilson. Les notations graphiques de la phonétique, la mise en page et la ponctuation ont des effets multiples : ils participent au travail du rythme, mettent en relief les contradictions et la complexité d'un personnage historique souvent adulé et enfin, questionnent le sens des mots et des expressions figées. Le texte n'est pas englué dans des conventions et le narrateur

⁷⁶ Attention, cette remarque n'exclut pas les liens possibles entre les différents types de texte. En effet, il y a bien un jeu entre les fragments suivants et précédents les biographies. Par exemple, le « Camera Eye » qui précède la biographie intitulée « Power Superpower » se termine sur la phrase inachevée : « we have only words against et le newsreel qui suit la biographie d'Isadora Duncan commence par « byebye blackbird » comme si la phrase se référait à la mort de la danseuse.

utilise les notations graphiques de manière originale pour atteindre les objectifs précédemment cités.

Il s'agit d'abord d'utiliser les notations graphiques pour renforcer la structure rythmique de la biographie, de manière à baliser les différentes étapes de la vie d'un personnage. Les sauts à la ligne sont toujours faits à des endroits stratégiques, par exemple pour marquer les points charnières d'une carrière :

He did his best to make himself indispensable ; they let him operate the switchboard for the first halfhour when the telephone service was opened. Edison noticed his weekly reports on the electrical situation in England
and send for him to be his personal secretary.

Samuel Insull landed in America on a raw March day in eightyone [...]

Young Insull made himself indispensable made himself indispensable to Edison and took more and more charge of Edison's business deals. He was tireless, ruthless, reliable as the tides, Edison used to say, and fiercely determined to rise. (BM, 1210-1211)

Le moment où Thomas Edison remarque les talents de Samuel Insull est un moment déterminant, il est marqué par un saut à la ligne. La phrase constitue également un paragraphe à elle seule : « and send for him to be his personal secretary ». Le nom du personnage est également placé de manière stratégique, il n'est révélé que dans le cinquième paragraphe de la biographie. En amont, l'identité du personnage n'est pas donnée au lecteur. Ce sont uniquement des périphrases imprécises qui sont utilisées : « the eager young cockney with sprouting whiskers » (BM, 1210). Samuel Insull n'obtient de véritable identité que lorsqu'il débarque sur le territoire américain et travaille pour Thomas Edison. Ce tournant narratif est mis en relief par la mise en page. Le lecteur est forcé de faire une pause avant et après le segment important « and send for him to be his personal secretary » et découvre le nom du personnage au moment où son identité s'affirme.

Le rythme ternaire est également utilisé dans de nombreuses biographies pour marquer ces moments décisifs dans la vie d'un personnage. Dans la biographie d'Isadora Duncan, le décès des enfants de la danseuse puis sa propre mort sont relatés sur ce même rythme :

The car started, knocked down the chauffeur, plunged off the bridge into the Seine.

The children and their nurse were drowned. (BM, 900, je souligne)

The mechanic put his car in gear and started.

The heavy trailing scarf caught in a wheel, wound tight. Her head was wrenched against the side of the car. The car stopped instantly ; **her neck was broken, her nose**

crushed, Isadora was dead. (BM, 902, je souligne)

La fluidité du déroulement des mots renforce le caractère inéluctable des deux événements. Il est également nécessaire de noter que le rythme ternaire n'est pas utilisé de manière isolée. Dans les deux extraits, il est soit suivi soit précédé d'une proposition principale courte.

Tous les extraits cités précédemment montrent comment le narrateur utilise les variations rythmiques, associées à une mise en page et une ponctuation spécifiques, pour faire entendre le texte au lecteur. Le rythme met en relief les passages clefs et certaines propositions fonctionnent tels des refrains. Dans la biographie du communiste et activiste Jack Reed, « words meant what they said » (répété à trois reprises, pages 372, 373 et 374) est un *leitmotiv*. Le danseur Rudolph Valentino cherche quant à lui la célébrité à tout prix : « he wanted to make good » est répété à cinq reprises aux pages 926 et 927. Ces phrases fonctionnent comme des refrains et le lecteur les associe aux personnages. Bien plus que le fait de souligner l'obsession des personnages ou de copier le langage de la presse qui cherche à marquer l'esprit de ces lecteurs, ces phrases servent de balises.

Les notations graphiques sont également utilisées pour mettre en relief les contradictions d'un personnage. Le narrateur montre la complexité de chacun des personnages plutôt que d'en faire des portraits élogieux et lisses. La ponctuation est l'outil majeur qui permet au narrateur de faire basculer le sens à tout instant. L'incongruité des associations ou des énumérations et l'ironie fonctionnent ensemble, forçant le lecteur à rester alerte à tout moment. Dans la biographie d'Isadora Duncan, l'incongruité met en relief les deux contradictions majeures du personnage. La danseuse et sa famille expriment leur désir de ne pas suivre les dictats et les conventions de la société pour mener une vie plus pure, frugale et authentique. Cependant, ils jouissent pleinement des avantages du succès. De plus, si leur athéisme est déclaré, ils ne se libèrent pas de la religion mais en créent une nouvelle dont la déité centrale serait l'Art (le nom est noté en commençant par une majuscule dans le texte).

La volonté de ne pas suivre les conventions sociales est soulignée par une absence de hiérarchisation des influences, tout est utilisé pêle-mêle par la famille Duncan.

Whenever they were put out of their lodgings for non-payment of rent *Isadora led them to the best hotels and engaged a suite and sent the waiters scurrying for lobster and champagne and fruits outofseason* ; nothing was too good for Artists, Duncans, Greeks ;

and the nineties London liked her gall.

In Kensington and even in Mayfair she danced at parties in private houses, the Britishers, Prince Edward down,

were carried away by her preraphaelite beauty

her lusty American innocence

her California accent. (je souligne, 898)

Le rythme ternaire « nothing was too good for Artists, Duncans, Greeks » place la famille Duncan sur un piédestal en mettant les trois noms en congruence, comme s'ils coïncidaient et s'ajustaient parfaitement. La famille Duncan, composée de trois membres, est mise au même plan qu'un peuple tout entier (« the Greeks ») et qu'un groupe comprenant une grande variété d'individus aux talents divers (les artistes comprennent à la fois les peintres, les danseurs, les romanciers et bien d'autres). Isadora est dépeinte comme une héroïne courageuse et pure : elle sauve sa famille de la misère (« she led them to the best hotels ») et subjugue son public. Le placement des mots et la mise en page mettent en relief les contradictions du personnage. Les trois compléments d'agent qui suivent le verbe à la voix passive occupent chacun une ligne encourageant le lecteur à porter son attention à chacun d'eux : « [they] were carried away by her preraphaelite beauty/ her lusty American innocence/ her California accent » (898). Les sauts à la ligne (marqués par les deux barres obliques) ralentissent la lecture. La première proposition « her preraphaelite beauty » est en tête du rythme ternaire. Elle participe au portrait positif de la jeune femme qui fascine toute la société anglaise – y compris les membres de la royauté. Mais les deux propositions suivantes font basculer le texte dans l'ironie et le portrait devient moins élogieux. Le début du paragraphe conserve une cohérence géographique en ne mentionnant que des références anglaises : les quartiers Kensington et Mayfair autour de Hyde Park, la royauté avec le prince Edward, le mouvement de peinture des préraphaélites né au Royaume-Uni au milieu du XIX^e siècle. Les deux dernières propositions du rythme ternaire mettent en avant l'origine américaine de la danseuse (« her lusty American innocence », « her California accent », 898), créant une discordance notable. « Her lusty American innocence » est un oxymore : l'adjectif « lusty » signifie robuste et vigoureux et il contient également voir le suffixe « lust » dénotant le désir sexuel, la lubricité. Cet oxymore est une prolepse annonçant le désir d'Isadora pour les hommes jeunes et séduisants : « she couldn't keep her hands off goodlooking young men »

(900), « she couldn't stop drinking or putting her arms round the neck of the nearest young man » (902). Enfin « her California accent » est la troisième et dernière proposition du rythme ternaire, connotant cette fois le manque de grâce et de noblesse. L'image héroïque et gracieuse de l'héroïne grecque s'effondre rapidement pour laisser place à un portrait ironique d'une jeune femme qui peine à trouver sa place.

Les espaces blancs, le placement des mots créant l'incongruité et le rythme font basculer le texte du portrait élogieux au portrait ironique. Le lecteur est amené à relire certains mots. « Preraphaelite » était compris de manière positive au départ : la beauté d'Isadora est comparée à celle des grandes icônes picturales. Mais en lisant la suite et en comprenant le double discours et l'ironie du narrateur, l'adjectif « préraphaélite » peut être lu de manière plus précise et nuancée. Dans les œuvres préraphaélites, les motifs et les détails sont nombreux. Ils couvrent généralement la totalité de la surface du tableau. Les couleurs sont vives, lumineuses et contrastées. Les femmes sont représentées dans leur pureté et leur innocence mais également dans leur beauté dangereuse. Elles sont également des symboles (des personnages bibliques et mythologiques) plutôt que des êtres représentés de façon réaliste. C'est aussi le cas pour Isadora Duncan dont le portrait oscille entre réalité et mysticisme. Elle est à la fois une femme vulgaire guidée par ses instincts les plus vils et une déesse grecque, à la beauté et à la grâce envoûtantes. En faisant référence à un autre art (la peinture plutôt que la danse), l'adjectif « préraphaélite » cristallise donc les contradictions et la complexité de la danseuse Isadora Duncan.

Tout ce portrait est caractérisé par un éclectisme déplacé, un pêle-mêle de références aussi variées les unes que les autres : le langage oscille entre le registre soutenu et le registre familier voire vulgaire, entre une innocence affichée et une sexualité exacerbée, entre une vie de dettes et un train de vie luxueux. Il s'agit de mettre en relief certains segments de phrases ou certains mots par leur placement ou l'utilisation de majuscules pour en questionner le sens. La méthode la plus fréquente pour mettre en relief un mot dans la trilogie *USA* (et en particulier dans les biographies) est d'utiliser les majuscules et les répétitions.

Les connotations positives de l'art sont mentionnées tout au long de la biographie d'Isadora Duncan. L'art met en valeur la beauté et la grâce, c'est également un moyen d'expression personnelle et une façon de sortir du carcan de la société. Alors que les femmes ont peu de liberté au début du XX^e siècle, Isadora choisit ses propres tenues sur scène sans tenir compte des dictats de la mode et

invente ses chorégraphies. Elle est l'unique maîtresse de son corps et de ses déplacements. L'art lui permet également d'explorer l'héritage perdu de la Grèce antique et de renouer avec des traditions plus authentiques dans une Europe industrialisée.

Dans le titre de la biographie, le mot « art » est mis en exergue : « Art and Isadora ». La biographie n'est pas uniquement un portrait mais l'exploration du lien, de la relation entre la jeune femme et l'art. Le titre souligne la notion de décalage – notion centrale dans toutes les biographies. Le questionnement du sens des mots se fait par la mise en lumière du décalage entre la réalité et ce qui en est dit. Dans le titre, l'art et Isadora Duncan sont mis en parallèle, d'égal à égal alors qu'ils désignent deux éléments tout à fait différents. L'art désigne un grand nombre d'œuvres dans une variété de domaines, d'ères géographiques et de temporalités. L'art est un exemple de pratique universelle. Au contraire, Isadora est une individualité dont l'existence est restreinte dans le temps. Il y a également un écart entre ce qui est attendu par le lecteur et le contenu de la biographie. Le lecteur s'attend à ce que l'art prenne la plus grande place dans la vie d'Isadora et dans la biographie. Cependant, une grande partie de la biographie relate les difficultés financières de la jeune femme, les scandales dans lesquels elle est mêlée, ses relations éphémères avec les hommes. Enfin, Isadora s'est illustrée dans un art bien précis : celui de la danse. Mais c'est la catégorie à laquelle la danse appartient qui est le plus souvent mentionnée. Le tout (l'art) est utilisé pour nommer une partie (la danse). Cette synecdoque généralisante tend vers l'abstraction et montre la vanité d'Isadora. Son succès dans le champ de la danse est généralisé à l'art tout entier.

The little Duncans and their mother were a clan ; it was the Duncans against a rude and sordid world. The Duncans weren't Catholics any more or Presbyterians or Quakers or Baptists ; they were Artists. (fin de la séquence : 896, 897)

Back in Paris it was the top of the world ; Art meant Isadora. At the funeral of the prince de Polignac she met the mythical millionaire (sewing machine king) who was to be her backer and to finance her school. She went off with him in his yacht (whatever Isadora did was Art) [...]

Art was the millionaire life. Art was whatever Isadora did. She was carrying the millionaire's child to the great scandal of the oldlady clubwomen and spinster artlovers when she danced on her second American tour (900)

L'association du rythme, des sonorités (« Baptists » rime avec « Artists ») et des majuscules participe à la création d'un texte ironique dans lequel l'art est à la fois objet d'admiration et de critique. Le mot « art » est mis en relief par l'utilisation de la

majuscule, du rythme du placement des mots. Dans le premier extrait, la première proposition est composée d'une série de conjonctions de coordination « or », toutes les dénominations religieuses sont balayées pour laisser place au nom « Artists ». Il est mis en valeur par la structure de la phrase qui se termine par cette proposition courte et percutante. Il y a un questionnement sur le sens de l'art et surtout son utilisation pour atteindre un objectif lucratif : l'art est constamment associé aux besoins économiques de la famille Duncan puis au succès et au gain financier. L'art n'est pas une pratique uniquement créative, désintéressée et pure. Comme cela a été indiqué dans le titre, l'art et Isadora sont d'abord présentés comme deux entités distinctes mais en relation. Puis l'adéquation entre les deux se resserre : « Art meant Isadora », « whatever Isadora did was Art » « Art was whatever Isadora did » (899, 900). Mais l'effet est contraire à ce que pourrait attendre la danseuse, l'art est ainsi désacralisé puisqu'il devient tout et rien. Le mot est répété à de nombreuses reprises, dans le corps du texte mais aussi entre parenthèses comme si en l'énonçant plusieurs fois, Isadora allait devenir l'incarnation de l'art même. Alors que la famille Duncan rejette la religion avec force (« The Duncans weren't Catholics any more or Presbyterians or Quakers or Baptists », 896), ils créent un nouveau culte qui les aveugle de la même manière. En répétant le mot, en le mettant en majuscules, en le plaçant en position de sujet et de complément, le narrateur montre comment le mot est utilisé par la danseuse et la presse, lui faisant perdre toute signification. Le mot est peu à peu vidé de son contenu sémantique. John Dos Passos précise bien qu'il souhaite d'ailleurs dépoussiérer les mots :

There is no escaping the fact that if you are a writer you are dealing with the humanities, with the language of all the men of your speech of your generation, with their traditions of the past and their feelings and their perceptions (...) *The words are old and dusty and hung with the dirty bunting of a thousand crooked orations, but underneath, they are still sound.* What men once meant by these words needs defenders to-day⁷⁷ (je souligne)

Les biographies ne sont-elles donc que des prétextes pour parler d'autre chose ? Y-a-t-il un déplacement total de la personne d'Isadora vers ce qu'est l'art ? Cela n'est pas aussi extrême mais chaque biographie s'inscrit dans une réflexion sur l'écriture et ses effets : l'écriture d'un destin personnel amène le lecteur à réfléchir sur la caractérisation d'un personnage, sur l'exploration du lien entre Isadora et son art, sur

⁷⁷ Dos Passos, John, *The Major Non Fictional Prose*, op.cit., 172.

l'artiste et ce qui est en dit.

Deux biographies ont été choisies dans deux volumes différents de *USA* pour étudier les effets de la mise en page : le travail du rythme, la mise en relief des contradictions et la complexité d'un personnage historique souvent adulé et enfin, le questionnement du sens des mots et le défigement des expressions toutes faites. La biographie de Woodrow Wilson se trouve dans le second roman de la trilogie *1919*. Le narrateur met en relief les contradictions du personnage en utilisant plusieurs techniques pour discréditer son discours : le placement du discours direct entre des commentaires du narrateur, les notations phonétiques et un travail du rythme (les répétitions et les parenthèses soulignant l'incongruité du comportement de Woodrow Wilson). La biographie du danseur Rudolph Valentino dans *Big Money* permet également d'explorer les effets de la mise en page. Cette biographie partage de nombreux points communs avec celle d'Isadora Duncan : ce sont les deux seuls artistes choisis dans les biographies de la trilogie *USA*. Le succès financier occupe une grande place dans les deux cas.

2- Placements et déplacements dans la biographie de Woodrow Wilson

La biographie de Woodrow Wilson est introduite par un titre soulignant la prononciation du nom de famille de cet ancien président américain : « Meester Veelson ». Dans *USA* ainsi que *Manhattan Transfer*, la notation des « ee » signale notamment l'accent français. Dès le titre, le lecteur comprend qu'il faut porter une attention particulière aux sons et ici, aux discours qui ponctuent la biographie. C'est l'une des seules biographies qui inclut autant de discours direct. Il est particulièrement visible puisqu'il est noté en italique. Il est également complètement intégré à la narration et placé entre des passages narratifs. Les phrases ne se suivent pas de manière traditionnelle. En effet, il y a de nombreux sauts de ligne au milieu d'une phrase. L'organisation des mots sur la page révèle le parcours chaotique de l'ancien président et ses nombreux changements de direction. Les connecteurs logiques justifient ses revirements, dans des structures répétées :

so he left Princeton only half reformed to be Governor of New Jersey,

and became reconciled with Bryan [...]
so he left the State of New Jersey halfreformed [...]
and went to the White House (*USA*, 566)

Les nombreux passages à la ligne facilitent la compréhension du lecteur. Le texte a été fragmenté en événements clefs et les connecteurs ont été mis en relief. A première vue, le texte est très bien construit, organisé et délimité. Mais l'organisation spatiale des mots sur la page et les notations graphiques indiquent de grandes failles. Tout le texte est bancal, vacillant entre deux discours : celui de Wilson, majoritairement noté par les italiques, et le corps du texte, la biographie. Les discours de Wilson sont constamment discrédités car ils sont placés entre deux commentaires du narrateur :

he confessed his belief in the common man, (the smalltown bosses and the wardheeler looked at each other and scratched their heads) ; he went on, his voice growing firmer [...]

The smalltown bosses and the wardheeler looked at each other and scratched their heads ; then they cheered. (*1919*, 566)

Ce placement n'est pas l'unique technique utilisée pour discréditer le discours de Wilson. En effet, les notations graphiques et l'organisation des mots sur la page sont aussi utilisées pour saper le personnage et en faire un caractère ironique. L'espace textuel est également mis à profit pour montrer que Wilson a des difficultés à trouver sa place. Comme l'annonce le narrateur dès les premières lignes, il est d'emblée dans une position inconfortable : « he (Dr. Wilson) brought his son up / Between the bible and the dictionary » (564). Il invite le lecteur à réfléchir sur les éléments qui rapprochent ou opposent les deux ouvrages. La Bible est un ensemble de textes sacrés qui fondent un système de croyances, et sur lequel les croyants se reposent pour puiser des valeurs et des préceptes de vie. Au contraire, le dictionnaire est défini comme un ouvrage didactique constitué par un ensemble d'articles dont l'entrée constitue un mot. Les entrées sont indépendantes les unes des autres et rangées dans un ordre déterminé, souvent alphabétique. La présence de ces deux ouvrages dans la même phrase est d'abord surprenante mais il est possible d'établir des points communs entre les deux et d'expliquer comment la retranscription de la vie de Wilson est construite sur l'oscillation entre ces deux ouvrages de référence. Leur principal point commun est le fait que les deux ouvrages rassemblent une variété de mots ou de textes. Ils ont une visée didactique : leur but est effectivement d'instruire, d'informer et d'enseigner. Ils présentent des outils différents pour comprendre et agir sur le

monde. L'ordre est un aspect primordial dans les deux ouvrages. Cependant, ce sont bien les différences qui sont significatives et qui sont explorées dans cette biographie : la narration contre la fragmentation (les mots sont listés les uns à la suite des autres), la nécessité de l'exégèse (et la possibilité de diverses interprétations possibles) contre une clarté scientifique. Comment le texte oscille entre les deux, qui constituent chacun un mode différent ? Dans cette biographie, la tension entre les deux est mise en relief par le grand nombre d'incongruités car les mots ne sont pas à l'endroit attendu.

Dans les deux modes, le placement des textes et des mots est réalisé avec attention. L'ordre alphabétique du dictionnaire permet aux utilisateurs de trouver rapidement le mot qu'ils cherchent. De plus, les informations complémentaires (la nature, le nombre et le genre si le mot est un nom et l'étymologie par exemple) sont toujours placées dans le même ordre après le nom. Le respect de ces conventions est indispensable pour que l'ouvrage puisse être utilisé correctement. L'ordre est également primordial dans la Bible. Le corpus biblique réunit plusieurs ouvrages et chaque communauté religieuse a élaboré son propre canon. Le canon de la Bible hébraïque s'intitule le canon massorétique et celui de la Bible grecque la Septante. L'ordre et l'importance des textes qui les composent sont différents dans les deux canons. A première vue, la biographie est organisée méthodologiquement et chronologiquement. De nombreuses dates sont explicites et ponctuent le texte. Les espaces blancs sont utilisés pour séparer les différents moments de la vie de l'ancien président. Mais en regardant de plus près, Wilson est rarement au bon endroit. Il travaille dans un cabinet d'avocats alors qu'il affectionne davantage les lieux calmes et retirés : « lawpractice irked him ; he was more at home in the booky hair of libraries, lecturerooms, college chapels, it was a relief to leave his lawpractice at Atlanta » (565). Il fait un sermon religieux à un public composé de chefs d'entreprise et d'agents électoraux. Le discours est construit sur une opposition binaire entre l'ignorance et le savoir, tous deux symbolisés par la lumière et l'obscurité : « he confessed his belief in the common man [...] : *we may lift our eyes to the hills out of these dark valleys where the crags of special priviledge overshadow and darken our path, to where the sun gleams through the great passage in the broken cliffs* » (566, les italiques sont dans le texte original et indiquent la prise de parole de Wilson). Le contraste entre le discours attendu et ce sermon religieux est tel que le public ne sait comment réagir. Le passage est construit comme un dictionnaire avec des entrées précises qui correspondraient à un moment de la vie de Wilson. Dans le deuxième et le troisième paragraphe, le narrateur conclut en

mentionnant le nom d'un grand homme politique : George Washington (564, deuxième paragraphe) puis Otto van Bismark (565, troisième paragraphe). Le quatrième paragraphe se clôt sur « the name of Woodrow Wilson », la visibilité du nom sur la page, au même endroit que les grands hommes précédents, annonce la célébrité de Wilson. Contrairement à ces deux paragraphes, certains passages sont incomplets et inachevés. En effet, la carrière de Wilson s'enclenche précipitamment et les événements se succèdent rapidement. A la page 566, le paragraphe commence par la continuation d'une phrase du paragraphe précédent et ne possède donc pas de majuscule. Cette marque graphique (la minuscule) renforce le fait que Wilson ne termine pas ses missions alors que sa carrière avance :

The smalltown bosses and the whardwheelers looked at each other and scartched their heads ; then they cheered ; Wilson fooled the wiseacres and doublecrossed the bosses, as elected by a huge plurality ;

so he left Princeton half reformed to be Governor of New Jersey [...]
so he left the State of New Jersey halfreformed (USA, 566)

La rapidité avec laquelle se succèdent les événements est imprimée dans la graphie : les deux mots « half » et « reformed » sont combinés, comme pour gagner du temps et de l'espace et avancer plus vite. Ce problème de placement et de déplacement s'étend aux notations phonétiques. Elles sont indispensables dans un dictionnaire mais sont localisées à un endroit spécifique pour faciliter la lecture et la compréhension. Elles suivent généralement l'entrée du dictionnaire. Dans la biographie, les remarques phonétiques sont déplacées. Wilson donne des leçons de phonétique à sa future femme, alors qu'il tentait de la séduire : « At twenty-nine he married a girl with a taste for painting (while he was courting her he coached her in how to use the broad « a ») and got a job at Bryn Mawr teaching the girls History and Political economy » (565). Dans un dictionnaire, les informations doivent être placées au bon endroit pour être comprises, pourtant cette règle importante n'est pas appliquée par Wilson.

Cet homme politique n'est physiquement pas à la bonne place ou bien ses remarques ne sont pas placées correctement, ce qui crée des situations saugrenues. Le narrateur met les mots exactement à la bonne place pour obtenir l'effet voulu : il montre l'absurdité des actions et paroles de l'ancien président. Il le fait en plaçant habilement les pronoms possessifs. Au début du texte, les Américains sont mentionnés à la troisième personne : « the American people began to find on the front pages the name of Woodrow Wilson » (565). Mais dès qu'il devient président le

pronom pluriel à la première personne apparaît : « our twentyeighth president », comme si sa nouvelle position politique demandait l'unité nationale. Le narrateur joue de nouveau sur l'incongruité : en effet ce pronom n'est pas attendu à ce moment-là et crée un effet de surprise. Wilson devient président grâce à une série de manœuvres politiques initiées par des hommes influents haut placés, comme par exemple le Colonel House. La population américaine ne semble à aucun moment impliquée dans son élection. Le pronom « our » apparaît donc de manière abrupte, mettant en relief les manipulations politiques et l'absence de légitimité du nouveau président. La seconde occurrence du pronom personnel à la première personne est tout aussi significative et repose sur un renversement :

With the help of Almighty God, Right, Truth, Justice, Freedom, Democracy, the Selfdetermination of Nations, No indemnities no annexation

And Cuban sugar and Caucasian manganese, and North-western wheat and Dixie cotton, the British blockade, General Pershing, the taxicabs of Paris and the seventyfive gun

We won the war. (les italiques sont dans le texte original et indiquent de nouveau la prise de parole de Wilson, 568)

Le contraste est clair entre les raisons évoquées par le président et celles du narrateur. L'énumération de Wilson est éclectique : il commence par mentionner Dieu puis une série de concepts philosophiques. « The selfdetermination of Nations. No indemnities no annexation » fait référence à la formule de Petrograd, élaborée par les Soviets en mai 1917 : « peace without annexations or indemnities on the basis of the self-determination of peoples »⁷⁸. Cette formule signifie que les Soviets ne voulaient pas participer à la guerre et qu'ils prônaient une résolution du conflit sans annexion de territoire par les vainqueurs ni indemnités à payer par les vaincus. Cette proposition rejoint les idées de Wilson, qui prônait lui aussi un programme de paix non-punitif. Cette énumération en italique est éclectique et confuse puisqu'elle s'inspire de sources très variées. Le narrateur ajoute sa propre liste en contrepoint. Les majuscules sont justifiées ici puisqu'il s'agit de noms de pays. Contrairement à la liste abstraite de Wilson, le narrateur cite une série d'événements historiques pour étayer son raisonnement. Grâce à l'intervention du narrateur, le pronom « we » prend donc une nouvelle dimension : la guerre n'a pas été gagnée par les seuls Américains mais bien par une conjonction de forces alliées. La rhétorique vide de Wilson est mise à jour

⁷⁸ John A. Thompson, *Reformers and War : American Progressive Publicists and the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 188.

grâce à la confrontation de son propre discours avec une énumération d'événements historiques. Les deux pronoms personnels sont donc placés à des moments stratégiques du texte pour révéler la manipulation politique de Wilson. Ce dernier quitte un poste sans finir les missions qui lui incombent et termine son dernier discours par ce qui se dit généralement au début d'un discours : « Wilson managed to get to his feet, lifting himself painfully by the two arms of the chair. "Senator Lodge, I have no further communication to make, thank you... Good morning," he said » (571). « Good morning » est en fait un au revoir, témoignant de la difficulté du président à quitter le pouvoir. La fin de son exercice correspond également à la fin de sa vie.

3- Le public

Wilson pratique une stratégie d'évitement. Il contourne la question de William Jennings Bryan, un homme politique appartenant à la frange populiste du parti démocrate, pour ne pas exacerber les conflits et gagner ainsi sa confiance. Ne pas écouter et ne pas regarder sont des stratégies politiques auxquelles le narrateur confronte le lecteur. Dans cette biographie, le séjour du président en Europe est mentionné : Wilson tente d'éviter le chaos mais le lecteur ne peut y échapper. Le nom du président est modifié, pour correspondre davantage à la prononciation française de son nom de famille : « Meester Veelson ». La notation phonétique peut également être interprétée comme un signal pour regarder le texte de plus près. Cette modification orthographique est utilisée en conjonction avec une variété de techniques pour montrer le texte au lecteur et pour renforcer la lecture ironique. Les trois techniques sont les suivantes : une répétition de la même structure, une apparence d'ouverture avec une question adressée au lecteur, une mise en parenthèse qui change complètement la lecture du corps principal du texte. Elles peuvent être observées dans le passage suivant :

La France héroïque was there with the speeches, the singing schoolchildren, the mayors in their red sashes. (Did Meester Veelson see the gendarmes at Brest beating back the demonstration of dockyards workers who came to meet him with red flags ?)

At the station in Paris, he stepped from the train onto a wide red carpet that led him, between rows of potted palms, silk hats, legions of honor, decorated busts of uniforms, frockcoats, rosettes, boutonnieres, to a Rolls Royce. (Did Meester Veelson

see the women in black, the cripples in their little carts, the pale anxious faces along the streets [...] ?) (569)

Wilson lui-même construit ses discours sur des répétitions. Il utilise en particulier des concepts que le narrateur met en relief en utilisant une lettre majuscule :

he moved to a professorship at Wesleyan (...)
spoke out for Truth Reform Responsible Government Democracy from the
lecture platform (565)

Le concept de vérité est présent dans une grande majorité de ces interventions. Les publics sont toujours très différents, des étudiants universitaires puis un groupe d'électeurs à Pueblo dans le Colorado :

Now that *the mists* of this great question have cleared away, I believe that men will *see the Truth*, eye for eye and face to face. There is one thing the American people always rise to and extend their hand to, that is *the truth* of justice and of liberty and of peace. We have accepted that *truth* and we are going to be lead by it (571, je souligne).

Wilson est incapable d'adapter son discours et utilise ce concept de vérité sans l'expliquer. Ce concept est noyé dans le champ lexical de la religion : « the mist have cleared away » (571), « we may lift up our eyes to the hills out of these dark valleys [...] the sun of God, the sun meant to regenerate men, the sun meant to liberate them from their passion and despair » (566). La répétition du mot « vérité » crée un effet incantatoire et vide le mot de tout contenu, de toute signification. En philosophie, la vérité pourrait se définir comme une démarche rationnelle pour atteindre un savoir, comme l'élaboration d'un énoncé linguistique qui correspond à l'observation de la réalité, une adéquation entre un discours et le monde que ce discours décrit. Dans le discours de Wilson, la vérité est une découverte miraculeuse, une lumière qui s'imposerait aux yeux de tous les hommes. Le mot répété est complètement vidé de son contenu sémantique, indiquant que la répétition a un effet contraire à celui qui a été anticipé. Le narrateur utilise les répétitions pour souligner le bien fondé des critiques envers le président Wilson et faire réagir le lecteur. Alors que Wilson cherche à adoucir son public, le narrateur nous fait violence. Il sauve notre foi en les mots, pourtant si fortement érodée par les discours politiques, tels ceux du président Wilson.

4- La répétition

Dans la biographie, il est possible de classer les répétitions dans deux catégories : les répétitions d'une même structure (les questions oratoires placées entre parenthèses : « Did Meester Veelson see ... ? », 569) et les répétitions ponctuelles entre un mot de la narration et un mot dans la parenthèse. La couleur rouge, par exemple, conclut à la fois dans le passage narratif et la question qui suit (« red sashes », « red flags », 568). La répétition des questions est une manière de provoquer le lecteur. En effet, la question est martelée de façon à susciter une réaction d'indignation. La répétition signale la mauvaise foi du président Wilson ou bien son manque d'acuité. Le fait que Wilson ne regarde qu'une partie de la réalité n'est pas un phénomène ponctuel mais un processus répété qui conduit à une stratégie d'évitement. Le deuxième type de répétition est plus subtil :

La France héroïque was there with the speeches, the *singing* school children, the mayors in their *red* sashes. (Did Meester Veelson see the gendarmes at Brest *beating* back the demonstration of dockyards workers who came to meet him with *red* flags ?)
(USA, 568, je souligne)

Wilson ne voit pas (ou choisit de ne pas voir) alors que le lecteur est forcé de regarder le texte du fait de la répétition de la touche de couleur. Il prête également attention aux sons, en particulier grâce à la mise en parallèle des deux bruits différents : « the singing school children » et « the gendarmes at Brest beating back the demonstration ». Cette résonance a pour but de choquer le lecteur et de discréditer complètement le personnage de Wilson. C'est aussi l'effet produit par la répétition du verbe « see ». Il est d'abord présent dans les questions oratoires, entre parenthèse, montrant l'incapacité de Wilson à voir : « Did Meester Veelson see the gendarmes at Brest ... ? », « Did Meester Veelson see the woman in black ... ? ». Lorsque le verbe « see » apparaît une troisième fois, il est hors des parenthèses et dans le corps même de la narration : « the Wilsons took a tour to see for themselves » (569). Ce déplacement hors de la parenthèse implique une nouvelle lecture. Le lecteur comprend que Wilson fait le contraire de ce qui est dit. En lisant « the Wilsons took a tour to see for themselves » (569), le lecteur entend maintenant l'opposé : « the Wilsons took a tour and did not see anything ». La répétition crée donc la lecture ironique, loin d'être simple et gratuite ; elle nous force à voir, entendre et comprendre le texte. Les répétitions ont un rôle central dans la biographie de Wilson en créant des effets de correspondances

entre les mots et les sons, forçant le lecteur à voir, écouter et à réagir face au texte qui lui est, non pas proposé, mais plutôt plaqué devant lui.

Ensuite, il y a une véritable construction de la répétition, qui n'est jamais pure et simple mais est présente avec une mince variation (la « répétition différence » que nous venons de voir : « red sashes » et « red flags », 568). La question prend trois formes différentes : « Did Meester Veelson see ... ? » (568 et 569), « Did Meester Veelson hear ... ? » (569) et enfin « Did Meester Veelson know ... ? » (569). Wilson échoue dans les deux modes de connaissance : sensoriel aussi bien que rationnel. Les répétitions se font également de plus en plus pressantes : une question oratoire dans la première parenthèse, puis deux questions dans la seconde, enfin deux parenthèses se suivent. Ce qu'il y a à l'intérieur de la parenthèse prend petit à petit plus d'espace que le corps du texte. La page est dévorée par le contenu de la parenthèse. Les règles graphiques traditionnelles semblent également mises à mal. En effet, deux parenthèses se suivent l'une après l'autre : « (Did Meester Veelson know [...]) (Did Meester Veelson know [...]) ». Le contenu d'une parenthèse est un élément inséré dans le corps d'une phrase pour en préciser le sens, mais sans en être dépendant sur le plan syntaxique. Les exemples dans la biographie de Wilson ne correspondent que partiellement à cette définition. Le contenu de la parenthèse est bien indépendant sur le plan syntaxique mais l'indépendance sur le plan syntaxique et graphique va même plus loin : la parenthèse n'est pas insérée dans le corps de la phrase. En effet, comme nous pouvons le voir dans l'instance suivante, la phrase se termine par un point final et la parenthèse se trouve après cette marque de clôture :

La France héroïque was there with the speeches, the singing schoolchildren, the mayors in their red sashes. (Did Meester Veelson see the gendarmes at Brest beating back the demonstration of dockyards workers who came to meet him with red flags ?)

La parenthèse est donc déplacée hors du corps de la phrase, comme si elle pouvait être totalement éludée. Le narrateur utilise la graphie pour placer la parenthèse à l'extérieur du corps du texte mais du point de vue sémantique, il crée une dépendance et un renversement saisissants. Contrairement à la définition traditionnelle (ce qui est dans la parenthèse indiquant ce qui est à côté, en dehors de l'essentiel, du cours normal des choses, des événements), le contenu de la parenthèse invalide totalement ce qui vient d'être dit.

Précédemment dans le texte, le narrateur a utilisé la parenthèse de manière plus conventionnelle mais a établi de nouveau un contrepoint plus qu'une précision : « At twentynine he married a girl with a taste for painting (while he was courting her he coached in how to use the broad “a”) and got a job at Bryn Mawr » (565). Dans la parenthèse, le détail ajouté apporte bien une précision mais qui ne devrait pas être là. En effet, cette remarque phonétique est incongrue ici. La réaction du public écoutant un discours est également entre parenthèses : « When M. Wilson addressed the Trenton convention that nominated him for governor he confessed his belief in the common man, (the smalltown bosses and the whardwheelers looked at each other and scratched their heads) ; he went on, his voice growing firmer » (566). D'une part, la parenthèse sert à indiquer l'état d'esprit de Wilson : il ne se préoccupe pas des réactions du public et continue son discours, ne prenant pas en considération le fait que le thème choisi pour son discours est malvenu. D'autre part, la mise en parenthèse est un clin d'œil du narrateur au lecteur qui indique le début de la déconstruction du personnage de Wilson, en particulier grâce à la mise en lumière des faiblesses de son discours.

Le travail de la parenthèse illustre parfaitement la vision de John Dos Passos exprimée dans un article intitulé « The writer as technician » :

Three words that still have meaning, that I think we can apply to all professional writing, are discovery, originality, invention. The professional writer discovers some aspects of the world and invents out of the speech of his time some particularly apt and original way of putting it down on paper.⁷⁹

Il utilise une convention linguistique – celle de la parenthèse – de manière originale. C'est la technique la plus apte à décrédibiliser le personnage de Wilson et à montrer les failles de son discours. Dans cette biographie, le fonctionnement de la parenthèse peut être éclairé par son utilisation en mathématique. En effet, dans cette discipline, elle signale la priorité de certaines opérations sur celles qui se trouvent dans la même expression : $5x + 7 - (6x + 3)$. L'opération « $6x + 3$ » doit être effectuée avant d'exécuter la soustraction. La lecture n'est pas un simple processus qui s'opère de gauche à droite mais certains éléments du texte acquièrent « une priorité » sur d'autres. Le narrateur force le lecteur à lire en regardant à côté, en étant critique face aux informations qui lui sont offertes. Il est également possible de faire une lecture

⁷⁹ John Dos Passos, *The Major Non fictional Prose*, *op.cit.*, 169.

métaphorique de la parenthèse. Wilson donne le discours officiel, celui qui est dans le corps du texte. Le discours critique de ses détracteurs ne peut être seulement dans la parenthèse. Le narrateur ne se cantonne pas à la version officielle, il indique également comment ce qui était d'abord placé à côté, à la frange du texte (dans la parenthèse) se déplace vers ce qui est central.

La répétition est aussi la caractéristique des comptines, des chansons pour enfants qui reposent sur la récurrence de la même structure. Le passage suivant en particulier rappelle ce genre :

January 18, 1919, in the midst of serried uniforms, cocked hats cocked hats and gold braid, decorations, epaulettes, orders of merit and knighthood, the High Contracting Parties, the allied and associated powers met in the Salon de l'Horloge at the quai d'Orsay to dictate the peace,
but the grand assembly of the peace conference was too public a place to make peace in
so the High Contracting Parties formed the Council of Ten, went into the Gobelin Room and, surrounded by Rubens's History of Marie de Medici, began to dictate the peace.
But the Council of Ten was too public a place to make peace in
so they formed the Council of Four.
Orlando went home in a huff
and then there were three :
Clemenceau,
Lloyd George,
Woodrow Wilson. (569, je souligne)

Le narrateur procède par répétitions de la même structure : le problème est introduit par le connecteur « but », la résolution qui suit par « so » et enfin, la proposition finale indique la réduction progressive du nombre d'interlocuteurs : « the council of ten », « the Council of Four », « then they were three » (569). La narration est donc découpée en phrases simples, les mêmes mots de liaison scandent le texte pour aboutir à la conclusion finale : « and then they were three ». Les sauts à la ligne rappellent aussi les comptines qui utilisent l'organisation spatiale sur la page pour faciliter la compréhension et indiquer comment le texte doit être lu ou chanté. Lorsque le lecteur parcourt cet extrait de la biographie, il l'entend également : chaque saut de ligne le force à faire une courte pause et introduit un court silence entre les groupes de mots.

Le premier effet de cette mise en page est un effet de contraste entre le ton enfantin de la comptine et le contenu même de cet extrait : le sort du monde, à la sortie de la Première Guerre mondiale, est entre les mains d'un nombre de plus en plus restreint d'interlocuteurs. Ce nombre diminue sans raison apparente, tel un jeu de chaises musicales. Le lecteur est surpris par le décalage entre ce qui est dit et la façon

pour le dire. Tout comme les questions oratoires qui précèdent cet extrait, l'organisation des mots sur la page déconcertent le lecteur et de le font réagir. Ce décalage, quelques lignes plus loin, participe à la même stratégie de provocation. Le contraste est renforcé par la présence d'un langage plus écrit, ampoulé et solennel d'une part et d'un langage plus familier de l'autre. Plusieurs exemples de langage ampoulé sont présents dans le texte : l'utilisation de l'expression « in the midst of » utilisé en ouverture du paragraphe ou l'expression « the High contracting parties ». Le registre est formel et la référence n'est pas clairement élucidée. L'extrait se termine par une expression familière qui accélère le rythme et conclut les négociations : « Orlando went home in a huff/ and then they were three » (569).

La biographie peut être comparée à une comptine de par son aspect ludique. Le narrateur joue avec les mots en créant des associations maladroites, en sautant à la ligne à des moments clefs choisis avec soin, en faisant entendre le texte au lecteur, en faisant coexister un langage soutenu et un langage plus familier et populaire. Le découpage du texte en segments et les sauts de ligne sont particulièrement propices pour déjouer les attentes du lecteur. Puisque la phrase est en suspens, le lecteur doit aller à la ligne suivante pour découvrir la suite. Le segment suivant peut brutalement changer l'interprétation d'un événement. C'est également le cas dans cet extrait. Le lecteur ne sait quand la spirale répétitive va s'achever : « the grand assembly of the peace conference », « the Council of Ten », « the Council of Four », « and then they were three ».

Les répétitions permettent de mettre en valeur deux types de discours : le discours officiel (les assemblées sont réunies pour négocier la paix : « to make peace in ») et le discours officieux et critique (cette paix n'est pas celle d'un commun accord mais le dictat d'une toute petit poignée d'homme : cette idée est résumée par l'expression « to dictate the peace »). Le narrateur fait résonner les deux versions en répétant les deux structures : « to make peace in » et « to dictate peace in ». En présentant les décisions cruciales pour l'avenir du monde, en imitant le mode de la comptine, le narrateur parvient donc à faire prendre conscience au lecteur de la présentation de l'information. Il montre que la presse peut parfois avoir recours à un découpage simpliste de l'information. Mais le lecteur perçoit cette ironie et il est donc critique face au texte. Cet extrait de la biographie possède deux caractéristiques des comptines pour enfants : l'utilisation des répétitions et l'organisation des mots sur la page. Cependant, il cache un jeu habile avec les mots et la forme pour mettre en

lumière certains mécanismes du parcours et discours politique de Wilson. Le lecteur est sur le qui-vive, sachant pertinemment que la prochaine phrase ou la prochaine parenthèse peut modifier sa compréhension du texte tout entier.

5- Resémantiser le langage

Une des grandes forces de ce passage est de prendre à contre-pied la perte de sens initiée par Wilson. En effet, il utilise en permanence des mots sans contenu sémantique clair ou bien des images religieuses dont le message est binaire et simpliste. Le meilleur exemple du terme utilisé sans contenu sémantique clair est celui de « vérité ». Le mot est martelé dans la biographie : « he wanted to hold the packed benches spellbound in the cause of Truth ; but law practice irked him » (565), « he moved to a professorship at Wesleyan, wrote articles, started a History of the United States, / spoke out for Truth Reform Responsible Government Democracy » (565). C'est également le mot central de son dernier discours :

Now that the mists of this great question have cleared away, I believe that men will see the Truth, eye to eye and face to face. There is one thing that the American people always rise to and extend their hand to, and that is the truth of justice and of liberty and of peace. We have accepted that truth and we are going to be led by it, and it is going to lead us, and through us the world, out into pastures of quietness and peace such as the world never dreamed of before. (571, en italique dans le texte)

Dans les premières occurrences, le mot « truth » est mis en relief sur la page grâce à la présence de la majuscule mais aussi au placement : dans les trois premiers exemples cités, il se trouve à la fin d'une proposition ou en tête d'une longue énumération. Le narrateur oppose la visibilité du mot sur la page et sa vacuité sur le plan sémantique. Si le mot est au départ placé dans des endroits clefs du texte, il est ensuite noyé dans une énumération. Ce déplacement montre au lecteur comment il est utilisé comme un simple composant d'un ensemble à la page 568 : « With the help of *Almighty God, Right, Truth, Justice, Freedom, Democracy, the Selfdetermination of Nations, No indemnities no annexations* ». « Truth » est un exemple qui se doit d'être cité pour étoffer le champ lexical des valeurs américaines. Le mot fait ici bonne impression mais ne recouvre aucun contenu sémantique. De plus, il perd également sa majuscule dans les dernières occurrences dans le discours de Wilson. Dans la retranscription

officielle du discours⁸⁰, le texte ne contient pas de majuscule. Elle a donc bien été ajoutée par le narrateur. Cette manipulation signale ce que mentionne le narrateur précédemment : la perte de la foi en les mots (« From the day he landed in Hoboken he had his back to the wall of the White House, talking *to save his faith in words* », 570, je souligne). Le mot « vérité » est complètement dénué de sens lorsque la dernière phrase du discours est confrontée aux événements qui ont eu lieu vingt ans à peine après la proclamation de ce discours. Wilson fait une promesse bien ambitieuse : « (truth) is going to lead us, and through us the world, out into pastures of quietness and peace such as the world never dreamed of before » (571). Son optimisme est démesuré. Le traité et les sanctions imposées à l'Allemagne ont été l'une des causes déterminantes de la Seconde Guerre mondiale. Ici le narrateur n'a pas besoin d'introduire le contrepoint noir sur blanc : le lecteur, maintenant aguerri, le fait lui-même.

La seconde faiblesse des discours de Wilson est l'utilisation de métaphores religieuses dans un contexte inapproprié : « as the days come when all will feel confusion and dismay, we may lift up our eyes to the hills out of these dark valleys [...] to where the sun gleams [...], the sun of God, / the sun meant to regenerate men, / the sun meant to liberate them from their passion and despair » (566). Le discours de Wilson n'est pas un discours politique raisonné avec des arguments et des exemples concrets. Au contraire, il est empreint de mysticisme et possède les diverses caractéristiques d'un sermon traditionnel. En effet, Wilson utilise une métaphore religieuse usitée comparant la vie à un voyage allant du désarroi au bonheur. Wilson insiste sur l'accès à la lumière en utilisant des répétitions, sur un rythme ternaire : « *the sun of God, / the sun meant to regenerate men, / the sun meant to liberate them* » (566, je souligne). Wilson prononce ces mots en espérant que leur répétition leur donnera un pouvoir incantatoire. Il emploie les mêmes structures, telle une formule magique ensorcelant son public. Il obtient l'effet escompté à la conférence de Trenton : « The smalltown bosses and the whardwheelers looked at each other and scratched their heads ; then they cheered » (566). Le public est envoûté par le sermon de Wilson, il applaudit et se rallie à sa cause sans pour autant comprendre le discours de l'homme politique. Malgré le succès immédiat de Wilson, le lecteur comprend que cette stratégie d'envoûtement repose sur l'ignorance de la foule. Cette dimension

⁸⁰ Le discours du président Wilson peut être consulté en ligne sur le site suivant : http://www.firstworldwar.com/source/wilsonspeech_league.htm

magique est reprise un peu plus loin dans le texte, à la même page, lorsque le narrateur présente un nouveau personnage : « He was introduced to Colonel House, / that amateur *Merlin of politics* who was spinning his webs at the Hotel Gotham » (566, je souligne). Le narrateur dévoile les mécanismes du langage et les stratégies politiques : Wilson utilise des formules incantatoires et le colonel House des tours de passe-passe douteux pour parvenir à leurs fins. La dimension incantatoire du langage peut également expliquer la répétition du mot « Truth » précédemment étudiée. Wilson s'appuie sur le pouvoir d'évocation de ce mot, véhiculant une série d'images dans l'esprit des citoyens américains. En effet, le mot « truth » se trouve dans la Déclaration d'indépendance de 1776, texte fondateur dans lequel les treize colonies ont fait sécession de la Grande-Bretagne pour constituer les Etats-Unis d'Amérique. Le préambule de la Déclaration d'indépendance présente les droits fondamentaux : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ». Le mot « truth » fait référence à ce passage de la Déclaration d'indépendance, elle-même inspirée par le mouvement des Lumières en Europe. Les membres de ce mouvement culturel luttèrent pour le triomphe de la raison sur la foi, les superstitions et l'ignorance. La recherche de la vérité était l'un de leurs objectifs, par une recherche guidée par un esprit critique et des méthodes rationnelles. Wilson invoque ce terme de vérité mais fait le contraire de ce qu'il pourrait induire, en ne définissant pas le mot et en faisant de lui une valeur magique qu'il faudrait suivre aveuglément : « *We have accepted that truth and we are going to be led by it, and it is going to lead us, and through us the world, out into pastures of quietness and peace such as the world never dreamed of before* » (571, en italique dans le texte) .

Au contraire, le narrateur utilise des images fortes, des champs lexicaux précis et choisi ses mots rigoureusement. Il parvient à sauver les mots que Wilson s'acharne à vider de leur sens. Tout d'abord, le narrateur fait un choix bien précis de mots appartenant à un champ sémantique particulier, comme par exemple ceux du spectacle, des apparences et de l'excès. L'objectif du narrateur est de montrer que les hommes politiques sont dans un monde qui privilégie les apparences : « and at the convention in Baltimore the next July the upshot of the puppet show staged for sweating delegates » (566), « Washington (became) his Versailles » (567), « ran the big parade » (567), « almost too soon the show was over » (568).

Le narrateur montre donc l'envers du décor mais aussi la réalité qui peut être cachée par le langage. Les hommes politiques utilisent des mots élégants qui se veulent savants, comme par exemple « the Council of Four ». Cette expression qualifie en fait l'association de trois hommes séniles qui jouent à se partager le monde : « Three old men shuffling the pack, / dealing out the cards : / the Rhineland, Danzig, the Polish corridor, the Ruhr [...] starvation, lice, cholera, typhus, / oil was trumps (570), « On April 19 sharper Clemenceau and sharper Lloyd George got him into their little cosy threecardgame they called the Council of Four » (570). Les trois hommes politiques donnent eux-mêmes un nom à leur groupe et utilisent cette étiquette pour servir leurs propres intérêts. Il s'agit bien d'une stratégie rhétorique pour inclure le président italien, Vittorio Emanuele Orlando, qui en réalité a quitté la table des négociations. Dans cet extrait, le narrateur parvient à marginaliser Wilson grâce à l'utilisation des adjectifs : « sharper Clemenceau and sharper Lloyd George ». Wilson est implicitement présenté comme le moins intelligent et le plus passif des trois présidents.

Les mots se répondent :

In Europe they knew what gas smelt like and the sweet sick stench of bodies buried too shallow and the grey look of the skin of starved children ; they read in the papers that Meester Veelson was for peace and freedom and canned goods and butter and sugar (568).

Le narrateur met en opposition les sensations et les informations de première main d'une part et la lecture des journaux, c'est-à-dire la connaissance obtenue à partir d'une source secondaire d'autre part. L'énumération maladroite frappe le lecteur : les valeurs abstraites américaines sont placées à côté de denrées alimentaires. Le narrateur fait résonner les mots de la première proposition dans la seconde pour choquer le lecteur : « starved children » se fait entendre dans les propositions suivantes « canned goods and butter and sugar ». L'effet est similaire à ce qui a été étudié précédemment : le narrateur montre comment Wilson vide les mots de leur contenu en faisant résonner une sensation intense d'une part et des valeurs abstraites et décontextualisées (« peace and freedom ») d'autre part.

Wilson emploie une stratégie de dramatisation : il multiplie les métaphores religieuses qui présentent le monde de manière binaire, l'obscurité symbolise l'ignorance et la confusion tandis que la lumière représente Dieu et l'accès (magique et immédiat) à la connaissance. Cette dramatisation se manifeste aussi par l'utilisation

des conventions graphiques : en mettant des lettres majuscules, il imite la mise en page des grands textes fondateurs américains et met en relief certains mots provenant de ces sources. Mais s'ils sont davantage visibles sur la page, ils n'ont aucun contenu sémantique. Le narrateur révèle les manipulations de Wilson et utilise des stratégies opposées pour le faire. Il développe des métaphores triviales, par exemple lorsqu'il compare les accords de paix de la première guerre à une partie de cartes entre trois hommes séniles.

Dans cette biographie, les notations graphiques (les italiques, les parenthèses, les majuscules et les notations phonétiques) ainsi que l'organisation des mots sur la page sont utilisées pour saper le personnage de Wilson et en faire un caractère ironique. Tout d'abord, le narrateur choisit les italiques plutôt que les guillemets pour retranscrire le discours direct de Wilson. Les italiques indiquent que les paroles de Wilson sont bien séparées du corps du texte, renforçant ainsi son statut d'objet étranger. Le narrateur joue avec le discours direct et la narration, en construisant des phrases qui associent les deux types de textes sans les mêler : « *With the help of Almighty God, Right, Truth, Justice [...] / And Cuban sugar and Caucasian manganese, and North-western wheat and Dixie cotton [...] / We won the war* » (568, en italique dans le texte). Le discours de Wilson est intégré au corps de la narration pour en montrer les limites et le déconstruire.

Les parenthèses permettent aussi de jouer avec deux types de discours, le discours officiel, restant à la surface des événements et le discours critique du narrateur mais aussi de tous ceux qui cherchent à analyser ce qu'il y a derrière les événements politiques relatés dans la presse et les médias en général. Le discours critique est cantonné à un espace textuel précis et restreint, il est endigué par les parenthèses. En apparence, le discours officieux reste donc en marge et la critique de la société se fait discrète. Cependant en regardant de plus près, la critique se fait plus véhémente et plus choquante. En effet, les questions oratoires prennent à partie le lecteur qui est appelé à réfléchir et à se forger sa propre opinion sur la situation. Dans cet extrait, le texte entre parenthèses apporte toujours un contrepoint et crée également une complicité entre le narrateur et le lecteur contre Wilson : soit en plaçant entre parenthèses un détail incongru (comme nous l'avons vu précédemment, les remarques phonétiques « (while he was courting her he coached her (Wilson's future wife) soit en insérant un détail rappelant un passage du texte en amont. Le narrateur utilise l'ironie pour mettre en relief la politique de répression du président

Wilson et le fait qu'il n'accepte aucune critique : « If you objected to making the world safe for cost plus democracy you went to jail with Debs » (568). Le narrateur fait référence à cet extrait un peu plus loin dans le texte : « He strained every nerve of his body and brain, every agency of the government he had under his control ; (if anybody disagreed he was a crook or a red ; no pardon for Debs » (571). Le but de cette parenthèse et de ce rappel de la situation de Debs est d'établir une complicité entre le narrateur et le lecteur, de discréditer encore davantage la politique extrême de Wilson de manière subtile et insidieuse.

Les failles du discours politique de Wilson sont mises au jour dans un texte protéiforme : il revêt tour à tour l'apparence d'un sermon religieux, d'une comptine enfantine reposant sur un jeu de répétitions de structures ou d'un exercice de style. Toutes les techniques participent de la mise en relief des disfonctionnements du personnage et de ses discours. Il faut également noter les limites de l'habileté du texte. Le narrateur manipule les discours de manière à décrédibiliser le discours de Wilson avant même qu'il ne soit prononcé. Il donne très peu d'informations sur le contexte du discours :

In Pueblo, Colorado, he was a grey man hardly able to stand, one side of his face twitching :

Now that the mists of this great question have cleared away, I believe that men will see the Truth, eye for eye and face to face. (571)

Le narrateur introduit le discours avec un commentaire sur l'état de santé de l'interlocuteur pour saper le sérieux de ce qui va suivre. Avant de lire le texte, le lecteur a une idée préconçue et lit ce texte comme la production d'un homme sénile sur le point de mourir. Le narrateur ne mentionne pas le fait que ce discours est une défense de l'Organisation des Nations Unies ni qu'il s'agit de la conclusion de ce discours, nécessairement moins concret. Le fragment choisi par le narrateur commence par un pronom démonstratif sans référent (« *this* great question », je souligne). Le lecteur ne sait pas ce dont il s'agit et il est déjà perdu. Puis Wilson martèle le mot « Truth » tout au long de son discours alors que le narrateur a déjà montré en amont du texte comment Wilson utilise les valeurs américaines comme des coquilles vides. Le narrateur découpe les discours de Wilson de telle façon à en montrer immédiatement les faiblesses. Il endigue également les paroles du président entre ses propres commentaires.

Dans cette biographie, une étude en profondeur du langage et de la ponctuation est offerte au lecteur. Ce dernier participe activement à la construction du sens, en décelant l'ironie et l'incongruité. Il reste sur ses gardes, sachant que le texte peut basculer, remettre en question ce qui vient d'être dit. Il apprend à devenir un meilleur lecteur. La trivialité de ce discours et la perte des moyens de Wilson sont renforcées par l'utilisation des guillemets par le narrateur et non l'italique comme c'était le cas pour les fragments de discours plus longs. Wilson n'existe que grâce aux mots. La fin de la parole correspond à la fin de sa vie.

III- L'adage textuel

1- Voir le texte par le prisme du langage de la presse

Tout comme dans la biographie de Wilson, le texte n'est pas strictement une biographie. Cela est d'autant plus visible pour « Adagio Dancer » : plutôt qu'un compte-rendu de sa vie, le narrateur déplace le sujet de la biographie vers une satire du succès et de la presse des « tabloïds » – celle qui utilise les célébrités pour accélérer ses ventes. Les attentes du lecteur sont prises à contrepied. Comment le déplacement de la biographie à la satire s'opère-t-il ? Comment le narrateur montre-t-il le fonctionnement du discours de la presse ?

Tout d'abord, l'espace textuel est utilisé de façon stratégique, les informations sont placées de telle façon à choquer le lecteur et lui faire à tout prix poursuivre sa lecture. La temporalité est biaisée et montre clairement que l'objet de cette biographie n'est pas ce qui avait été annoncé par le titre « Adagio dancer ». En effet, les trente et un ans de la vie de Rodolfo occupent un peu plus de la moitié de la biographie. Presque autant de pages sont consacrées aux quelques jours de ces funérailles. Ce décalage entre le temps réel des funérailles (seulement quelques jours) et la place qui lui est consacrée dans le texte montre bien le fonctionnement de la presse. Ce n'est pas la vie de Rodolfo qui importe mais comment elle est utilisée par les médias pour faire de lui un icône. Mais cela va plus loin que la non-concordance entre « temps réel » et « temps du récit ». En effet, le moment de publication du journal dicte à quel moment les événements doivent arriver :

Late in the afternoon a limousine drew up at the hospital door (where the grimy-fingered newspapermen and photographers stood around [...] waiting for him to die in time to make the evening papers) (BM, 928, en italique dans le texte)

The funeral train arrived in Hollywood on page 23 of the *New York Times*. (BM, 930, en italique dans le texte)

Dans le second extrait, un repère spatial prend la place d'un repère temporel. Ce qui compte n'est pas l'événement qui s'est produit mais comment et dans quelle section du journal il a été retranscrit. Le but de la presse est de publier son journal au moment idéal pour faire le plus de ventes possible. Pour augmenter leurs bénéfices, les journalistes n'hésitent pas non plus à manipuler l'information. Le titre de cet extrait est révélateur de ce stratagème. Le lecteur attend une biographie d'un danseur d'adage, comme l'indique le titre « *Adagio dancer* ». Or dans le texte qui suit, la danse n'est mentionnée qu'à deux reprises au début de l'extrait : « he was a born tangodancer », « he began to get engagements dancing the tango in ballrooms and cabarets » (926). Il y a donc un manque flagrant dans le texte : les talents de danseur de Rodolfo ne sont jamais développés alors que le titre met l'accent sur sa profession. Ce titre est trompeur et imite celui des articles de presse dont le but est d'appâter le lecteur. L'article qui suit ne parle pas nécessairement de ce qui avait été annoncé.

La presse impose ses propres délais au déroulement des événements et donne aussi le cadre dans lequel le dialogue s'effectue. Le seul discours direct de toute la biographie est une réponse à une critique de la presse qui a particulièrement touché Rodolfo :

« the Chicago tribune called him a pink powderpuff and everybody started wagging their heads over a slave-bracelet he wore that he said his wife has given him » (927)

When he came to from the ether the first thing he said was, « Well, did I behave like a pink powderpuff ? » (928)

La critique semble à première vue calomniate et insignifiante mais Rodolfo tient particulièrement à l'infirmier dans la seule réplique au discours direct. La phrase « he wanted to make good » revient comme un *leitmotiv* dans toute la biographie. Elle est placée de telle façon à montrer la volonté de Rodolfo et sa détermination : « The family was through with him. But Rodolfo Gugliemi wanted to make good » (926). Malgré le rejet de sa famille, il est déterminé à devenir célèbre. Cette phrase est répétée à de multiples reprises avec de légères variations : « he wanted to make good

in the brightlights » (926), « he wanted to make good in the glare of the milliondollar searchlights » (927), « he wanted to make good in the brightlights » (927), « he wanted to make good / in heman twofisted broncobusting pokerplaying stockjuggling America. » (927). L'expression familière « make good » est entendue par le lecteur comme un fragment de discours indirect libre, comme si la voix de Rodolfo et son insatisfaction résonnaient dans ces pages. Ces répétitions mettent en relief la tyrannie du succès : il faut aller toujours plus haut, être plus célèbre. Rodolfo restera frustré tout au long de sa vie mais la conclusion se trouve dans la presse : « Exchamp Jim Jeffries said, « Well, he made good. » » (USA, 929). Le contraste entre l'insatisfaction dévorante et la désinvolture de la réponse de l'athlète est saisissante. C'est bien uniquement dans la presse et par la presse que tout dialogue a lieu.

La manière dont l'information est présentée dans cet extrait de *Big Money* relève également bien davantage d'un article de presse que d'une biographie classique. D'une part, le texte repose sur le placement habile de détails qui semblent sans importance et d'autre part, le travail du rythme (constantes accélérations et ralentissements de la narration) force le lecteur à rester alerte. A première vue, les informations sont présentées pêle-mêle dans des énumérations à rallonge. L'excès des réactions du public à la mort de Rodolfo est mis en relief par des « excès textuels » :

Hundreds were *trampled*, had their feet *hurt* by policehorses. In the muggy rain the cops lost control. Jammed masses *stampeded* under the clubs and the rearing hoofs of the horses. The funeral chapel was gutted, men and women *fought* over a flower, a piece of wallpaper, a piece of the broken plateglass window. Showwindows were *burst in*. Parked cars were overturned and *smashed*. (USA, 928, je souligne)

Plusieurs mots ou expressions se rapportent au champ lexical du chaos et de la violence. Cet extrait semble davantage décrire une scène de guerre civile que les funérailles d'un artiste célèbre. Les réactions du public sont disproportionnées. L'exagération est également mise en relief par des mouvements de balancier entre deux extrêmes : la foule et l'individu, la bienséance et la retranscription de détails corporels triviaux. Lors des funérailles, un grand nombre de personnes se bat pour récupérer un objet minuscule : « a flower, a piece of wallpaper, a piece of the broken plateglass window » (928). Les scènes semblent filmées par une caméra qui ferait des plans d'ensemble pour montrer la foule (« ten of thousands of men, women, and children packed in the streets outside », 928) et qui effectuerait des gros plans pour signaler une série de détails aux spectateurs (« A young woman committed suicide in

London », 929). Le lecteur est saturé d'informations, significatives et triviales et de changements de perspectives, zooms avant et arrière.

L'ouverture et la clôture des phrases sont travaillées pour créer l'incongruité. Les débuts de phrases créent des attentes chez le lecteur, mais celles-ci sont prises à contre-pied :

The church service was more of a success. The police commissioner barred the public for four blocks round.
Many notables attended.
America's Sweetheart sobbing bitterly in a small black straw with a black band
(USA, 929)

La première phrase est donc lue rétrospectivement comme ironique et le lecteur est amené à réfléchir sur la signification du mot « succès ». Tout événement est mesuré en termes de « succès ». Les fins de phrases participent à la dramatisation, en concentrant les émotions et en donnant au lecteur envie de poursuivre sa lecture. Les mots sont organisés sur la page pour mettre en relief certains fragments :

When the Chicago Tribune called him a pink powderpuff and everybody started wagging their heads over a slave-bracelet he wore that he said his wife had given him and his taste for mushy verse of which he published a small volume called Daydreams and the whispers grew about the testimony is his divorce case that he and his first wife had never slept together,
it *broke* his heart. (USA, 927, je souligne)

L'accumulation des propositions (coordonnées et conjonctives) en début de phrase accentue la tension et la chute est mise en relief par la brièveté de la proposition et le saut à la ligne. Comme le montrent les prochaines lignes qui suivent le fragment cité, le texte est construit en dents de scie. L'excitation et la tension s'intensifient puis une nouvelle chute clôt le paragraphe : « He tried to challenge the Chicago Tribune to a duel (...) He *broke* down in his suite in the Hotel Ambassador in New York : gastric ulcer » (927, je souligne). Le même verbe « break » est utilisé dans les deux chutes successives pour montrer le caractère cyclique « succès-échec » des célébrités. Le texte est construit comme un film : le plan final est dramatique et il y a un jeu constant entre l'accélération et la décélération du rythme. De longues périodes de la vie de Rodolfo sont résumées en quelques mots : « Valentino spent his life in the colorless glare of klieg lights, in stucco villas obstructed with bricbrac oriental rugs tigerskins, in the bridal suites of hotels, in silk bathrobes in private cars » (926), « He married his old vaudeville partner, divorced her, married the adopted daughter of a millionaire,

went into lawsuits with the producers who were debasing the art of the screen, spent a million dollars on one European trip » (USA, 927). Ces « scènes » accélèrent le rythme et le lecteur est pris dans le tourbillon du succès de la star Valentino. Au contraire, l'opération médicale qui suit la découverte de l'ulcère gastrique est décrite dans les détails les plus crus :

the abdominal cavity contained a large amount of fluid and food particles ; the viscera were coated with a greenishgrey film, a round hole a centimeter in diameter was seen in the anterior wall of the stomach ; the tissue of the stomach for one and onehalf centimeters immediately surrounding the perforation was necrotic (USA, 927)

L'effet de contraste est saisissant : d'un côté, le narrateur souligne la vie luxueuse et superficielle de l'artiste en utilisant un vaste champ lexical du luxe et de la pacotille (« in stucco villas », « in the bridal suites of hotels, in silk bathrobes in private cars », « limousines », 926) et de l'autre, la corporalité la plus crue et triviale du passage précédemment mentionné. Le narrateur oppose la vie publique de l'artiste, qui n'est que faux luxe et apparences, et sa vie la plus intime. Les recoins les plus privés de la vie de Rodolfo sont sondés par les journalistes : sa sexualité d'abord (« the whispers grew about the testimony in his divorce case that he and his first wife had never slept together », 927) puis l'état interne de ses organes. Ce compte-rendu ne fait pas qu'évincer tout glamour mais il met en relief un type différent de discours : celui factuel de la description. Cela permet au lecteur de voir encore plus clairement l'absurdité et la superficialité du discours de la presse : émotif, subjectif, superficiel, enclin à critiquer.

Finalement, l'image offerte par le texte est soit un plan trop large (on ne voit pas l'artiste mais la foule qui l'entoure), soit un plan trop rapproché sur un détail. Le débit de l'information oscille entre rapidité et lenteur. En conséquence, le lecteur ne possède qu'une image très fragmentée du personnage ; ce qu'il voit clairement n'est pas Rodolfo mais bien le fonctionnement du langage de la presse, qui oscille entre les extrêmes pour dégoûter, choquer, émouvoir. Différents outils linguistiques et graphiques sont ainsi utilisés pour dramatiser les événements et faire la une du journal.

2- Ponctuation et la mise en page au service du rythme

Après la lecture de la biographie, il est possible de douter du choix du titre. En effet, comme nous l'avons étudié, il est très peu question des qualités artistiques de Rodolfo qui ne sont mentionnées que ponctuellement à deux reprises, de manière expéditive et ironique. De plus, en danse classique, l'adage désigne une suite de mouvements amples exécutés sur un tempo lent. Le mot, emprunté à l'italien *adagio*, apparaît vers 1820 dans les théories développées par Carlo Blasis, qui préconise des mouvements liés. La danse de Rodolfo n'est à aucun moment caractérisée par ces adjectifs et son art est davantage utilisé à des fins commerciales pour atteindre le succès financier. Le titre est peut-être une référence à l'Italie qui est le pays d'origine de Rodolfo. Cela paraît une hypothèse bien mince et simpliste. Et si la danse n'était pas celle de Rodolfo mais celle du texte lui-même? En effet, les mots dansent sur la page, de manière fluide et régulière. La ponctuation et la mise en page sont toutes les deux au service du rythme. Cette biographie est caractérisée par un travail méticuleux du rythme, des accélérations et des ralentissements pour mettre en relief les étapes de la vie du danseur. Le danseur d'adage mentionné dans le titre n'est pas Rodolfo mais les mots qui virevoltent en cadence. Le danseur d'adage doit contrôler tous ses mouvements et s'assurer de conserver son équilibre en veillant aussi à la beauté du geste et à la coordination des différentes parties du corps. C'est bien le cas dans la biographie, dans laquelle les différents segments et paragraphes sont liés. Ce travail du rythme montre comment le texte de John Dos Passosse se rapproche de la poésie, puisque le rythme est mis au service de la création du sens.

Cette biographie peut être découpée en six séquences distinctes, qui sont caractérisées par des marques de ponctuation et une mise en page spécifique. Ces deux éléments coordonnés permettent une accélération ou un ralentissement du rythme. Les six séquences correspondent à une étape clef de la vie du danseur : ses débuts artistiques, ses premiers succès, l'apogée de sa carrière, la révélation de ses problèmes de santé, sa chute et son décès puis ses funérailles. Dans la première séquence, le texte est scandé par des rythmes ternaires, soulignés par la séparation des trois propositions entre les points-virgules :

He hung around cabarets doing odd jobs, sweeping out for the waiters, washing cars; he was lazy handsome wellbuilt slender goodtempered and vain; he was a born tangodancer. (926)

Tous les paragraphes du premier fragment textuel de la biographie sont construits sur ce même modèle: trois propositions principales disjointes par les points virgules dans une phrase. Puis une ligne est sautée, laissant place à une nouvelle phrase séparée en trois propositions principales. Le rythme rapide et trépidant de ce premier segment est créé par une réduction de toutes les marques de ponctuation et par conséquence, la mise en relief des points virgules. Ce rythme ternaire n'aurait pas pu être possible sans cette marque de ponctuation : la virgule n'aurait pas été suffisante pour marquer la séparation entre les propositions et le point aurait uniquement découpé le texte, sans créer le rythme et l'enchaînement souhaités. Il est intéressant de noter que toute marque de ponctuation autre que le point-virgule a été occultée (par exemple le tiret dans l'adjectif « goodtempered » et l'espace dans « tangodancer ») pour accélérer le rythme et visuellement pour ne pas interférer avec les rythmes ternaires. Les pauses sont donc uniquement celles introduites par les points virgules.

Les propositions principales s'enchaînent et la temporalité est effacée. Les repères chronologiques et les liens logiques sont absents : tous les événements menant au lancement de la carrière de Rodolfo sont mis sur le même plan. Le rythme des phrases souligne la rapidité du lancement de la carrière du danseur. Les événements qui sont à l'origine de son accès au devant de la scène ne sont pas hiérarchisés : il s'agit d'une combinaison plus ou moins heureuse de défauts et de qualités, de rencontres et de chance. Les rythmes ternaires créent un rythme relativement harmonieux, un texte fluide et facile à lire alors que les événements relatés sont éparés et fragmentés. Le rythme ternaire unifie ces événements et le paragraphe se termine sur une modification du rythme :

Stranded on the coast he headed for Hollywood, / worked for a long time as an
extra for five dollars a day ;/ directors began to notice he photographed well.
He got his chance in *the Four Horsemen* /
and became the gigolo of everywoman's dreams. (926, c'est moi qui scande les
groupes phrastiques et rythmiques par la barre oblique)

L'avant dernier paragraphe suit le rythme ternaire caractéristique du début du texte mais le rythme binaire final est dissonant. Ce changement abrupt après une série de cinq rythmes ternaires est mis en relief par la coordination avec le mot de liaison « and » et la mise en page : le saut à la ligne entre les deux propositions. Cela marque un changement dans la trajectoire de Rodolfo: il est lancé sur le chemin du

succès.

La seconde séquence de la biographie retrace les premiers succès de Rodolfo. Elle est caractérisée par un rythme beaucoup moins régulier que dans le paragraphe précédent. Les propositions principales sont de nouveau séparées par des points virgules mais sont accumulées les unes après les autres. Le rythme est accéléré par ce processus. Mais c'est surtout la modification du rythme en milieu de phrase, la déstabilisation soudaine qui singularise ce paragraphe. En effet, à plusieurs reprises, une phrase commence par un rythme binaire simple pour se terminer sur un rythme ternaire. Une construction symétrique et claire se transforme en rythme boiteux et inconfortable, soulignant l'incongruité du troisième segment :

He was always getting into limousines or getting out of limousines,
or patting the necks of fine horses. (926)

De nouveau, la mise en page est au service de la cadence et accentue le décrochement rythmique par un décrochement graphique sur la page. Le succès déstabilise la vie de Rodolfo ; arrêtant les petits boulots, il mène une vie de luxe et d'excès. Le texte lui-même mime cette déstabilisation en changeant de tempo. Chaque séquence est caractérisée par un rythme différent. Le rythme ternaire marque le début de sa carrière avec une série de facteurs qui, mis sur le même plan, concourent à son lancement et forment donc une certaine cohérence et unité. Le rythme plus haché mime l'excitation ressentie par Rodolfo lorsqu'il devient célèbre.

La troisième séquence raconte l'acmé de la carrière de Rodolfo. Les propositions longues et courtes alternent sur un rythme binaire :

When the Chicago tribune called him a pink powderpuff *and* everybody started wagging their heads over a slavebracelet he wore *that* he said his wife had given him *and* his taste for mushy verse *of which* he published a small volume called Daydreams *and* the whispers grew about the testimony in his divorce case *that* he and his first wife had never slept together,
it broke his heart. (927, je souligne)

La phrase commence par un complément circonstanciel de temps qui est enflé par des propositions coordonnées par la conjonction « and » et des propositions relatives. Cette accumulation de propositions ralentit considérablement le rythme et le lecteur doit prendre le temps de déchiffrer et de comprendre les multiples enchâssements. Ces derniers ne créent pas un sentiment d'attente chez le lecteur. Il perd davantage le fil des événements et ne sait pas où la phrase va le mener, par exemple quand elle se

termine par la proposition principale d'autant plus percutante qu'elle est courte : « it broke his heart ». Ce rythme imite le langage de la presse : la tension monte puis retombe violemment avec la proposition finale. La chute est mise en relief par la mise en page : une ligne est sautée et la proposition occupe seule tout l'espace. Ce qui est cependant caractéristique de cette biographie est la déception du lecteur lors de la lecture de la chute. Il s'agit d'une proposition déjà mentionnée en amont. Par exemple dans le premier paragraphe, la juxtaposition de propositions se termine par « he wanted to make good in the brightligh », leitmotiv repris plusieurs fois. La phrase tombe à plat. Dans l'extrait cité plus haut, « it broke his heart » fait également retomber la tension à plat. La réaction de Rodolfo est émotionnelle, ce qui renforce son côté pathétique. La chute renforce donc l'ironie du texte. Les effets de dramatisation, créés par les accélérations et ralentissements, caractérisent l'apogée de sa carrière.

Dans la quatrième séquence, le narrateur donne un compte-rendu très détaillé. Le rythme est ralenti et la mise en page le prouve. En effet, il n'y a aucun saut à la ligne. Toute cette séquence est constituée d'un unique paragraphe dont l'unité est renforcé par un usage plus conventionnel des points virgules. Les propositions sont indépendantes mais en relation puisqu'elles traitent toutes du compte-rendu médical. Cette marque de ponctuation permet au texte de conserver une plus grande fluidité et contribue également au ralentissement de la narration. Cette séquence peut être interprétée comme une pause de Rodolfo au sommet de sa carrière. Elle contraste fortement avec les extraits précédents et les paillettes puisqu'il s'agit d'un retour au corps et à la réalité physique. C'est un moyen de choquer et de provoquer le lecteur en lui montrant à quel point la presse peut transmettre les informations les plus intimes. C'est également le moment de s'appesantir sur les symptômes bien précis de Rodolfo. Cet état médical a maintenant pris le nom de « Valentino's syndrome », d'après la condition de l'artiste. Enfin cela permet de faire une pause au sommet de la vie de Rodolfo avant d'assister à la chute et à la mort du danseur.

La cinquième séquence décrit les derniers jours de l'artiste. Après la pause narrative, le rythme du texte est ralenti. Les points-virgules, caractéristiques des premières séquences et d'un rythme effréné, ne sont plus utilisées. La séquence est majoritairement composée d'un texte en italique et d'une parenthèse qui l'entrecoupe. L'utilisation des italiques peut indiquer que ce fragment est issu d'un article de presse qui serait cité ici. Les italiques marquent le fait qu'il s'agit d'un corps étranger au

texte principal. Cette dernière anecdote de la vie du danseur est à la fois mise en relief par ce choix graphique mais aussi placée à part, comme s'il pouvait être lu comme une digression. Les italiques servent à montrer que c'est maintenant la presse qui a pris le contrôle du texte. Rodolfo, alors même qu'il n'est pas décédé, est mis au second plan.

Le découpage du texte est régulier, comportant presque un axe de symétrie : quatre séquences relatent la vie du danseur, la cinquième évoque ses derniers instants mais le danseur a déjà disparu du texte et il n'en est plus le centre d'intérêt. Le fragment « he wanted to make good » rappelle que Rodolfo est un être doué d'une volonté propre mais sa répétition devient ironique : ce n'est pas lui qui est maître de son destin, de son image ou de son succès. La dernière partie de la biographie raconte la perte de contrôle, cette fois pas celle de Rodolfo sur sa vie, mais celle de ses admirateurs, exaltés. Il y a un renversement du rythme par rapport aux séquences précédentes marquant nettement la séparation entre la vie de Rodolfo et ses funérailles. Les séquences précédentes se terminaient sur une chute saisissante : « He broke down in his suite in the Hotel Ambassador in New York : gastric ulcer » (deuxième séquence, 927), « Rudolph Valentino was only thirty-one when he died » (cinquième séquence, 928). La séquence est une glose de ce qui est annoncé : « His managers planned to make a big thing of his highly publicized funeral but the people in the streets were too crazy » (première phrase de la sixième séquence, 928), « The church service was more of a success. The police-commissioner barred the public for four blocks round. Many notables attended. » (début de la sixième séquence, 929). Le rythme est considérablement ralenti. Comme cela a été noté précédemment, les cinq premières séquences couvraient les trente et une années de vie de Rodolfo alors que la dernière ne raconte que deux semaines. Le danseur est décédé le 23 août 1926 et ses funérailles à Chicago ont eu lieu le 14 septembre. Plus aucun point-virgule n'est utilisé, alors qu'ils étaient abondants dans les séquences précédentes. Il a été détrôné par le point, marquant la finitude et la clarté. Il y a beaucoup moins de retours à la ligne et la séquence forme davantage un tout homogène lorsque le lecteur regarde la page et l'organisation des mots sur celle-ci. Les phrases ne sont pas tronquées mais davantage de connecteurs logiques sont employés. Le rythme est donc ralenti et le narrateur peut prendre le temps de s'interroger sur une série de détails qui ont suivi les funérailles.

En conclusion, il y a bien un travail du rythme, de la ponctuation et de

l'organisation des mots sur la page. Chaque séquence est unifiée, non par son contenu narratif (qui est souvent constitué d'éléments disparates) mais par un rythme et une marque de ponctuation spécifiques. Les premières séquences sont caractérisées par l'utilisation des rythmes ternaires et des points virgules, mimant un rythme rapide et trépidant. Mais le texte est-il uni et comment forme-t-il un tout cohérent ? La biographie de Rodolfo met subtilement en avant une boucle géographique : sa carrière est lancée dès qu'il se rend à Hollywood et son corps est rapatrié dans cette même ville. Le texte est donc contenu par cette frontière géographique : tout commence et se termine dans le même lieu. Une phrase leitmotiv balise tout le texte : « (Rodolfo) wanted to make good ». Elle est utilisée à six reprises avec de multiples variations, indiquant que le succès dévore la vie du danseur et qu'il n'est pour lui jamais atteint. Lorsque le boxeur Jim Jeffries déclare « Well, he made good » (929), cela renforce l'ironie présente dans toute la biographie. Alors que Rodolfo ne rêvait que de succès, le boxeur confirme sa célébrité par une formule désinvolte commençant par « well ». La seule légitimité de la mention du boxeur est le fait que Rodolfo ait été un grand admirateur du champion. Cela semble bien mince pour que ce soit lui qui ait le mot de la fin.

Enfin, ce qui unit tout le texte est le jeu de désorientation du lecteur. En effet, le rythme est l'un des outils de déstabilisation, tout comme l'ironie omniprésente dans cette biographie. La composition rythmique trouble le lecteur en transformant un rythme binaire en rythme ternaire, en accélérant le tempo pour ensuite décélérer. Il renforce aussi l'ironie : « (Rodolfo) was shipped off to America [...] to sink or swim and maybe send a few lire home by international postal moneyorder » (première phrase de la biographie, 926). Le rythme ternaire est harmonieux mais le narrateur se moque ici du danseur. Cette « harmonie grinçante » cristallise tout le mode de fonctionnement du texte. Cet oxymore définit les techniques narratives complexes de John Dos Passos, qui joue avec le rythme, la mise en page, l'ironie pour déstabiliser le lecteur et le faire réfléchir sur le langage de la presse et comment il construit et déconstruit le succès.

Partie II – Une armature visible

« Une armature visible » est une expression élaborée par Jean-Pierre Morel lors son analyse du roman *Manhattan Transfer*⁸¹. Le critique littéraire affirme qu'il s'agit du point de départ de son étude. L'action du roman est agencée en trois types différents de construction : une construction linéaire, une construction fondée sur les répétitions d'événements ou de situations vécus par des personnages différents et enfin, une construction en « arche » lorsque des personnages ou des groupes de personnages jalonnent le cours des événements ou servent de relais entre différentes époques⁸². Selon le critique, « la disposition de ces vingt personnages [...] constituent l'armature (comme on parle de l'armature d'un mobile) du roman »⁸³.

L'armature n'est pas seulement constituée par les parcours des personnages ou par la mise en relation d'événements. En effet, le paratexte joue un rôle clé dans *Manhattan Transfer*, comme dans *USA*. Le roman est divisé en trois sections, elles-mêmes composées de chapitres, comportant chacun un titre suivi d'un épigraphe. Les chapitres sont formés par une série de vignettes. Ce terme désigne une séquence narrative délimitée par deux espaces blancs dans le texte de *Manhattan Transfer*. Chaque vignette est composée d'une série de paragraphes et sa taille est variable, allant d'une demi-page pour la plus courte à une dizaine de pages pour la plus longue. Ces séquences partagent toutes le même point commun : elles racontent l'histoire d'un personnage - ou d'un groupe de personnages - précis. La narration semble donc contenue dans une série de cadres. Le texte est très strictement délimité pour que les mots ne sortent pas des contours qui leur ont été assignés. Cet encadrement textuel mime l'étouffement des personnages qui ne peuvent sortir de la métropole. Le parcours de lecture est également exposé et les mots sont mis en relief comme matériau de construction. Ils sont recyclés et réagencés de manière visible pour le lecteur. Enfin, une armature est autant constituée de vides que de creux. Les manques sont parfois laissés béants.

En analysant la trilogie *USA*, les critiques sont parfois tombés dans le même piège que celui qui a été évoqué pour *Manhattan Transfer* : seul le parcours des personnages est considéré pour expliquer la structure de l'ensemble. La trilogie est

⁸¹ Jean Pierre Morel, *Dos Passos, Manhattan Transfer, op.cit.*, 12.

⁸² *Ibid.*, 31.

⁸³ *Ibid.*

soutenue par trois piliers, qui constituent à la fois le corps du texte et le paratexte. Dans ce cas, la distinction établie par Gérard Genette est plus difficile à discerner. Ces trois piliers sont constitués de la préface, du passage « Body of an American » (dernier extrait du second volume de la trilogie) et de la séquence finale intitulée « Vag » (elle est à la fois partie intégrante du dernier volume de la trilogie mais elle est également considérée comme postface, pendant de la préface qui n'a pas de titre).

Chapitre 1 : L'étiquetage dans *Manhattan Transfer* : « I'll label it right away »

Le premier chapitre cristallise toute une réflexion narratologique sur ce qu'est l'origine et le commencement d'un texte littéraire. Le processus de nomination est central dans l'écriture, c'est en effet grâce à l'introduction de personnages et leur nomination que les intrigues peuvent commencer et se développer. Dans *Manhattan Transfer*, la problématique de la nomination est présente au tout début du roman :

« How can you tell them apart nurse ? »
« Sometimes we cant », said the nurse, stretching her mouth in a smile. Susie was looking querulously into the minute purple face. « You are sure this is mine. »
« Of course. »
« But it hasnt any label on it. »
« I'll label it right away. »
[...] « It's not mine. It's not mine. Take it away... » (18)

La panique que ressent Madame Thatcher peut être comparée à celle du lecteur qui commence le roman. Il est en effet perdu puisque seulement quelques personnages ont un nom propre. Il y a un jeu entre la nomination et la non-nomination. Dans certaines vignettes, le nom du personnage n'est pas immédiatement révélé mais retardé. Dans d'autres, le lecteur semble deviner le nom du personnage sans que celui-ci soit explicitement donné par le narrateur. Ce phénomène signale le besoin pressant du lecteur qui cherche à tout prix à nommer et catégoriser. Ce besoin d'étiquetage est fort et il est d'emblée posé dans les termes de la sémiotique saussurienne. Nommer est un processus négatif, comme le montre le passage précédemment cité. Il s'agit de donner un nom au jeune enfant pour le différencier des autres bébés de la maternité. Le processus de nomination et celui de non-nomination fonctionnent de manière

conjointe et systématique. Dans les épigraphes, les personnages ne sont absolument jamais nommés, ce qui renforce le statut particulier de cette frange du texte par rapport aux autres vignettes de la narration.

I- La nomination des personnages

1- L'absence de nomination dans l'épigraphe et dans la narration : similarité ou différence ?

Dans l'épigraphe du premier chapitre, des humains sont mentionnés comme un tout par un groupe nominal globalisant « men and women » (15). La tentation du lecteur est donc d'analyser la narration qui suit comme la sélection de certains de ces individus, de leur nomination explicite et de la narration d'une partie de leur vie. Si l'absence de nomination peut être acceptée par le lecteur dans les épigraphes (en argumentant qu'il s'agit d'une frange particulière du texte par exemple), sa volonté de nommer se retrouve dès la première vignette narrative. Aucun nom ni prénom n'est mentionné : « The nurse, holding the basket ... she glanced... the newborn baby » (15). Mais les lecteurs associent généralement le nouveau né à la petite Ellen. Nous avons un besoin irrépressible de faire des liens, des connections et de rendre la lecture plus intelligible et familière possible.

Le nom des choses est établi par convention, comme le rappelle les tableaux d'Henri Magritte. Alors que pour les personnages, le nom est relié à une identité, à une filiation. Tous les nouveaux nés ne sont pas interchangeable. Le signe est bien arbitraire mais il permet la reconnaissance. Le processus de reconnaissance de la mère est le même que celui du lecteur. Le narrateur joue avec cette notion de reconnaissance et retarde par exemple la nomination. Que ce soit dans la narration à proprement parler ou dans les épigraphes, le fait de ne pas nommer un personnage a des effets similaires. Lorsque le personnage n'a pas de nom propre signifie qu'il ne reviendra pas dans la suite du texte. L'absence de nomination agit donc comme un signal narratif de non récurrence et de clôture.

2- Le processus de nomination des personnages et le jeu avec le lecteur

Dans le premier chapitre de *Manhattan Transfer*, Madame Thatcher donne naissance à une petite fille, Ellen. L'infirmière s'empresse de répondre à la jeune femme que la petite fille va porter son nom au poignet : « I'll label it right away » (18). Cette affirmation peut également être lue comme si elle était prononcée par le lecteur. Puisque le narrateur ne donne pas d'étiquette ou de nom à chaque personnage du texte, le lecteur se charge de le faire; et ce le plus rapidement possible. Les exemples sont nombreux, comme par exemple dans le premier chapitre. Celui-ci est encadré par deux vignettes dans lesquelles les personnages ne sont pas explicitement nommés. Dans la première vignette à la page 15, l'infirmière porte un bébé dont on ne connaît pas le nom mais que le lecteur identifie comme étant la petite Ellen Thatcher. Dans la dernière vignette du chapitre, la première ligne présente le personnage central du fragment : « A small bearded bandylegged man in a derby ». Ces minces indications sont suffisantes pour que le lecteur catégorise le personnage et le qualifie immédiatement comme appartenant à la religion juive.

Le jeu entre la présence, l'absence ou l'attente de nomination des personnages force le lecteur à constamment rester sur ses gardes. Puisque certains personnages restent anonymes dans une vignette entière, le lecteur ne sait qui il va suivre : « On the ferry there was an old man playing the violin. He had a monkey's face puckered up in one corner and kept time with the toe of a cracked patent-leather shoe. Bud Korpenning sat on the rail watching him, his back to the river » (15). Un personnage sans nom est d'abord introduit puis un second avec un prénom et un nom de famille. Le lecteur comprend donc que la focalisation change et que le personnage central est celui qui est explicitement nommé.

Ce jeu est particulièrement centré sur le personnage d'Ellen, révélant que le personnage est une construction. Plusieurs vignettes commencent par introduire un personnage en ne mentionnant qu'un pronom personnel, comme par exemple à la page 218, « Red buzzing in her eyelids the sunlight wakes **her**, **she** sinks back into purpling cottonwool corridors of sleep, wakes again, turns over yawning, pulls her knees up to her chin to pull the drowsysweet cocoon tighter about her » ou à la page 242, « Beside the smudged white door are two pushbuttons marked NIGHT BELL and DAY BELL. She rings with a shaky finger ». Le lecteur est sur ses gardes, il est

tenté de chercher lui même le référent parmi un personnage déjà connu et mentionné précédemment dans le roman. Dans les deux extraits, le lecteur essaie de collecter des indices et il est amené à identifier le personnage d'Ellen. Les indices sont bien maigres pour identifier la jeune femme, tout comme dans deux extraits à la page 218 et 242. A la page 218, la position de la jeune femme rappelle celle de la petite Ellen : « She held on tight to her ankles, pressed her chin in between her knees » (50). A la page 242, la jeune femme demande au taxi de la conduire au Ritz, qui est également l'hôtel où réside temporairement Ellen. Malgré ces indices très insuffisants, le désir de nommer le personnage et de limiter l'incertitude est fort. Le lecteur reste dans l'incertitude peu de temps dans le premier exemple (page 218) puisque le prénom Ellen apparaît à la cinquième phrase, apportant un référent au pronom personnel. Dans le second extrait, le référent du pronom n'est pas clairement identifié mais un renversement ironique s'opère. En effet, sur les deux personnages de la scène, un seul nom est révélé, celui du docteur Abraham. Ce nom n'est pas connu du lecteur alors que la femme, restant sans patronyme, est associée à Ellen Thatcher. Ce n'est donc pas nécessairement le personnage nommé qui est connu. Ce processus complexe de nomination révèle le caractère ambigu du personnage d'Ellen. Par sa présence dans les trois sections du roman, dans un très grand nombre de pages et à l'intersection de multiples intrigues, elle a un statut de personnage central ou d'héroïne. Malgré la présence d'un très grand nombre de personnages, le lecteur les catégorise et les classe, en établissant un ordre d'importance : il y a les figurants, ceux qui n'apparaissent qu'une fois et dont il n'est pas nécessaire de se rappeler les caractéristiques et les personnages centraux comme Jimmy, Ellen ou Baldwin.

Un personnage peut également se déplacer d'une catégorie à l'autre. Dans la seconde section, un jeune messenger, inconnu jusqu'à lors, d'introduit par effraction dans un appartement pour voler les biens de valeur. Mais il est immédiatement confronté par le couple habitant le logement : « He stood trembling in the middle of the narrow room [...] The room swung into light. A girl stood in the open door, pointing a revolver at him. There was a man behind her » (140). Ce passage est raconté à travers les yeux du jeune voleur et le lecteur ne découvre que quelques lignes plus loin, lorsque le couple s'engage dans un dialogue avec le voleur, que la jeune femme et l'homme sont Ellen et Stan. Dans cette scène, ces deux personnages ne sont pas les personnages principaux mais secondaires. Ils basculent de nouveau dans la catégorie de personnage principal dans la vignette qui suit. Ce glissement d'un

statut à l'autre est révélateur du processus d'écriture et du personnage comme construction. En effet, le personnage n'est pas un concept stable mais toujours établi en relation avec les autres, et en particulier le regard de l'autre. Ellen et Stan sont perçus par le messager puis redeviennent des personnages focaux à la page suivante.

Enfin, le fait de ne pas nommer le personnage contribue à la création d'un « idéal type ». Dans le passage cité précédemment, une jeune femme se rend chez le docteur Abraham pour avorter. Cette jeune femme n'a pas de nom même si de maigres indices indiquent qu'il pourrait s'agir d'Ellen. Pourquoi ne pas révéler son identité ? Pourquoi laisser le lecteur dans le doute ? Le fait de ne pas nommer la jeune femme casse son individualité et sa spécificité. Elle représente un cliché : « Very young, unhappily married.... [...] Dear lady you should have a home and many children and a loving husband » (243). En ne nommant pas le personnage et en ne le rattachant pas aux épisodes précédents, seulement certains traits sont sélectionnés et grossis. Ce personnage représente n'importe quelle femme qui ne correspondrait pas à l'idéal social que résume le docteur Abraham. Sans nom, elle représente une catégorie de femmes en marge de la société. Mais en laissant tout de même la possibilité d'identifier le personnage à Ellen Thatcher, le personnage n'est pas seulement marginal.

Le statut d'héroïne pour Ellen n'est donc pas aussi clair qu'il y paraît. En effet, elle est aussi caractérisée comme étant un personnage creux, une marionnette sans émotion ni psychologie. C'est un personnage qui est à la fois toujours présent (c'est à dire au croisement de multiples histoires, celle de Mr et Mme Thatcher, Jimmy, Baldwin, Congo pour citer les principaux) mais aussi toujours absent même dans les sections qu'il semble occuper. Le processus de nomination, en faisant varier les noms de cette dernière, contribue à maintenir la tension entre présence et absence.

En conclusion, l'observation méticuleuse des procédés de nomination des personnages dans la narration et les épigraphes de *Manhattan Transfer* montre que le personnage est bien une construction, élaborée à la fois par un travail conjoint du narrateur et du lecteur. Ceci est en partie prouvé par un second procédé de nomination, celui des critiques littéraires. Pour parler de *Manhattan Transfer*, ils utilisent volontiers d'autres syntagmes comme celui de « marionnettes » ou « figurants », montrant donc que le concept de « personnage » n'est pas le plus opératoire pour analyser *Manhattan Transfer*. Le narrateur, en ne nommant pas toutes

les apparitions, ou en retardant la nomination, crée un manque chez le lecteur. Celui-ci pallie à ce manque en fabriquant lui-même ses étiquettes et reconnaît certains personnages lorsqu'ils ne sont pas explicitement nommés. Ces étiquettes sont généralement des simplifications, des stéréotypes, des raccourcis. Des contrastes sont créés : l'homme jeune et le vieil homme, l'optimiste et le pessimiste.

II- Le titre de chapitre comme étiquette

Le lecteur a un besoin irréprouvable de coller des étiquettes pour identifier et catégoriser les personnages. Le narrateur joue avec ce phénomène en retardant la nomination ou en conservant le doute sur l'identité d'un personnage dans une vignette. Il utilise également les titres comme étiquettes. Dans quelle mesure peut-on dire que le titre fonctionne comme une étiquette, bien particulière en effet puisque l'objet est nommé avant qu'il n'apparaisse ? Le titre agit-il comme une note placée sur un ensemble de scènes pour en indiquer le contenu ? Une infinité de questions pourraient se poser et les plus pertinentes ont été choisies à partir d'observations faites sur un grand nombre de titres. A première vue, le titre n'est repris que dans l'épigraphe et la première ou deuxième scène, comme par exemple dans le chapitre « Metropolis ». Le titre est-il une étiquette au sens où il engloberait la totalité des vignettes ? Certaines vignettes sont-elles à l'extérieur du cadre que constituerait le titre ?

Le titre n'est pas seulement une inscription qui serait collée après coup pour identifier le chapitre dans l'œuvre complète. Elle peut avoir différentes fonctions et utilisations. La première est la fonction de nomination, le fait d'établir une correspondance entre un objet et un signe linguistique. Il y a également tout un jeu possible car cette correspondance entre ce que Ferdinand Saussure appelle le signifiant et le signifié est arbitraire. Dans le tableau de René Magritte « La clé des songes », les mots ne correspondent pas aux images qui leur sont associées : en dessous d'une image d'un œuf, le mot « l'acacia » est inscrit, au dessous de l'image d'un chapeau, « la Neige ». Ce tableau fait partie d'une série commencée par le peintre en 1926. Magritte s'interroge sur les liens entre le mot et sa représentation visuelle. En 1926, il peint une première version de « la clé des songes ». Le tableau est composé de quatre cases. Chaque case contient un mot et une illustration. Trois

illustrations ne correspondent pas au mot : le dessin d'une mallette est associé au groupe nominal « le ciel ». Mais contrairement à la seconde version réalisée quatre ans plus tard, la dernière illustration correspond au mot associé : « l'éponge ». La première version est plus ludique que celle de 1930 puisqu'elle conserve la tension entre correspondance et non-correspondance.

Bien que John Dos Passos et René Magritte aient vécu et produit leur œuvre à la même époque, il est peu probable que l'écrivain ait vu la toile du peintre ou bien que les deux hommes se soient rencontrés. La première grande exposition de René Magritte se tient à Bruxelles en 1928 alors que le premier roman qui fait connaître John Dos Passos aux Etats-Unis est *Manhattan Transfer* publié en 1925. Ils voyagent tous les deux très régulièrement à Paris où ils rencontrent les artistes en vogue. René Magritte reste à Paris de 1927 à 1930. Il rencontre les surréalistes (André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dalí), participe à leurs activités et expose à la galerie Goemans. John Dos Passos fait des voyages réguliers en France depuis sa période en tant qu'ambulancier en 1917. Il est aussi à Paris en 1930, alors que René Magritte quitte la ville. Ils ne fréquentent pas les mêmes cercles. Il semble donc que les deux artistes ne se soient pas influencés. Cependant, ils sont préoccupés par les mêmes problématiques : le lien entre le signe et ce qu'il représente, le lien entre l'étiquette et ce qui suit.

1- La fonction de balise

Les titres ont un statut particulier dans *Manhattan Transfer*. En effet, ce ne sont pas de simples étiquettes qui viendraient unifier le contenu des différentes vignettes. Cette hypothèse est rapidement infirmée puisque de nombreuses vignettes n'ont aucun rapport (direct ou éloigné) avec le titre. Ce dernier fonctionne davantage comme un cadre qui contiendrait la narration, l'empêchant de déborder. Le lecteur est forcé de lire le titre attentivement et de ne pas le survoler rapidement, comme s'il s'agissait d'une fioriture ou d'un passage obligé. Le titre n'est pas présent par convention mais il a un véritable rôle dans la construction du texte. Pour commencer, plusieurs stratégies sont utilisées pour s'assurer que le lecteur lise le titre et qu'il reste toujours présent à l'esprit malgré le fait que certaines vignettes n'aient pas de lien avec lui. A

plusieurs reprises, le titre est séparé en lexèmes qui sont répétés tout au long du chapitre. Parfois, un effet de renversement est créé lorsque le titre suggère une première interprétation puis l'inverse. Enfin, le titre semble parfois inapproprié pour le chapitre auquel il est associé et semble mieux convenir au prochain. Ces trois stratégies mettent toutes en relief les titres des chapitres.

Ils peuvent également être soulignés par la mise en page, qui peut varier d'une édition à l'autre. Le titre est placé en tête de page et la taille des lettres ressort grâce à la petite taille de la police de l'épigraphe qui suit (inclure des images d'éditions différentes). Mais le mot du titre ne conserve pas sa position dominante, détachée de l'épigraphe. Au contraire, il circule à l'intérieur du texte. Il éclate en lexèmes à deux reprises, mettant l'accent sur la matérialité des mots et amenant le lecteur à s'interroger sur la construction des mots et le sens des unités qui le composent. Le titre du chapitre « Nickelodeon » est décomposé en lexèmes. Le préfixe « nickel » ouvre l'épigraphe du chapitre « A nickel before midnight buys tomorrow » (264) et on le retrouve dans les deux premières vignettes narratives: « My god only a dollar a quarter a nickel and two pennies » (264), « I got to have a nickel to get down to the office in the mornin' » (267). Les deux références ici ne sont qu'anecdotiques mais rappellent au lecteur le titre du chapitre. Le second exemple est le premier titre « Ferryslip ». Il donne au lecteur le thème abordé, l'arrivée en « ferry » des immigrants américains, et révèle le mode d'écriture du chapitre. Chaque vignette se terminant par une chute narrative (« slip »). Le terme « slip » est utilisé au sens littéral (« ferryslip » se traduit en français par embarcadère) puis au sens métaphorique (« slip » signifie l'erreur et la chute).

Dans le chapitre « Dollars », il y a également un jeu entre le sens littéral et le sens symbolique. En effet, au début du chapitre, l'argent est mentionné sous sa forme comptable, de la somme la plus astronomique à la somme la plus insignifiante : « a million dollars » (54), « ten thousands dollars » (57) puis « a dollar » (67). Alors que le titre fait allusion au signe le plus concret de réussite – celui des billets de banque – les occurrences dans le chapitre sont toujours abstraites. C'est d'abord une expression utilisée pour dire que l'on est curieux : « I'd give a million dollars [...] to know what they come for » (55). Cette somme importante « million dollars » sert ensuite d'appât à l'avocat George Baldwin pour convaincre Nellie Mc Niel d'entamer un procès. Le titre est donc au pluriel, faisant référence à la profusion alors que dans le chapitre, aucun personnage n'a de « dollars ». Ces derniers sont toujours promis ou

imaginaires : « I'd give a million dollars to know what they come for » (55) Seul le mot est concret sur la page. Ces divers exemples montrent que les titres se désintègrent sous les yeux du lecteur : une désagrégation littérale, en plusieurs lexèmes, ou symbolique lorsque les dollars ne sont jamais obtenus.

Il y a également des jeux de rappels entre le titre d'un chapitre spécifique et d'autres chapitres du roman. Par exemple, le chapitre 2 se termine par l'accident de Gus: « « Godamighty I'm on the *tracks* » [...] Cars, the gelding, a green flag, red houses whirl and crumble into blackness » (53, je souligne). Et le chapitre 4 s'intitule « Tracks ». Cette répétition du terme lie la fin du chapitre 2 avec le début du chapitre 4, comme si le chapitre 3 avait été sauté. Dans le chapitre 2 de la seconde section intitulé « Longlegged Jack of the Ithmus », il n'y a, a priori, aucun lien direct entre le titre et le contenu du chapitre. En effet, il n'y a aucune mention de « Jack of the Ithmus » dans l'épigraphe ni dans les vignettes narratives qui suivent. « Longlegged Jack of the Ithmus » reprend une chanson qui a été évoquée précédemment et qui le sera plus loin. La signification de ce titre est révélée par des extraits se trouvant en amont et en aval du texte. Le titre est un pont entre deux extraits du roman. Dans « Longlegged Jack of the Ithmus », Ellen et Stan sont tous les deux présents dans une même vignette. Cette scène est particulièrement importante puisqu'il s'agit de l'unique scène de bonheur pour le personnage d'Ellen. Elle est placée entre deux scènes qui contiennent une allusion à « Longlegged Jack of the Ithmus » : la scène dans le train avec Ellen et son nouveau mari John Oglethorpe (dernier chapitre de la première section, page 113) et la mort de Stan (chapitre 7 de la seconde section, page 230). Comme le dit Ellen dans le chapitre « Jack of the Ithmus », les mots peuvent nous transporter d'un lieu à un autre: « Ellen smiled happily. Greatest hit on Broadway. The words were an elevator carrying her up dizzily, up to some stately height where electric light signs crackled scarlet and gold and green ... Greatest hit on Broadway » (144,45).

La circulation du syntagme « Longlegged Jack of the Ithmus » a deux fonctions : une fonction de clarification narrative (le lecteur relit un passage en amont et comprend mieux ce passage) et une fonction de « balise ». Ce syntagme est un *leitmotiv*, une sorte de thème musical associé au couple Ellen et Stan. Lorsqu'il est utilisé, le lecteur sait que l'un des deux personnages va être présent mais également qu'un risque est encouru. Lors de la première lecture de la vignette page 113, ce passage est relativement obscur pour le lecteur. En effet un grand saut dans le temps a

été accompli. Ellen est maintenant une jeune femme qui vient d'épouser un personnage que le lecteur découvre. Le lecteur avait quitté Ellen à la page 66 alors qu'elle n'était encore qu'une petite fille. Il ne connaît pas les raisons de son mariage ni sa profonde aversion pour cette homme qu'elle vient pourtant d'épouser : « she climbed into bed again careful not to touch John. If she touched him she would die » (112). Le chapitre « Longlegged Jack of the Ithmus » situé bien plus loin dans la narration donne au lecteur les clefs explicites pour comprendre le personnage. Ruth, une artiste proche d'Ellen, explique pourquoi Ellen aurait épousé John Oglethorpe: « why did she (Ellen) marry him (John Oglethorpe) ? That girl'd marry a trolleycar if she thought she would get anything with it » (146). Le lecteur comprend que ce mariage a été opportun pour la jeune femme. En épousant un impresario, elle souhaitait lancer sa carrière d'actrice. Mais en contrepartie, elle se sent seule et elle est elle est révoltée d'être aux côtés d'un homme qu'elle n'aime pas.

Mais plus qu'une simple clarification narrative, le retour du syntagme « Longlegged Jack of the Ithmus » a un rôle structural : par sa répétition et sa mise en évidence par la mise en page, il devient une balise. Les extraits de chanson contenant « Jack of the Ithmus » sont toujours mis en relief par la mise en page : une taille police inférieure ou des italiques ainsi un espace blanc tout autour. La mention de « Jack of the Ithmus » signale au lecteur que l'un des membres du couple, Ellen ou Stan, va être présent et balise leur parcours. Le premier extrait (page 112) insiste sur la solitude d'Ellen et son souhait de mettre fin à ses jours tandis que le second extrait relate le delirium tremens dont souffre Stan et son décès dans un incendie. Le chapitre « Longlegged jack » est situé au milieu de ces deux extraits et fonctionne tel un axe de symétrie, mettant en miroir les deux trajectoires des personnages.

2- Le titre, outil structurant

De prime abord, le lien entre le titre et l'épigraphe qui le suit est ténu. En effet, dans les quatre premiers chapitres du roman, les épigraphes mentionnent directement le sujet du titre. Dans le chapitre 4 intitulé « Tracks », ce mot est cité dans l'épigraphe à deux reprises : « cricrossed lines of tracks » (79), « Southward beyond the tracks » (79). Cependant ce nom n'apparaît pas dans le chapitre. Il est difficile de faire une lecture métaphorique de ce titre, si l'on se cantonne à chercher un lien entre la

signification du titre et l'intrigue. Dans ce chapitre, la trajectoire des personnages semble dévier : Nelly met fin à sa relation avec George Baldwin qui poursuit son ascension sociale (90), la santé de la mère de Jimmy se dégrade et ce dernier part vivre chez les Mérivale (94). Il est parfois difficile de trouver un lien entre le titre et le contenu des multiples fragments qui composent le chapitre. Pour cette raison, doit-on donc analyser le titre plutôt comme un titre des épigraphes ? Par exemple, le lien entre le titre du chapitre « Dollars » et l'épigraphe est explicite. Dans cet épigraphe, un vieillard est intrigué en voyant les émigrants arrivant par bateau aux Etats-Unis : « I'd give a million *dollars* [...] to know what they come for » (je souligne, 54). Ici la somme importante est utilisée de manière métaphorique, signifiant l'avidité avec laquelle le vieillard aimerait avoir une réponse. Le lecteur peut aussi imaginer que les dollars sont aussi un élément de réponse à la question du vieillard : les immigrants se précipitant sur le sol américain pour avoir une vie meilleure et obtenir plus d'argent.

Dans la suite du chapitre, certaines vignettes n'ont aucune relation apparente avec le titre. En effet, la plus longue vignette et la plus significative dans le développement de l'intrigue relate l'arrivée sur le territoire américain de Jimmy Herf et sa mère. Or cette vignette n'a aucun lien direct avec le titre. Ce n'est pas non plus la seule vignette du chapitre sans connexion apparente : la dernière scène dans laquelle les femmes siciliennes attendent à l'embarcadère du ferry est énigmatique et difficile à relier au reste du chapitre. Plutôt qu'un fil conducteur qui relierait toutes les vignettes entre elles (un titre unificateur) ou un titre uniquement pour les épigraphes, le titre fonctionne comme un cadre. Il renforce la matérialité du texte en laissant les coutures apparentes. Le titre ne définit pas le contenu du texte mais plutôt le contenant. Le deuxième chapitre de la première section intitulée « Metropolis » illustre le mieux ce phénomène. En effet, les contours externes du chapitre sont grossis : par une connexion privilégiée entre le titre, l'épigraphe et les toutes premières vignettes d'une part ainsi que par une dernière vignette qui conserve ce thème de la métropole mais insiste sur le désir de la quitter.

« Metropolis » connecte d'abord le titre l'épigraphe et la narration en saturant l'espace textuel. Dans l'épigraphe, des exemples concrets de métropoles sont énumérés pour finir sur l'île de Manhattan dont le nom n'est pas donné mais que le lecteur devine facilement. Dans la première vignette, le mot apparaît à quatre reprises et toujours dans un contexte spécifique. En effet, c'est d'abord le titre du journal : « his eyes fell on the headline on a journal [...] NEW YORK WORLD'S SECOND

METROPOLIS ». Cela fait écho au titre du chapitre qui est lui aussi mis en avant par une police plus grande. Placé en tête d'une publication ayant une circulation publique importante, « metropolis » sature également le psychisme du personnage, Ed Thatcher. Toutes les occurrences suivantes se trouvent dans des extraits de discours indirect libre, les pensées du personnage étant retranscrites sans aucun signe de ponctuation révélant la frontière floue entre la narration et les pensées du personnage : « Breathing deep he folded the paper and laid it on the table... The world's second metropolis... » (22). Le mot est donc bien fédérateur des trois premiers espaces textuels : le titre, l'épigraphe et la première vignette narrative. Dans la suite du chapitre, il apparaît dans différents contextes narratifs pour montrer sa versatilité. Cette répétition-différence accentue la variété des acceptions que prend ce lexème. D'abord utilisé dans son acception historique et temporelle dans l'épigraphe (références chronologiques à des métropoles de plus en plus récentes), il prend une dimension intime et personnelle pour le personnage d'Ed Thatcher. Il a effet changé de carrière professionnelle pour que sa femme puisse bénéficier d'une vie perçue comme meilleure dans la métropole. Le lecteur voit la translation, l'appropriation dans la première séquence : de l'article de journal à la conscience personnelle. Il y a également un jeu entre la dimension collective et personnelle. La métropole devient un argument de vente dans la deuxième vignette : « the heart and throbbing center of the great metropolis » (25). L'objectif de ce martèlement est de faire entrer la ville dans les esprits. Alors que le chapitre s'ouvre avec la métropole, se poursuit avec un martèlement du terme, il se termine par la mention du désir d'échapper à ce monstre. Le début du chapitre et la fin sont directement mis en relation, en particulier grâce à l'utilisation des couleurs. Alors que les teintes sont vives dans l'épigraphe (« gold », « great candles », « glittering », « white cloudhead », 23), la dernière vignette se termine par un écran noir (« Cars, the gelding, a green flag, red houses whirl and crumble into blackness », 53). Dans ce dernier extrait, Gus souhaite quitter la métropole mais est violemment ramené à la réalité lorsqu'il est percuté par un train. Le chapitre suit une trajectoire bien précise et structurée autour du titre : New York est d'abord une métropole mise en relation avec les métropoles du passé (New York est une donnée historique), un objet de fantasmes et de rêves de succès puis à la fin du chapitre, un objet de répulsion dont il est impossible de s'échapper. Le titre définit les contours du texte, rien ne sort de la métropole : ni le texte, ni les personnages.

Le second exemple est tiré du premier chapitre de la seconde section : « Great lady on a white horse ». Le titre constitue un cadre en délimitant les bornes du chapitre. Cette expression est citée dans la deuxième puis la dernière vignette narrative. Le lecteur ne sait d'abord que faire de cette image : est-ce une hallucination d'Ellen ou est-ce bien ce qu'elle perçoit ? L'image de la femme dandérine est d'abord une image publicitaire d'élégance et de majesté : « She impressed me enormously » (133). Le chapitre se clôt sur cette image, mais c'est l'ironie et le ton enfantin qui priment : « At thirtyfourth Street they passed a girl riding slowly through the traffic on a white horse [...] « Rings on her fingers », chanted Stan pressing his buzzer, « And bells on her toes, And she shall cure dandruff wherever it grows » (135). L'expression du titre circule bien dans le texte : elle est d'abord présentée comme une vision d'Ellen puis elle est mentionnée dans une chanson populaire puis par Stan, qui en déforme les paroles. Nous pouvons nommer ce phénomène « répétition-différence ». L'image est répétée à plusieurs reprises mais jamais de la même façon. L'effet créé est de montrer l'objet sous un angle différent de par l'ironie et le jeu. C'est finalement c'est la version modifiée qui conclut le premier chapitre de la seconde section.

Dans certains cas, le titre constitue un cadre. Dans le chapitre « Metropolis », il est clairement associé aux premières et dernières vignettes. Les frontières du chapitre sont donc grossies et le chapitre apparaît comme une unité de composition. Mais dans la majorité des cas, le titre semble être à l'intérieur de la narration puisque le terme circule dans les deux types de texte (les épigraphes et les vignettes narratives). Le titre a finalement une position liminale : à la fois à l'intérieur du texte mais légèrement en retrait, révélant souvent la structure du texte et le programme d'écriture du texte. *Manhattan Transfer* est une œuvre complexe explorant les frontières du texte et du langage, une œuvre qui oscille entre intégration et exclusion, sens propre et métaphorique, prose et poésie.

3- Entre prose et poésie

Dans son ouvrage « A Poetics of Transatlantic Literary Modernism », Desmond Harding analyse la poétique de John Dos Passos dans *Manhattan Transfer* en la confrontant à celle de James Joyce :

In this chapter, I investigate the ways in which Joyce's *Ulysses*, the quintessential literary city of modernism, and Dos Passos' *Manhattan Transfer*, an experimental narrative that takes as its subject the quintessential material city of modernism, New York, are paradigmatic examples of a transatlantic system of competing yet mutually informing urban aesthetic philosophies and critical ideologies.⁸⁴

Son analyse est particulièrement éclairante lorsqu'il étudie l'utilisation des titres dans *Manhattan Transfer* : « If the prose-poetic titles of the opening chapters – Ferryslip, Metropolis and Dollars – are the glittering conduits by which we begin our mental voyage to the center of things, then the closing chapters of the third section of the novel – Nickelodeon, Revolving doors, Skyscraper, the burthen of Niniveh – are the final stages of an increasingly dark journey towards a rotten core »⁸⁵. Il souligne des aspects essentiels du roman : la lecture est effectivement un voyage, non un vagabondage frivole mais un trajet structuré pour atteindre une destination précise. Les titres guident notre voyage textuel. Desmond Harding insiste sur leur caractère progressif. Les premiers chapitres ont des titres qui semblent plus réjouissants, glorifiant la ville de New York alors que les derniers chapitres ont une connotation plus apocalyptique. Il y a bien une réflexion sur ce qu'est l'origine et la fin du voyage mais il est simpliste de caractériser ce parcours comme un trajet allant de l'espoir à la noirceur. Les premiers titres ne sont plus gais qu'en apparence. En effet, comme cela a été étudié précédemment, les premiers chapitres sont ceux de l'instabilité. Les lexèmes du titre « Ferryslip » se dissocient pour donner au syntagme « slip » toute son importance. Toutes les acceptions du terme sont explorées, de la glissade, la chute (sens littéral) à l'erreur (sens métaphorique). Cela peut être une erreur de jugement lorsque Mr Thatcher pense être invité au bar par Mr. Zucher mais qu'il finit par payer l'addition, ou bien une erreur identitaire, la mère d'Hellen pense que l'infirmière ne lui tend pas le bon bébé. Le chapitre Metropolis se termine par le rêve violemment réprimé de quitter la ville. Enfin, le chapitre « Dollars » oscille entre les sommes d'argent importantes (« a million dollars » dans l'épigraphe page 54, « ten thousands dollars », page 57) et les sommes les plus minimales (« I'll give you a dollar », 67). Les sommes les plus importantes ne sont pas acquises mais utilisées dans des métaphores (« I'd give a million dollars [...] to know what they come for », 54) ou des projections dans le futur (« How much do you think he could get ? », 57). Et la plus petite somme n'est même pas obtenue par le personnage : « But ma'am you said you'd give me a

⁸⁴ Desmond Harding, *A Poetics of Transatlantic Literary Modernism*, London, Routledge, 2003, 99.

⁸⁵ *Ibid.*, 132.

dollar » « I never said any such thing » (68). L'argent est donc la valeur suprême, ce qui guide les actions des personnages. Il y a concomitance de termes opposés : opulence et dénuement, arrivée et départ, ascension et chute. Le voyage du lecteur ne s'effectue donc pas entre un point de départ défini par une situation prospère et une destination plus obscure. Il y a toujours un jeu, un va-et-vient entre des termes opposés.

Desmond Harding utilise l'oxymore « glittering conduits » et c'est davantage ce syntagme qui éclaire la poétique de *Manhattan Transfer*. Cette expression est intéressante pour de multiples raisons : l'utilisation des mots dans leur singularité puis leur association. Le nom « conduit » provient du vieux-français conduyt, ayant pour origine le mot latin « conductus ». Les titres sont d'abord des « conduits » au sens étymologique du terme : ils convoquent d'autres langues, d'autres origines, d'autres textes. Les titres gardent les traces de langues étrangères ou de textes anciens dont ils sont issus. Le titre « metropolis », par exemple, vient du grec « ville mère ». Les titres « Rejoicing city that dwelt carelessly » et « The burthen of Niniveh » de la section 3 sont tous les deux des citations de la Bible. Ce nom « conduit » fait également partie de la métaphore architecturale utilisée par les critiques littéraires pour analyser les œuvres de John Dos Passos. Ce dernier a fait des études d'architecture et il était passionné par le sujet. Mais de manière plus significative, c'est un écrivain qui a un sens aigu de la structure de ses œuvres littéraires. Le roman entier peut être comparé à un bâtiment dans lequel les titres de chapitres sont des tuyaux permettant de canaliser l'attention du lecteur sur certains éléments. L'adjectif « glittering » fait référence aux nombreuses allusions à la lumière de la ville, élément clef pour caractériser Manhattan, que ce soit dans les épigraphes ou bien dans la narration. C'est l'association des deux syntagmes « glittering conduits » qui est originale et éclairante. Un conduit est généralement un objet hideux, caché dans les souterrains mais dans *Manhattan Transfer*, les tuyaux sont réhabilités ou plutôt mis au jour et en lumière.

Le voyage dont parle Desmond Harding n'est donc pas tant une découverte graduelle de la noirceur et de la déchéance (« an increasingly dark journey towards a rotten core »⁸⁶) mais davantage un parcours linguistique, dans la matière des mots. En effet, le lecteur scrute le cœur des mots, leurs nuances et leurs significations propres : du mot-son que constitue l'onomatopée, au mot-symbole, à la métaphore. La matière

⁸⁶ *Ibid.*

linguistique est faite de pleins - certains mots saturent l'espace textuel - mais aussi de vides. La référence de certains mots n'est pas explicitée, comme les pronoms personnels qui restent sans référent pour un temps ou bien perpétuellement. C'est également un voyage dans la matière textuelle : le texte est tissé de divers morceaux de patchworks. Certains fils se recourent et reviennent, participant à l'intertextualité interne. Mais certains morceaux de tissus sont issus d'autres textes, participant à l'intertextualité externe. Ce voyage dans la matière et dans ses profondeurs est fait de méandres et il n'est pas aussi linéaire que semble le suggérer Desmond Haring, allant uniquement des aspects les plus scintillants (« glittering ») à ceux plus obscurs (« rotten core »).

III- La section est-elle une unité de composition?

Les titres jouent un rôle primordial dans la création de la section comme unité de composition. En effet, dans chacune des trois sections de *Manhattan Transfer*, les titres ont une particularité commune et fonctionnent de la même façon. Dans la première section, les titres sont tous composés d'un seul mot et il s'agit le plus souvent d'un symbole autour duquel peuvent s'élaborer une multitude d'images. Les cinq titres, notés dans la proposition suivante en italiques, semblent se suivre et raconter l'intrigue à eux seuls : les personnages arrivent sur le territoire américain, en particulier par le *ferry*, ils découvrent *la métropole* tentaculaire, rêvent de succès social et financier, *les dollars* représentant la réussite, mais cette *voie* toute tracée peut aussi lier à l'*écrasement* et à la mort. Dans cette première section, les titres de chapitre sont des balises rassurantes qui marquent la progression de l'intrigue pour le lecteur. Le lien est toujours fort entre le titre et l'épigraphe, marquant la continuité entre ces deux franges du texte. Le titre joue donc bien le rôle qui est attendu de lui et est relié au passage immédiatement en aval du texte. Les titres de la première section sont utilisés de manière conventionnelle : le contenu du chapitre est relié au titre, il est généralement un titre pour l'épigraphe qui le suit et les premières vignettes narratives.

1- Les titres dévoilent un programme d'écriture

Dans la seconde section du roman, le jeu est beaucoup plus complexe. Ces titres sont d'abord très éclectiques : ce sont des références à une publicité (« Great lady on a white horse »), des héros de chansons populaires (« Longlegged Jack of the Ithmus », « Went to the animal fair », « One more river to cross »). Le lien entre le titre et le contenu du chapitre n'est ni direct ni évident. Un titre peut sembler au lecteur plus approprié pour un autre chapitre. Par exemple, « One more river to Jordan » est une citation issue du chapitre précédent et n'est pas répétée dans le chapitre du même nom. C'est également le cas pour « Longlegged Jack of the Ithmus » dont la référence se trouve dans deux autres chapitres. Le lecteur peut donc penser qu'il y a une « erreur d'étiquetage ». Cette irrégularité rappelle la problématique de la nomination, introduite dans le tout premier chapitre par le personnage de Susie Thatcher qui pense que son bébé a été mal étiqueté. Dans la première section, la lecture littérale du titre est également possible. Dans la seconde section, la lecture littérale ne fait parfois aucun sens, par exemple pour le chapitre « Rollercoaster ». L'unique façon d'éclairer l'utilisation du titre est une lecture métaphorique.

Il est donc possible de classer les huit titres de la seconde section en deux catégories : d'une part, les titres issus d'une vignette particulière du chapitre ou de chapitres précédents ou à venir, d'autre part, les titres qui révèlent le processus d'écriture. Dans le premier cas, moins complexe, les titres sont intra-diégétiques, souvent issus de la parole même des personnages et non plus une construction du narrateur (comme c'était le cas dans la section précédente). Le titre est issu d'une vignette bien particulière dans le chapitre. L'effet de ce type de titre est double : d'abord, cela crée un effet de surprise et rend le lecteur perplexe. Ce dernier se demande quelle est la signification du titre du chapitre et va poursuivre sa lecture en attendant le moment où il sera éclairci. De plus, lorsque le titre est tiré d'un réplique d'un personnage, la vignette dans laquelle elle est extraite est mise en exergue. Par exemple, dans le premier chapitre de la seconde section, le titre est « Great lady on a White Horse ». Il est tiré d'une réplique d'Ellen. Elle avoue à George qu'elle a été très impressionnée par cette jeune fille se promenant sur un cheval blanc. Stan s'approprie cette référence à la reliant à une chanson populaire, elle-même tirée d'une berceuse pour enfants : « With rings on her finger and bells on her toes. And she shall make mischief wherever she goes » (Stan, page 133). Le titre a un intérêt narratif, celui de

lier les personnages d'Ellen et Stan en montrant la circulation de textes entre les deux personnages. C'est finalement une citation erronée et ironique de Stan qui conclut le premier chapitre de la seconde section à la page 135 : « Rings on her fingers », chanted Stan pressing his buzzer, « And bells on her toes, And she shall cure dandruff wherever it grows ». C'est sur un ton ironique et joueur que se termine ce premier chapitre. Les quatre premiers titres de chapitres sont issus de vignettes mettant en scène Ellen seule ou en compagnie de Stan. Il y a donc bien une focalisation sur ces deux personnages, une montée de tension avant la mort de Stan dans le chapitre « Rollercoaster ».

Dans la seconde moitié de la section, le titre a un rôle davantage structurant et non uniquement narratif. Alors que dans la première section, le mot du titre pouvait circuler à l'intérieur d'un chapitre, dans cette section, la circulation peut s'effectuer entre un chapitre en amont (« Went to the animal fair ») et en aval (« Longlegged Jack of the Ithmus », « Rollercoaster »). Dans le chapitre cinq, « Went to the animal fair », le titre est issu d'une chanson de la première section du roman. Plusieurs hypothèses de lecture peuvent être envisagées : le titre crée une attente chez le lecteur. Ce dernier anticipe une nouvelle scène grotesque, saturée par des chansons d'ivrogne et d'énumérations. Cette attente est en partie confirmée car ce chapitre réunit un grand nombre de personnages dans un contexte festif. Le style est également similaire à cette vignette en aval du texte : les énumérations sont nombreuses ainsi que la décomposition d'objets en éléments constitutifs. Mais ce n'est pas le rôle narratif qui prédomine. En effet, c'est le seul titre de tout le roman qui n'est pas un groupe nominal mais un prédicat : « Went to the animal fair ». Le sujet est éludé. De manière analogue à cette élisio n du sujet grammatical, trois manques significatifs sont identifiés dans ce chapitre : le manque d'un personnage, d'un fait historique et d'un mot.

Dans les trois cas, ce ne sont pas des absences pures et simples mais des manques. Le texte signale l'absence d'un élément tout en indiquant sa présence en filigrane. Comment ce phénomène est-il indiqué linguistiquement ? Le personnage de Stan n'est pas présent dans ce chapitre et Ellen demande constamment où il se trouve. Stan n'est donc plus le sujet grammatical mais l'objet des conversations des autres : « Look Herf, have you seen Stan today ? » (207), « Honestly Herf havent you seen Stan ? » (210). Alors que la guerre est omniprésente dans les discours des personnages, cela n'est que sous la forme de brèves allusions. Elle est éloignée

géographiquement et seulement accessible par des représentations. Ces dernières sont pauvres, comme le résume Ellen : « A war must be an extraordinary thing to see [...] I always think of history as lithographs in a school book, generals making proclamations, little tiny figures running accross fields with their arms spread out » (199). Seule une série d'impressions traduisant une vision simpliste et stéréotypée de la guerre est retranscrite. Ellen utilise une comparaison inversée. Généralement, les images de manuels d'histoire représentent la guerre. Le comparé est l'image, la peinture ou la photographie tandis que le comparant est la guerre. Lorsqu'elle Ellen pense à la guerre, elle perçoit immédiatement ses représentations. Voici une comparaison qui permet de mieux comprendre ce renversement. Lorsque nous contemplons une peinture réaliste représentant un paysage, nous pouvons établir des comparaisons avec des éléments de la réalité : « Cette plage ressemble à la Camargue ». Nous comparons la peinture à la réalité. Le renversement qu'établit Ellen serait le suivant : lorsque nous regardons le ciel, nous pouvons dire : « On dirait un tableau de Claude Monet ». A ce moment là, l'art est premier. Il est transformé en comparé alors qu'il a la généralement la place de « comparant ». La réalité est une actualisation de l'art.

Enfin, le manque est linguistique. Dès la première phrase du chapitre, le narrateur rapporte l'incapacité d'Ellen de prononcer un mot : « Sarajevo, the word stuck in her throat when she tried to say it... » (199). Le mot est donc physiquement présent sur la page mais absent de la conversation des deux personnages. Nous sommes bien dans l'entre deux : la présence textuelle pour le lecteur mais l'absence vocale. Le texte révèle en somme le procesus même de l'écriture, celui de matérialiser une absence.

Le mot « homosexualité » n'est également ni dans le texte ni dans le dictionnaire :

« I'm so ashamed. I'm so afraid people will find out about **it**. I'm always fighting to keep **it** hidden, to hide my feelings. »

« But **it all** may be an idea. You may be able to get over **it**. Go to a psychoanalyst. »

« I cant talk to anybody. It's just that tonight I am drunk. I've tried to look **it** up in the encyclopaedia... **It's** not even in the dictionary. » (je souligne, 213)

Cette absence textuelle se manifeste par des pronoms sans référent ou bien des des expressions figées, comme par exemple « to be in the same boat » : « They're lots of **people** in the same boat. The stage is full of **them**. [...] I hate **them** all... It's not

people like that I fall in love with » (je souligne, 213). L'utilisation du groupe nominal vague « people » ainsi que la répétition des pronoms personnels « them » renforce le stigma. L'absence du mot sur la page le rend davantage présent dans l'esprit du lecteur.

Ce chapitre est caractérisé par un jeu entre ce qui n'est pas dit mais écrit, ce qui est redit et réécrit. Ce chapitre peut être considéré comme une seconde version de la vignette page trente cinq dans laquelle la chanson « Went to the animal fair » apparaît pour la première fois. George Baldwin narre une seconde version de son ascension à la page deux cent un (« Things had been extremely slow ever since I had set up in practice for myself ») renvoyant au chapitre trois (« Three months I've sat rubbing my tail in this wivel chair... », 54). L'avocat, maintenant riche et célèbre, résume ce phénomène : « All we can do is go round and round in a squirrel cage » (202), qui décrit également le mode d'écriture de ce chapitre : tout ce que le narrateur peut faire est de réécrire ce qui a déjà été écrit. L'image du mouvement circulaire décrit aussi bien le processus de recyclage et ré-utilisation de matériaux déjà employés mais aussi le phénomène d'écriture autour d'un vide. Comme cela vient d'être vu, le texte tourne autour de trois manques significatifs : l'absence du personnage Stan, de la guerre et du mot « homosexualité ». La seconde section est donc caractérisée par une utilisation plus variée des titres : le lien n'est plus entre le titre et l'épigraphe ou le titre et les premières vignettes narratives. Il agit davantage comme un outil structurant : il met en exergue une vignette narrative particulière ou dévoile un programme d'écriture, comme c'est le cas dans les chapitres « Went to the animal fair » et « Rollercoaster ».

2- Une mise en abîme de la structure du roman

Dans la troisième section, les titres fonctionnent à la fois comme ceux de la première et seconde section. Comme nous l'avons vu, dans la première section, les titres sont des symboles autour desquels peuvent s'élaborer une multitude d'images. Le meilleur exemple est le chapitre 4 intitulé « Skyscraper ». L'un des symboles de la ville de New York, il apparaît à deux moments clés dans la première puis dans la seconde section. Dans la première section, le gratte-ciel est un signe de progrès architectural, d'utopie et d'amélioration de la ville. Dans *Manhattan Transfer*, la ville

est perçue de manière double : objet de fascination pour tous ceux qui rêvent d'une vie meilleure mais aussi objet de répulsion et d'aliénation. Dans la première section tout du moins, le gratte-ciel est un symbole de la ville qui n'a qu'une connotation positive. C'est un bâtiment de grande beauté qui s'élève au dessus de la ville :

« Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscraper. Crammed on the narrow island the million windowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm » (première section, épigraphe du second chapitre « Metropolis », 23)

« Man you ought to see his plans [l'architecte Specker] for allsteel buildings. He's got an idea *the skyscraper of the future 'll be built of steel and glass*. We've been experimenting with vitrous tile recently... cristamighty some of *his plans would knock yer eye out...* He's got a great sayin about some Roman emperor who found Rome of brick and left it of marble. Well he says he's found New York of brick an that he's goin to leave it of steel... steel an glass. I'll have to show you his project for *a rebuilt city*. *It's some pipedream* » (je souligne, première section, 76)

Dans la seconde section, le nom « skyscraper » est également présent dans un passage clef, celui de la mort de Stan lors d'un incendie. Sans utiliser de guillemets, le narrateur retranscrit le désir de Stan au discours direct : « Kerist I wish I was a skyscraper » (seconde section, 230). Cette métaphore est utilisée pour montrer le désir de Stan de s'élever et révèle les ambitions du jeune homme, qui jusque là n'avait été présenté que comme un personnage fainéant et peu ambitieux. Sa femme Pearline le confirme au paragraphe suivant : « Oh yes but my husband's awfully ambitious [...] He wants to be an architect » (230). Stan souhaite ne faire plus qu'un avec ce qu'il veut construire. Ce désir d'unité, d'élévation et de puissance est immédiatement écrasé puisque Stan périt par le feu. Si la première section fait l'éloge du gratte-ciel, il est synonyme d'ambition démesurée et de destruction dans la seconde section.

Dans la troisième partie du roman, le gratte-ciel recouvre ses deux éléments : il est salvateur mais également source de tension. Dans le chapitre intitulé « Skyscraper », Jimmy cherche en vain la porte pour accéder au gratte-ciel : « And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door. [...] But what's the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction ? [...] There's nowhere in particular he wants to go » (327). Ce passage résonne avec la fin du roman. Jimmy ne sait toujours pas où il veut aller mais échappe à la ville. Tout comme dans la première section, les titres sont des symboles de la ville. Mais plutôt que de convoquer une série d'images, personnelles à chaque lecteur, le titre fait référence à plusieurs

moments clés du roman et met en relief les tensions et la complexité d'un symbole. Le gratte-ciel n'est pas uniquement un bâtiment fascinant de grande beauté, il représente également la tentative de sortir de l'enfermement mortifère de la ville.

Dans la seconde section, les titres peuvent être rangés en deux catégories : les titres issus d'une vignette particulière (mettant ainsi la vignette en question en exergue) ou ceux qui révèlent le processus d'écriture. Ils permettent une réflexion sur la notion de cadre et renforcent la matérialité du texte en laissant les coutures apparentes. Dans la dernière section, les titres ne sont pas issus d'une vignette particulière et ne révèlent pas non plus le processus d'écriture. Quel est donc leur fonctionnement ?

La troisième section du roman contient cinq chapitres, tout comme la première section. Le roman semble donc construit autour d'un axe de symétrie au milieu, la section deux, et les chapitres se répartissent de part et d'autre de l'axe de symétrie. La troisième section elle-même est encadrée par deux titres issus de la Bible. Les trois autres titres forment une unité puisqu'ils font référence à des lieux hautement symboliques de la ville : « Nickelodeon » (chapitre deux), « Revolving doors » (chapitre trois) et « Skyscraper » (chapitre quatre). Le chapitre « revolving doors » est situé au centre, au milieu des deux chapitres avec lesquels il forme une unité et au milieu de la section. Les titres de la section trois reprennent ainsi la structure du roman tout entier : la structure est mise en abîme. Dans la dernière section du roman, l'axe de symétrie correspond au chapitre « Revolving door ». Il constitue un noyau dans lequel le fonctionnement de la section est mis en relief. Les tourniquets permettent de passer d'un espace à un autre. Mais le narrateur montre que le mécanisme ne fonctionne plus. Le personnage ou le lecteur reste bloqué dans le tourniquet. Il y a donc bien une impression de mouvement mais un mouvement circulaire. Deux citations clés dans ce chapitre confirment cette hypothèse :

[Jimmy] pushed open the sliding doors a little and peeped into the cold bedroom. He could barely make out Ellie asleep in the bed in the alcove. At the far end of the room was the baby crib. There was a faint milkish sour smell of babyclothes. He pushed the doors to again and began to undress. If we only had more space, he was muttering ; we live cramped in our squirrel cage... (296)

things dont end... (311)

Dans la première citation, Jimmy ouvre une porte qui laisse apparaître un espace dans lequel il n'est pas le bienvenu. Il referme donc la porte pour ré-intégrer l'espace d'où

il vient. La métaphore « we live cramped in our squirrel cage » rappelle le rongeur qui court sans cesse dans sa roue : malgré le fait d'être en mouvement constant et répétitif, il n'avance pas. C'est aussi le cas des personnages principaux dans *Manhattan Transfer*. Lorsque Ellen et Jimmy se séparent, la jeune femme affirme : « things dont end... » (311). Elle insiste sur l'éternel recommencement du même. En effet, la trajectoire de la jeune actrice est circulaire : elle s'est séparée de son précédent mari John Oglethorpe et quitte ensuite Jimmy. Le processus ne fait que se répéter et la structure de la section mime cet enfermement. Dans la section précédente, l'enfermement est un thème clé, comme le montre la citation étudiée précédemment : « All we can do is go round and round in a squirrel cage » (202). Avant Jimmy, George Baldwin utilise la métaphore de la cage à rongeur. Mais dans les chapitres précédents, cette métaphore s'inscrit dans une réflexion sur le mode d'écriture : différents fragments sont repris et circulent dans le texte. Dans cette dernière section, il s'agit de mettre en relief l'enfermement. Est-ce possible de sortir de ce cloisonnement, de ce cadre ?

Les deux chapitres qui encadrent la dernière section sont issus de la Bible. Tous les deux sont plus précisément extraits de l'ancien testament, formant la première partie de la Bible et écrits avant Jésus-Christ. Les deux prophètes ayant rédigés les écrits dont sont issus les deux titres sont Sophonie (« Rejoicing the city that dwelt carelessly ») et Nahum (« the Burden of Niniveh »). Les deux titres font référence à la ville de Ninive. Particulièrement puissante, la ville a cependant commis des péchés et elle est punie sévèrement par Dieu. New York est présentée comme la Ninive contemporaine et vouée à la destruction. L'enfermement est ici historique : ce qui s'est déroulé dans le passé est voué à se reproduire, sous une forme ou une autre.

Le second chapitre est intitulé « Nickelodeon ». Contrairement aux chapitres précédents (comme « Ferryslip » par exemple), le mot n'est pas découpé en ces deux entités « nickel » et « odeon » pour faire réfléchir le lecteur sur le sens des mots ou offrir un programme de lecture. Le mot a plusieurs sens : il s'agit à la fois du premier espace dédié à la projection de films (ces petits cinémas sont devenus populaires au début du XX^{ème} siècle et l'entrée coûtait cinq cents) et un jukebox, un instrument de musique mécanique qui fonctionnait lorsqu'on introduisait une pièce de monnaie. C'est cette seconde signification qui est privilégiée car l'épigraphe mentionne une série de chansons pouvant être jouées dans ce type d'appareil. L'idée d'enfermement

et de répétition est de nouveau manifeste puisque le jukebox ne contient qu'une sélection très limitée de chansons.

Le chapitre « Revolving doors » est le noyau de la troisième section, puisqu'il se situe exactement en son centre. Le titre fait référence aux portes tournantes qui permettent de passer d'un espace à un autre. Y aurait-il donc une possibilité de sortir de l'espace aliénant et mortifère de la ville ? Il semble au contraire que le narrateur donne une impression de mouvement, alors que le lecteur fait un tour entier dans les portes tournantes pour retourner dans l'espace précédent. Sur le plan structurel de la section entière, le lecteur refait le même parcours en sens inverse. Après un titre biblique et un titre symbole (le premier chapitre s'intitule « Rejoicing city that dwelt carelessly » et le second « Nickelodeon »), il poursuit sa lecture après les portes tournantes : de nouveau un titre symbole, puis un titre biblique (le troisième chapitre est « Skyscraper » et le quatrième chapitre : « The Burden of Niniveh »). A l'intérieur du chapitre, dans les premières vignettes, il y a un retour sur ce qui vient d'être dit. Un élément de la vignette précédente se retrouve dans la vignette suivante :

She pinned the roses on her fur coat, put her arm in his and together they went through the revolving doors into the cold glistening *electric light*. "Taxi", he yapped.

The dining room smelled of toast and coffee and the New York Times. The Merivales were breakfasting to *electric light*. (je souligne, première vignette du chapitre, 178)

"Say Miss Nevada, how did you get that name ?"

"I was born in Reno... My mother'd gone there to get a divorce... Gosh she was sore... Certainly put *my foot* in it that time. "

Anna Cohen stands behind the counter under the sign THE BEST SANDWICH IN NEW YORK. *Her feet* ache in her pointed shoes with runover heels. (je souligne, troisième vignette, 283)

L'espace blanc fonctionne comme une porte tournante : le lecteur passe à une autre vignette, dans un autre espace. Cependant la reprise d'un mot spécifique montre que l'écriture est circulaire. En conclusion, le chapitre « Revolving Doors » est un sas mais le lecteur retourne là d'où il vient et refait le même trajet, illustrant la déclaration d'Ellen citée précédemment : « things dont end » (311).

Le chapitre « Skyscraper » est caractérisé par un espace perçu mais inaccessible, une volonté des personnages de s'échapper de ce dont ils sont prisonniers mais l'impossibilité de le faire. Les personnages contemplant un ailleurs, difficilement localisable :

The young man without legs [...] stops perfectly still, propped on his arms, *looking up* at the dirigible. (je souligne, dernières phrases de l'épigraphe, 315)

Jobless, Jimmy Herf came out of the Pulitzer building. He stood beside a pile of pink newspapers on the curb, taking deep breaths, *looking up* the glistening shaft of the Woolworth (je souligne, premières phrases du chapitre, 315)

“Oh, said Anna *looking up at the sky*, ‘I’d like to have a Paris evening dress an you have a dress suit and go out to dinner at a swell restaurant an go to the theatre and everything.’ (je souligne, deuxième vignette, 321)

L'impossibilité de Jimmy d'entrer dans le gratte-ciel appartient à cette même thématique : le désir de quitter l'espace mortifère, de regarder vers un ailleurs, qui reste inaccessible. Ces images sont des prolepses, ou des images que l'on peut lire en filigrane de la fin, lorsque Jimmy part en camion. Il regarde aussi devant lui, ne sachant pas exactement la destination qu'il souhaite atteindre.

L'emprisonnement prend différentes formes dans ce chapitre « Skyscraper ». Jimmy est prisonnier des écriteaux et des slogans publicitaires puisque ces derniers l'oppressent et envahissent son esprit : « He walked north through the city of shiny windows, through the city of scrambled alphabets, through the city of gilt letters signs. Spring rich in gluten... Chockful of golden richness, delight in every bite, THE DADDY OF THEM ALL, spring rich in gluten » (315). Les personnages ont également la sensation d'être prisonniers de leurs perceptions, qui les trompent en ne leur faisant prendre conscience que d'une partie de la réalité : « You are all bored, bored flies buzzing on the windowpane. You think the windowpane is the room. You dont know what there is deep black inside... » (324). Le confinement, ici décrit par Martin est une stratégie de survie, il permet de ne pas s'aventurer dans les zones sombres et dangereuses de la réalité extérieure ou de notre être. Echapper à cet emprisonnement ne serait pas une libération salvatrice mais au contraire, une plongée dans un espace incertain et non balisé. Ellen est prisonnière du regard des autres : « like the sense of a mirror behind her she felt the smart probing glances of men and women at the tables round about » (330). Enfin, le chapitre se termine sur l'arrestation des deux bandits qui n'ont pu échapper à la justice. Cependant, Jimmy aurait souhaité qu'ils ne soient pas attrapés.

Enfin, le dernier chapitre est intitulé « The Burthen of Niniveh ». Il est issu du livre de Nahum, qui est composé de prophéties de l'Ancien testament. Cette prophétie particulière s'adresse à la ville de Ninive, capitale de l'empire assyrien. Dieu exerce

sa vengeance sur la cité : « Il détruira la ville, Et il poursuivra ses ennemis jusque dans les ténèbres [...] Voici, ton peuple, ce sont des femmes au milieu de toi; Les portes de ton pays s'ouvrent à tes ennemis; Le feu consume tes verrous »⁸⁷. Ce dernier chapitre montre de nouveau l'enfermement et comment il mène à la destruction. Les personnages sont prisonniers de leur corps et les comparaisons avec des marionnettes sont abondantes : « Ellen felt herself sitting with her ankles crossed, rigid as a porcelain figure under her clothes » (334), « his wooden face of a marionette » (334), « I've been like a tin mechanical toy » (337). Dans la dernière section, nous pouvons donc observer une gradation : les personnages se sentent d'abord enfermés dans un espace mortifère qui est celui de la ville, puis à l'intérieur d'eux-mêmes, comme le montre ces références aux marionnettes. Anna est l'un des personnages qui illustre le mieux ce sentiment d'étouffement. Elle est enfermée dans une vision traditionnelle de la femme, telle que la résume sa mère : « Oy why dont you attend to your work and keep your mouth shut, and draw your pay quietly ? You used to make good money and could have got married decent before you took to running wild in dance halls with a goy » (319). Anna cherche à s'échapper en quittant l'appartement familial et en participant à la révolution. Cependant, elle est défigurée lors d'un incendie dans la boutique de Mme Soubrine, de la même façon que la ville de Ninive est détruite par le feu dans la prophétie de Nahum citée dans le titre du chapitre.

Dans la dernière vignette de *Manhattan Transfer*, Jimmy parvient à quitter la métropole. Comment parvient-il à échapper à la ville ? Quelles sont les manifestations linguistiques et textuelles de cette libération ? Peut-on parler de « libération » ? Cette vignette se caractérise par une série de références aux passages précédents. Jimmy quitte l'appartement dans lequel il se trouve en dansant. C'est par la succession de mouvements exécutés en rythme qu'il quitte un environnement oppressant. La danse est également le premier contact physique entre Ellen et Jimmy : « His arm was like plaster when he put it round her to dance with her. High ashy walls broke and crackled with him. He was soaring *like a fireballoon* on the smell of her hair [...] He was suddenly full of blood steaming with sweat *like a runaway horse* » (je souligne, 208, 209). La danse est une expérience déstabilisante qui provoque des changements internes : elle enraye la mécanique et le corps retrouve la vie (« He was suddenly full

⁸⁷ Livre de Nahum dans *l'Ancien Testament*, chapitres 1:8 et 3:13.

of blood »). Les deux comparaisons sont significatives et peuvent être lues comme des prolepses à ce qui va se passer : la danse permet l'envol et libération.

Cette libération se manifeste également par l'affranchissement des contraintes spatiales et temporelles. Le temps ne constitue pas un cadre rigide : le narrateur signale que Jimmy a mit sa montre en gage (« He was reaching for his watch when he remembered he had pawned it ») et qu'il ne peut donc plus mesurer le passage du temps de manière précise. C'est aussi le cas du lecteur dans ce passage. Il n'y a pas de repères temporels ni spatiaux très précis : « he (Jimmy) sits a long time waiting for a ferry » (359) et aucune destination spécifique n'est mentionnée : où va le ferry que prends Jimmy ? Où se rend le jardinier avec sa brouette (« Jimmy has an impulse to ask him where he is going with all those fowers, but he stifles it », 359) ? Où part Jimmy avec le camion ? Le temps du passage est le présent simple et le présent continu. Alors que Jimmy quitte l'appartement de son ami et commence à marcher dans une direction inconnue : le texte bascule du passé au présent. Cette technique narrative est courante dans *Manhattan Transfer*. Ce temps est généralement utilisé pour signaler au lecteur les moments clés du roman : l'avortement d'Ellen Tatcher (242), le moment précis où Bud saute du pont pour se suicider (119). Ce temps est également privilégié dans les séquences dans lesquelles le discours indirect libre est abondant. Dans ce cas, la narration se mêle aux pensées du personnage. Il n'y a pas de distance entre l'action et les pensées puisque les deux sont retranscrites au présent. Cela permet une plus grande fluidité et cohérence du texte : « He stands with his hat off at the rail and feels the riverwind in his hair. Perhaps he's gone crazy, perhaps this is amnesia, some disease with a long Greek name » (359). L'anaphore de l'adverbe « perhaps » marque clairement le passage au discours indirect libre mais la conservation du présent tout au long du passage apporte une fluidité au texte tout entier.

L'espace cesse d'être un espace restreint, une cage comme il en a été question dans la troisième section. Au contraire, il n'y a pas de foule : « There are no trolleycars, occasionally a milkwagon clatters by » (358), « The only passenger on the ferry, he roams round as if he owned it » (359). Les contours entre les sons et les objets ne sont pas tranchants et une douceur émane des descriptions de ce dernier passage : « A taxi passes trailing a confused noise of singing » (358), « the air becomes milky with fog » (359), « he cant think to remember anything, there is no future but the foggy river and the ferry looming big with its light » (359). Dans cette

dernière citation, le repère temporel est remplacé par un repère spatial. Le passé et l'avenir n'ont plus d'importance, le personnage se contente de regarder ce qu'il y a devant lui.

Le brouillard est omniprésent dans ce passage. Au sens propre, il place un halo autour de ce que voit le personnage : « Herf hurries through a cavernous gloom and out to a fogblurred street » (359), « He can see nothing but fog spaced with a file of blurred arclights » (360). Le brouillard n'altère que le sens de la vue et permet donc au personnage de se concentrer sur ses autres sens pour percevoir le monde autour de lui (en particulier l'odorat et l'ouïe dans ce passage) ainsi que se focaliser sur son propre corps et son ressenti. Puisqu'il y a peu de choses à voir, Jimmy se focalise sur ses propres sensations et éprouve du plaisir en accomplissant un acte simple, celui de la marche. Il prend conscience de sa marche. Tout comme la danse, la marche lui permet de ne plus se sentir comme une marionnette sans vie : « he walks on, taking pleasure in breathing, in the beat of his blood, in the tread of his feet on the pavement » (360).

La ville est perçue à travers un filtre qui émousse ses formes. Les contours s'estompent, et pas seulement de la réalité perçue par le personnage. Le brouillard est aussi utilisé au sens métaphorique du terme. Certaines questions restent sans réponse. Contrairement à l'enfermement, le texte reste ouvert : sur des questions, sur l'origine du bonheur du personnage (« He keeps trying to explain his gayety to himself » (359)) ainsi que la destination finale. Ce passage est particulièrement léger et poétique. Le lecteur suit la promenade de Jimmy, dans le brouillard. Le plaisir que le personnage éprouve n'est pas expliqué mais réside dans les détails : une pleine conscience du moment présent, du corps et des sensations.

La dernière section constitue bien une unité de composition : de par sa structure (les titres ayant une référence aux textes religieux entourent la séquence), la clôture d'une série de récits et le sentiment d'enfermement des personnages. Les personnages sont confinés dans un espace restreint (« squirelcage ») et sont refermés sur eux-mêmes. La toute dernière vignette rompt cette unité et Jimmy s'échappe de la ville. Cette libération finale se manifeste par le motif du brouillard : il émousse les formes de ce que voit le personnage. Les contours temporels et spatiaux sont également rendus plus flous. Finalement, Jimmy quitte la ville sans certitudes mais il est apaisé, inexplicablement joyeux et entouré d'un brouillard doux et protecteur.

3- Les traces du travail d'écriture

Si l'infirmière s'écrit « I'll label it right away » pour rassurer Susie Tatcher qui n'est pas sûre de tenir son propre enfant dans les bras, les personnages ne sont pas les seuls à vouloir à tout prix poser des étiquettes. Dans un article intitulé « What makes a novelist », John Dos Passos explique que l'écrivain doit se comporter comme un chasseur. Avant d'écrire, il doit faire abstraction de ses croyances et valeurs qui colorent sa vision du monde. Tout comme le chasseur, il doit s'effacer pour n'écouter que ses sens, pour capter le moindre bruit ou changement autour de lui. L'écrivain ne doit pas être trompé par le nom donné aux choses :

(the attention of the man of letters) is likely to be on the name of the thing rather than on the thing itself. The literate man tends to believe that when he has named, labeled and pigeonholed some event, some sight, some manifestation of the manifold oddities of life, he has disposed of it. He is likely to apply the label before he has really observed the object. To observe objectively a man has to retain something of childhood's naive and ignorant state of mind. [...] Astonishment strangely quickens the senses.⁸⁸

John Dos Passos précise que l'écrivain doit être minutieux et observer la réalité avant de la nommer. Mais les hommes ont tous tendance à vouloir placer des étiquettes immédiatement avant de connaître la personne ou l'objet auquel ils sont confrontés. C'est par exemple le cas de Maisie qui rencontre Jimmy pour la toute première fois :

“We won't be able to go on calling you James [...] There cant be two Jameses can there?”

“Mother calls me Jimmy.”

“Jimmy's kinder a common name, but I guess it'll have to do till we think of a better one... How many jacks can you pick up?”

“What are jacks?”

“Gracious don't you know what jackstones are? Wait till James come back, wont he laugh!”

“I know Jack roses. Mother used to like them better'n any other kind.” (98)

Avant même de connaître Jimmy, Maisie souhaite à tout prix lui donner un nom pour le différencier de son frère. Cette impulsion montre bien la nécessité de catégoriser dont parle John Dos Passos. Maisie n'est également pas satisfaite du nom proposé par Jimmy. Que signifie « un meilleur nom » ? S'agit-il d'un nom plus original, un nom possédant des sonorités plus plaisantes pour le personnage ? Une valeur esthétique et pratique est donc accordée au nom qui n'est plus une simple convention qui ne serait

⁸⁸ John Dos Passos, *The Major Non Fictional Prose*, *op. cit.*, 274.

pas remise en question. Maisie et Jimmy font partie de milieux sociaux très différents. Ce contraste est immédiatement signalé par la problématique de la nomination (Maisie est en position d'autorité puisqu'elle choisit un autre nom pour son cousin) et l'incompréhension du mot « jack ». Au lieu de se sentir honteux et inférieur, Jimmy montre qu'il connaît une autre signification du mot « jack », utilisé également pour qualifier la variété de rose préférée de sa mère. Le narrateur montre que la nomination n'est pas un processus qui va de soi. Il souligne au contraire les problèmes qu'il peut poser (deux personnes possédant le même nom, ignorance de la référence d'un nom), les conversations générées et les solutions trouvées par les personnages pour pallier à ces difficultés de nomination.

John Dos Passos précise également que la nomination peut être perçue comme le but final de l'auteur. Le but de celui-ci serait de trouver le mot juste et de ne plus revenir ensuite sur son choix. Une fois l'objet nommé, le travail est terminé. En effet, ce processus procurerait un sentiment de satisfaction et serait rassurant. L'étiquette permet de placer chaque objet ou personne dans une catégorie bien précise. L'étiquette permettrait de se débarrasser de la chose, en trouvant la bonne étiquette (peut être ce que Maisie appelait « a better one » dans l'extrait précédent). Mais l'écrivain ne doit pas ordonner le monde par l'écriture mais l'observer et le transmettre tel qu'il est, dans sa complexité et ses contradictions. John Dos Passos ne considère pas que le travail de l'auteur est terminé une fois que l'étiquette est posée. Au contraire, le processus de nomination n'est pas définitif et n'enferme pas la réalité. Le lecteur a également un rôle très important à jouer dans ce processus. Comme cela a été analysé précédemment, le narrateur nomme parfois ce qui n'est pas dit : « Sarajevo, the word stuck in her throat when she tried to say it... » (199). Le mot est donc physiquement présent sur la page mais absent de la conversation des deux personnages. En revanche, le narrateur ne met pas d'étiquette sur un objet alors que le lecteur a bien conscience de ce dont il s'agit : « I've tried to look **it** up in the encyclopaedia... It's not even in the dictionary » (je souligne, 213). L'absence du mot sur la page le rend davantage présent dans l'esprit du lecteur. Le lecteur met donc parfois des étiquettes là où elles semblent parfois manquer, dans cet exemple précis ou bien lorsque les personnages ne sont pas explicitement nommés.

Enfin, John Dos Passos utilise trois verbes différents pour qualifier le travail de nomination de l'auteur : « he (the man of letters) has named, labeled and pigeonholed some event ». Ces verbes ne sont pas de purs synonymes, équivalents les uns aux

autres. Chaque terme connote de plus l'enfermement et est également de plus en plus péjoratif. Comment John Dos Passos parvient-il à éviter cet écueil ? Comment nommer peut rester un phénomène ouvert ? Il utilise les diverses techniques étudiées dans ce chapitre. Le titre a différentes fonctions, ne fonctionne presque jamais de la même façon. Il est parfois un symbole qui fait émerger une multitude d'images, il met en relief la vignette particulière dont il est issu, il joue le rôle de balise ou il révèle le processus d'écriture, comme c'est le cas dans le chapitre « Roallercoaster ».

Chapitre 2 : La composition dans *USA* : « We find that our primary pleasure in the book is in its scheme »⁸⁹

Dans *Manhattan Transfer*, le roman est fortement structuré par son découpage en paragraphes, en chapitres et en sections. Chaque chapitre comporte un titre et un épigraphe. Ces deux éléments ont un rôle central dans l'organisation du roman entier. En effet, le mot utilisé dans le titre aide à créer une unité. Cela se fait de différentes manières : il peut avoir le rôle d'une balise qui est répétée dans tout le chapitre et le scande, il révèle le fonctionnement du chapitre qui suit – comme par exemple le tout premier chapitre « Ferryslip » et il peut également être un cadre, bornant le début et la fin du chapitre. Le texte indique lui-même son mode de fabrication et s'interroge sur les notions d'origine et de fin : comment commencer et comment finir un roman, une section, un chapitre, un paragraphe ?

La composition des romans qui composent la trilogie est différente et pose de nouvelles questions. Les romans sont séparés en quatre types de texte : les parties narratives à proprement parler se concentrant sur un personnage en particulier, les « Camera Eye » ou « Œil de la caméra », les biographies et les actualités. Les parties narratives ont pour titre le nom du personnage sur lequel elles se focalisent. Les actualités tout comme les « Camera Eye » sont signalées par leur type, leur numéro d'apparition ainsi que les premiers mots de leur contenu : « NEWSREEL II Come on and bear », « The Camera Eye (6) Go it go it said Mr. Linwood ». Seules les biographies ont un titre qui ne mentionne pas nécessairement le nom de la personne qui en est l'objet. Au contraire, il s'agit de métaphores plus ou moins énigmatiques :

⁸⁹ Alfred Kazin, « John Dos Passos and His Invention of America », *op.cit.*, 164.

« The Plant Wizard », « The Electrical Wizard », « The Happy Warrior », « Architect », « Power Superpower ». Dans tous les segments sauf les biographies, ce ne sont pas les titres qui jouent un rôle dans l'organisation du texte. Dans la table des matières et lors de la première lecture, la disjonction entre les différents segments est forte à première vue. Fonctionnent-ils de manière indépendante ou conjointe ? Comment forment-ils un tout, celui de la trilogie *USA* ?

Tous les critiques qui ont analysé *USA* mentionnent sa structure particulière⁹⁰. Ils mettent en relief que les trois romans forment bien un tout. Cette unité est renforcée par l'entrelacement des quatre modes qui remplissent chacun une fonction bien particulière mais aussi l'identification de thèmes, de schémas et de rythmes récurrents et la présence de la préface et postface qui entourent la trilogie. Mais l'étude de la structure constitue bien un défi malgré des éléments facilement repérables qui structurent l'œuvre. Le risque encouru lors de l'étude de la structure est la simplification extrême des mécanismes à l'œuvre pour faire ressortir une unité factice et effacer les différences.

I- Le risque d'une simplification excessive

1- Expliquer la structure par un unique schème

De nombreux critiques mettent en avant une idée directrice qui résumerait le roman et expliquerait sa structure. Mickael Joseph Coulombe a consacré sa thèse à l'étude de la forme de la trilogie⁹¹. Il étudie pour cela quatre trilogies américaines, dont celle de John Dos Passos. Selon lui, la trilogie reflète le changement de point de vue de l'auteur sur les Etats-Unis. Il est d'abord optimiste quant à l'avenir de son pays. Il rejoint le parti communiste dans les années vingt et espère l'union des travailleurs pour construire un monde meilleur. Suite à une série de bouleversements (comme l'exécution de Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti en août 1927), il devient désabusé. La trilogie reflète cette histoire des Etats-Unis, de son innocence à

⁹⁰ La structure de la trilogie est l'objet de chapitre entiers ou bien d'articles (« formes et structures » dans Georges Albert Astre, *Thèmes et structures dans l'œuvre de John Dos Passos*, Paris, Lettres Modernes, 1956 et « USA : the shaping of the whole » dans Donald Pizer, *Dos Passos' USA : a Critical Study*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1988).

⁹¹ Michael Joseph Coulombe, *The Trilogy as Form in Modern American Fiction*, West Lafayette, Purdue University, 1970.

l'expérience puis sa déchéance : « The USA is a character in the broad sense that Dos Passos attempts to trace figuratively its youth, its experience with evil, and its final disintegration in the twentieth century »⁹². Ce passage de l'innocence à la déchéance est le schéma qui sous-tend toute la structure de l'œuvre : les Etats-Unis sont personnifiés et tous les autres personnages (de la narration et du « Camera Eye ») suivent ce même parcours : « All of these characters proceed in their own way from innocence to experience [creating] a unifying pattern in the whole trilogy »⁹³. La séparation tripartite est expliquée de cette manière : le premier roman raconte la période de l'enfance, le second, l'acquisition de l'expérience et le dernier, la désintégration et la déchéance.

Cependant cette lecture présente plusieurs faiblesses. Elle fait de *USA* un roman d'apprentissage (le terme *Bildungsroman* est utilisé par Mickael Joseph Coulombe lui-même pour qualifier la section « Camera Eye ») alors que les personnages n'ont aucune épaisseur psychologique. Alfred Kazin les décrit ainsi : « There are no such heroes and heroines among the fictional characters of his novel; they are mediocre, futile, forgettable »⁹⁴. Les quatre modes se superposent plutôt qu'ils ne se complètent ou se nourrissent les uns des autres. Enfin, cette théorie ne rend pas bien compte de deux des quatre modes, les « Camera Eye » et les biographies. Tout d'abord, le parcours du protagoniste de « Camera Eye » n'est pas aussi linéaire que le décrit Alfred Kazin. Cette théorie ne permet pas d'expliquer les biographies, ni leur distribution. Les personnages plus « innocents » (ou en tous cas qui ont un portrait plus positif) ne se trouvent pas davantage dans le premier roman que dans le dernier. Il est donc possible de voir que l'explication de la structure est un exercice périlleux puisqu'il tend à simplifier le contenu de l'œuvre.

Donald Pizer dégage également une ligne directrice pour analyser la trilogie⁹⁵. Selon lui, *USA* montre l'impossibilité de créer du sens par le langage. Tous les modes révèlent que le langage est trompeur, en particulier le « Camera Eye » qui indique la rupture entre le langage et le monde : « The motif that is to dominate the Camera Eye [is] the distinction between life as Dos Passos now understands it and the language

⁹² *Ibid.*, 63.

⁹³ *Ibid.*, 65.

⁹⁴ Alfred Kazin, « John Dos Passos and His Invention of America », *op. cit.*, 162.

⁹⁵ Donald Pizer, *Dos Passos' USA : a Critical Study*, *op.cit.* et Donald Pizer, *Toward a Modernist Style : John Dos Passos*, *op.cit.*

conventionally used to disguise the true nature of experience »⁹⁶. L'unité de la trilogie est également renforcée par les deux extraits qui l'encadrent et « Body of an American » qui se situe aux deux tiers du roman, à la fin de *1919* : « The three strategically placed impersonal biographies that structure the trilogy – the opening « USA », « the Body of an American » and « Vag » – are a concise symbolic dramatisation of a failure within American life to find meaning in language »⁹⁷. Cette théorie est séduisante car elle prend en considération le projet présenté dans la préface (« mostly USA is the speech of the people », 1) et tente d'élaborer et d'étudier son développement au fil du texte. Mais cela réduit également la trilogie à l'illustration d'une théorie unique et exclut les autres lectures possibles. Les interactions entre les quatre différents modes sont variées et ne peuvent s'expliquer par un thème ou une problématique unique. Il est nécessaire de ne pas privilégier un seul fil conducteur et d'explorer la possibilité que plusieurs schèmes de lecture coexistent. Il apparaît également judicieux d'abandonner le projet d'élucider complètement la structure de l'œuvre, non par manque d'ambition mais pour ne pas tomber dans le piège de la simplification excessive.

2- Mickael Denning et l'interdépendance des quatre modes

Dans son ouvrage intitulé *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* consacre un chapitre au roman *USA* et formule une théorie sur la composition de la trilogie, celle qu'il nomme lui-même « le taylorisme esthétique »⁹⁸. Il part de la citation de John Dos Passos qui décrit la structure de la trilogie comme un « système de convoi à quatre voix » (« a four way conveyor system »⁹⁹). Il faut donc imaginer un système de production composé de quatre tapis roulants distincts qui se rejoindraient à la fin de leur parcours pour assembler les diverses parties manufacturées en produit final. Au sein du roman, chacune des quatre composantes a une fonction bien précise tout comme les quatre convoyeurs mentionnés par John Dos Passos. Cette rationalisation du travail est théorisée par l'ingénieur américain Frederick Winslow Taylor à partir des années 1880. La division

⁹⁶ Donald Pizer, *Toward a Modernist Style : John Dos Passos, op. cit.*, 75.

⁹⁷ *Id.*, *Dos Passos' USA : a Critical Study*, 37.

⁹⁸ Michael Denning, *op.cit.*, 170.

⁹⁹ *Ibid.*

du travail est mise en place de telle sorte à produire un rendement maximum. Dans *USA*, c'est la division du travail narratif qui s'effectue de manière efficace et réglée. Chaque composante est autonome mais également interdépendante des autres puisqu'elle participe à la construction du tout, le roman final. Cette lecture a plusieurs avantages. Elle souligne la spécificité et la non-hiérarchie de chaque composante. Alors que certains éditeurs souhaitent se débarrasser des « Camera Eye » et des « Newsreel »¹⁰⁰, Mickael Denning montre l'importance de chaque fragment. Les parties narratives ont également longtemps été celles qui ont suscité le plus d'intérêt et qui ont été considérées comme l'élément central. Or chaque mode narratif a bien son importance, la fiction n'étant qu'un aspect du tout. Cette théorie insiste également sur l'aspect collaboratif entre les modes alors que le concept de « montage » mettait davantage l'accent sur la collision entre les fragments. Mickael Denning concilie la dialectique entre le fragment et le tout, en montrant que chacun des deux aspects joue un rôle dans la trilogie.

Cependant, cette théorie présente de nombreuses faiblesses – plus nombreuses que ses atouts. Chaque composante a une série de fonctions bien spécifiques et ne peut sortir de ce cahier des charges. Or les fonctions de chaque composante sont décrites de manière simpliste : les actualités permettent de retracer l'histoire et l'esprit du temps (le climat intellectuel et culturel de l'époque), le « Camera Eye » donne une expérience vécue, un témoignage subjectif, la biographie offre un récit historique ponctuel de la vie d'un grand homme et enfin, les passages narratifs présentent les parcours de personnages différents évoluant dans la période historique décrite dans les autres modes¹⁰¹. La dimension historique est donc présente dans deux composantes : les actualités et les biographies. Ne s'agit-il pas d'une redondance dans la division du travail narratif ? Est-ce vraiment la fonction de témoignage subjectif qui est à retenir pour les « Camera Eye » ? En effet, l'écriture est parfois obscure et il est difficile pour

¹⁰⁰ « the British publisher of *The 42nd Parallel* wanted to eliminate altogether the Newsreels and Camera Eyes from their edition » cité dans Townsend Ludington, *John Dos Passos : A Twentieth Century Odyssey*, New York, E.P. Dutton, 1980, 287.

¹⁰¹ « The Newsreels offer newspaper copy, advertisements, and popular song lyrics to narrate the history and zeitgeist of the period. The Camera Eye, which scholars often recognize as a stream-of-consciousness rendering of Dos Passos's own life, narrates the lived experience of the period – if a lived experience constrained to the author's biography. The biographical sketches outline a punctuated history via great-man-of-history portraits of Woodrow Wilson, Eugene Debs, Andrew Carnegie, Thorstein Veblen, and the Wright Brothers, to name but a few of the figures whom Dos Passos explores alongside their interventions. The fictional component narrates the developments of the period through a matrix of characters experiencing different segments of the historical spectrum » dans Wesley Beal, « Network Narration in John Dos Passos's *U.S.A. Trilogy* », *Digital Humanities Quarterly*, 2011, vol. 5, n° 2, 7.

le lecteur de savoir quel est le moment auquel se réfère l'auteur. Ensuite, la théorie de « taylorisme esthétique » prend pour acquis que le tout n'est que la somme des parties et que l'assemblage ne se fait qu'au dernier moment, une fois que chaque partie est indépendamment terminée. Ce n'est pas le cas d'un roman puisqu'à chaque instant, des liens peuvent être créés entre les différents modes. Par exemple, certains fragments peuvent se retrouver dans des composantes différentes : « méfiez-vous les oreilles ennemies vous écoutent » (dans le « Camera Eye » à la page 684 et le passage narratif d'Eveline Hutchins à la page 475). Selon la théorie de Mickael Denning, cette redondance serait un défaut majeur de production. Les quatre modes ne sont ni discrets ni linéaires et certains fragments à l'intérieur de ces composantes résonnent les uns avec les autres. Enfin, l'objectif d'efficacité et de rendement est au cœur de la méthode du taylorisme alors que l'écriture d'un roman fonctionne de manière différente. Cette théorie échoue à mettre en valeur les spécificités de *USA* : l'exploration, le superflu et les manques.

3- Le récit en réseau

Wesley Beal reprend les arguments de Mickael Denning et formule de nouvelles hypothèses. La théorie du « taylorisme esthétique » présente des intérêts majeurs pour Wesley Beal qui lui permettent d'aboutir à la formulation de sa propre théorie, celle du « récit en réseau » (ou « network narrative »). Tout d'abord, aucune des quatre composantes n'a plus d'importance que les autres. En particulier, les passages narratifs reposant sur le développement d'une intrigue sont marginalisés et n'occupent pas une place centrale dans le roman :

With the plot-driven narration marginalized from its usual position of authority, U.S.A. proceeds to locate its narration in the interstices of the four nodes that compose its vision of the United States.¹⁰²

La construction du sens s'élabore entre les quatre modes. Le verbe « localiser » n'a pas été choisi par hasard et Wesley Beal souhaite souligner la dimension spatiale dans l'organisation du texte de John Dos Passos. Pour rendre compte de cette caractéristique, il utilise le terme de « récit en réseau ». Il a d'abord été utilisé dans le

¹⁰² Wesley Beal, *Networks of Modernism : Reorganizing American Narrative*, Iowa City, University Of Iowa Press, 2015, 97.

champ cinématographique par les théoriciens David Bordwell et David Ciccoricco ces dix dernières années ¹⁰³. Wesley Beal formule sa propre définition : « [the network narrative] mediates the dialectic of totalization and fragmentation with linking mechanisms that draw atomized nodal formations into a constellar system »¹⁰⁴. Dans ce type de récit, l'opposition traditionnelle entre fragmentation et totalisation est dépassée. En effet, une série de mécanismes lient ces deux aspects, les éléments épars et disparates se regroupent pour former un système, telle une constellation d'étoiles. Chaque étoile brille indépendamment mais en association avec les autres, elle présente une figure déterminée (la grande ourse par exemple). Il applique cette définition à la trilogie *USA* :

a division of narrational labor that assigns four modalities of representation to four distinct segments of narrative that move along as autonomous, interdependent conveyor belts [...] the structure of the trilogy is that of a network comprised of four anchoring nodes.¹⁰⁵

Pour illustrer le « récit en réseau », le critique choisit deux exemples : l'Armistice racontée dans *1919* et les relations publiques, comme lien entre les quatre modes. L'Armistice ne constitue pas un exemple très convaincant, comme l'admet l'auteur lui-même lorsqu'il reprend son analyse dans son ouvrage *Networks of Modernism : Reorganizing American Narrative*. En effet, il s'agit d'un exemple très ponctuel qui n'est pas représentatif de la trilogie dans son ensemble. Très peu d'événements comme celui-ci sont développés à la fois dans les biographies, les actualités, la narration et le « Camera Eye »¹⁰⁶. Les relations publiques sont un thème qui revient à la fois dans les actualités, les « Camera Eye », les passages narratifs et à moindre mesure dans les biographies (aucun géant de la publicité n'a sa propre biographie mais il y a certaines allusions à cette pratique dans le passage sur Ford par exemple). Les titres de journaux des premières actualités sont peu à peu remplacés par des publicités pour former la majorité des actualités de *The Big Money*, des « Camera

¹⁰³ Les deux ouvrages suivants sont cités par Wesley Beal : David Ciccoricco, *Reading Network Fiction*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2007 et David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.

¹⁰⁴ Wesley Beal, « Network Narration in John Dos Passos's *U.S.A.* Trilogy », *op. cit.*, 5.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 11.

¹⁰⁶ Wesley Beal, *Networks of Modernism : Reorganizing American Narrative*, *op.cit.*, 99 : « The distributed narration of events such as Armistice Day or even the Sacco and Vanzetti executions rather oversimplifies *USA*'s navigation of the fragment/totality binary. [...] The sequence is unrepresentative of the text's architecture, which rarely provides this kind of concise examination of one punctual moment ».

Eye » qui suit le même parcours que le mode précédent et dans lequel les réclames et les slogans publicitaires prennent plus de place. Dans les parties narratives, John Ward Moorehouse fait brillamment carrière dans les relations publiques : « a man like J. W. who's perhaps done more than any one living man, whether you like what he does or not, to form the public mind in this country » (BM, 1199). Ce personnage est présent dans les trois volumes de la trilogie : il fait l'objet de trois sections dans *42nd Parrallel* et il est mentionné dans les deux autres volumes, en particulier dans les sections d'Eveline Hutchins, Richard Savage et Janey. Mickael Beal conclut ainsi son analyse : l'histoire des relations publiques est présente tout au long de la trilogie et dans tous les modes narratifs. Le sens s'élabore donc dans le croisement de ces occurrences, dans ce qu'il appelle les zones interstitielles : « the interstitial sites of meaning production »¹⁰⁷. Mais l'auteur ne va pas plus loin alors qu'une série de questions reste en suspens. Qu'est-ce que le roman nous apprend sur les relations publiques ? Quel est l'intérêt de faire circuler ce thème dans les différentes composantes ? Que se passe-t-il dans ces interstices ?

Il est nécessaire de reprendre cette étude et d'explorer plus avant cette notion d'interstice, ces espaces vides entre les parties d'un tout. Il s'agira de les définir précisément et trouver leur portée dans la trilogie. Ces interstices ont deux formes : ce sont les interstices entre chaque mode pour un thème ou sujet donné (par exemple les interstices dans le traitement de l'Armistice ou des relations publiques, cités précédemment) mais aussi entre les zones du texte lui-même. Wesley Beal suggère l'importance du lecteur sans aller plus loin : « *USA* produces meaning not in a single formal device or even in the combination of the four but in the reader's situation between them »¹⁰⁸.

Une des techniques pour expliquer la composition de *USA* est de repérer les éléments qui se répètent d'un volet à un autre. Cela peut être par exemple la récurrence des mêmes personnages. De nombreux critiques ont fait cette remarque et ont tenté de classer les personnages, souvent en binômes. Pour Mickael Coulombe, les tensions créées par les contrastes entre les personnages principaux structurent le roman. Ces tensions illustrent bien que l'Amérique est séparée en deux nations. Le critique oppose les personnages féminins aux personnages masculins. Dans chacun des groupes, les personnages fonctionnent en binômes, l'un représentant le pendant de

¹⁰⁷ *Ibid.*, 101.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 98.

l'autre : Mac contre Moorhouse dans *42nd Parrallel*, Joe contre Dick dans *1919*. Charley cristallise en lui-même les tensions et révèle la détérioration des Etats-Unis. Janey s'oppose à Eleanor dans *42nd Parrallel*, Eveline à Daughter dans *1919* et Margo à Mary dans le dernier volet. Le contraste entre les deux séries de personnages n'est pas seulement celui de leur classe sociale mais aussi leurs opinions sur Etats-Unis, leurs aspirations, leurs chances de réussite et enfin leurs parcours divergents¹⁰⁹. George Albert Astre met en relief un autre système de classement des personnages :

Chaque volume semble centré effectivement sur la double personnalité de l'homme américain : *42^e parallèle* sur **F. Mc Creary**, issu du peuple, brimé sans trêve, jouant perdant dès le départ, mais aussi sur **Moorehouse**, futur champion de la publicité féroce [...] *1919* utilise à nouveau ce héros symbole, mais gravite aussi autour de **Joe**, réplique plus pathétique de Mac *Big Money*, enfin, met au centre de la scène **Charley Anderson** et son destin absurde (...) tandis que les forces démocratiques, condamnées à une lutte héroïque, mais assez vaines – sont assimilées à **Mary French**¹¹⁰ (je souligne les personnages mis en opposition par George-Albert Astre)

Il y a autant de configurations que de critiques. Les classifications semblent davantage révéler le point de vue du critique sur la société que sur l'objet d'étude, la trilogie *USA*. Mickael Coulombe met en avant la séparation sexuée entre hommes et femmes par exemple indiquant qu'il s'agit d'une frontière significative dans l'œuvre. Cela reflète cependant davantage une vision du monde personnelle. La classification de George Albert Astre est également aléatoire puisque John Ward Moorehouse n'est présent qu'en filigrane dans *1919*. Au contraire, les personnages féminins Eveline, Eleanor ou Margo n'ont aucune place dans sa configuration alors que ce sont des personnages principaux de la trilogie. Son modèle peine à prendre en compte la distribution des personnages dans la trilogie toute entière. Ces typologies ne semblent donc pas les plus fécondes pour repérer des éléments structuraux.

Il est également possible de repérer des thèmes ou des motifs récurrents dans les différents modes narratifs : les relations publiques, le costume et la relation à soi, l'errance, l'engagement politique ne sont que quelques exemples. Mais une fois les thèmes repérés et la liste établie, que faire de ces thèmes transversaux ? Il s'agit davantage d'aspects significatifs de la vie américaine à cette période de l'histoire. Ils n'ont qu'un faible rôle dans la structuration du tout. Enfin, de nombreux critiques cèdent à ce qui pourrait être appelé « la tentation narrative ». Ils dégagent une

¹⁰⁹ Mickael Coulombe, *op.cit.*, 86-87.

¹¹⁰ George Albert Astre, *John Dos Passos. De « L'Initiation d'un homme » à « U.S.A. »*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1974, 310.

nouvelle intrigue qui résumerait l'ensemble des événements des quatre modes. Ils linéarisent la structure constellaire du roman pour le réduire au développement d'une idée unique (la détérioration des Etats-Unis pour Mickael Coulombe par exemple).

Les écueils sont nombreux pour rendre compte de la construction de *USA*. Il paraît plus judicieux de mettre en valeur sa construction en pleins et en creux. La structure tripartite du roman est mise en valeur par trois textes en position liminale. Ils sont à la fois à l'intérieur de la trilogie et à l'extérieur. Il s'agit de la préface intitulée « U.S.A. » comme la trilogie toute entière (elle n'est publiée que dans les éditions des trois volumes de la trilogie), « Body of an American » situé à la fin du second volet de la trilogie et « Vag » localisé à la fin de *The Big Money*, qui est souvent présenté comme une postface (il est publié dans le dernier volet mais semble conclure la trilogie toute entière). Si *Manhattan Transfer* est largement construit autour des épigraphes – espaces entre le dehors et le dedans – *USA* est bâti sur ces trois composantes. Ces textes permettent de mettre en relief le passage de l'histoire individuelle à l'histoire collective. Ce sont également des zones de rencontre, une cristallisation des romans dans lesquels les quatre modes sont mêlés. Mais *USA* est aussi construit par ses manques à différentes échelles. La guerre de Charley Anderson constitue un trou béant. Le premier volet de la trilogie se termine par un moment de silence sur le bateau qui conduit le jeune combattant en Europe et le dernier volet s'ouvre sur son retour au pays. Cette construction met donc entre parenthèses toute son expérience de la guerre. D'autres manques plus ponctuels sont notables et jouent également un rôle dans la structuration de chaque roman.

II- Les trois piliers de *USA* : faire du corps une histoire

Il est particulièrement difficile d'étudier la composition de *USA*. Comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs théories ont été élaborées pour en rendre compte. La théorie du « réseau » est celle qui remporte l'adhésion des critiques contemporains : chaque composante se nourrit des autres pour former un tout. Cette construction en réseau est soutenue par trois nœuds ou piliers. Les métaphores architecturales abondent pour qualifier l'œuvre de John Dos Passos – par l'auteur lui-

même et par les critiques¹¹¹. En effet, l'auteur a construit son roman suivant un plan déterminé (noté par la table des matières) avec des matériaux divers (les quatre composantes : biographie, actualités, passages narratifs et « Camera Eye »). Trois extraits se détachent de la trilogie par leur contenu et leur nature : la préface (clairement détachée des trois romans), le passage « Body of an American » (il appartient à la catégorie « biographie » dans la table des matières mais se focalise sur un personnage générique comme la préface) et enfin « Vag » qui conclut à la fois le dernier volume *The Big Money* mais également la trilogie toute entière. Quels sont les fonctions de ces trois fragments ? Comment parviennent-ils à maintenir la construction du roman tout entier ? Constituent-ils les bases et le point culminant ? Ils ont trois fonctions principales : ils permettent de montrer de façon saillante la problématique au cœur projet de John Dos Passos : le passage du corps individuel à la nation. Ces courts extraits cristallisent le fonctionnement du roman tout entier en montrant comment faire du corps une histoire. Ces extraits sont également des zones de rencontre dans lesquelles les voix s'entrecroisent.

1- Du corps à la nation

Ces trois extraits ont plusieurs points communs : ils sont tous les trois dans une position liminale : au début du roman pour faire figure de préface, au milieu du roman, pour clore le second volet de la trilogie et enfin, à la fin du dernier roman. Ils mettent également tous en scène des « personnages génériques »¹¹². Il s'agit d'individus qui n'ont pas d'identité clairement établie : ils ne sont pas désignés par des noms ou prénoms et ils n'apparaissent qu'une seule fois dans la trilogie. Ils sont davantage les représentants d'un groupe : dans la préface tout comme dans « Vag », l'homme est un représentant de la classe des laissés-pour-compte, des personnes

¹¹¹ Dos Passos utilise lui-même cette métaphore pour décrire le travail de l'écrivain : « the writer who writes straight is the architect of history », dans l'introduction de *Three Soldiers*, New York, Modern Library, 1932. Mickael Denning qualifie également la trilogie de construction : « Dos Passos's trilogy can be seen as a « new clean construction », a series of formal solutions to the problem of building a novel that culminates in the magical unity of the title itself, USA » dans Mickael Denning, *op. cit.*, 169).

¹¹² Alice Béja, *op.cit.*, 174 : « 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* ».

exclues de la société américaine « sans emploi, sans femme, sans domicile, sans ville » (« no job, no woman, no house, no city », 2). Dans « Body of an American », le corps d'un soldat est choisi pour être le symbole de tous les combattants pendant la guerre.

Ces trois extraits commencent tous en mentionnant le corps physiologique et en particulier des divers organes qui le composent :

The young man walks fast by himself through the crowd [...] feet are tired from hours of walking; eyes greedy from warm curves of faces [...] blood tingles with wants (sélection des toutes premières lignes de la préface, 1)

John Doe had a head / for twentyodd years intensely the nerves of the eyes the ears the palate the tongue the fingers the toes the armpits the nerves warmfeeling under the skin charged the coiled brain with hurt sweet warm cold mine must don't sayings print headlines (« Body of an American », 759)

The young man waits at the edge of the concrete [...] Head swims, hunger has twisted the belly right tight, he has skinned a heel through the torn sock, feet ache in the broken shoes [...] Eyes black with want seek out the eyes of the drivers (« Vag», 1238)

Le corps – en particulier dans sa dimension physiologique et anatomique – est très peu présent dans la trilogie. Les corps des personnages sont très peu mentionnés. Tout comme dans *Manhattan Transfer*, les personnages sont davantage des marionnettes aux gestes mécaniques¹¹³. Cette mise en relief a deux fonctions principales : elle permet de montrer la brutalité de la société capitaliste d'une part, et de présenter le corps comme étant à l'origine d'une histoire individuelle mais également collective.

a) La brutalité du système capitaliste sur les corps

Comme le montrent les citations précédentes, le corps est d'abord un corps qui souffre. Dans la préface et la postface, ce qui est frappant est à la fois la fragmentation du corps en une série d'organes disparates ainsi que la non satisfaction des besoins les plus primaires. Le corps n'est pas décrit comme un tout et cette fragmentation accentue le sentiment de dépossession de soi et le manque d'unité et d'identité de ces personnages, qui sont moins des êtres qu'une série d'organes listés les uns à la suite des autres. De plus, les deux personnages souffrent du fait que leurs besoins

¹¹³ Le caractère mécanique des personnages est souligné à la fois dans *Manhattan Transfer* et dans *USA*. Les personnages sont comparés à des poupées désarticulées : « a small woman with blue eyelids and features regular as those of a porcelain doll » (Margo dans *USA*, 1234). Seuls certains passages comme les « Camera Eye » étudiés précédemment mentionnent le corps physiologique : il s'agit des « Camera Eye » 12 (éveil de la sexualité) et 29 (palpation du squelette).

physiologiques ne sont pas satisfaits. Les besoins physiologiques sont à la base de la pyramide des besoins telle qu'elle a été élaborée par le psychologue Abraham Maslow¹¹⁴. Les personnages ont faim et sont exténués. Le corps semble donc d'abord perçu comme une simple quantité d'énergie physique, rappelant la théorie marxiste : « le capitalisme transforme également le corps « force de travail » en une marchandise dotée d'une valeur, et cette valeur est définie par la quantité de travail socialement nécessaire à la reconstitution de la capacité de travail »¹¹⁵. Selon l'analyse marxiste de la société capitaliste, le corps de l'ouvrier n'est qu'un outil utilisé pour effectuer une tâche précise et rémunérée. Les besoins primaires ne doivent être satisfaits que dans le but de reconstituer la force de travail de l'ouvrier et lui permettre de poursuivre son activité. Le salarié est aliéné puisqu'il ne peut jouir des profits générés par sa force de travail. La fragmentation du corps dans le texte peut donc être un écho à la dépossession de soi et à l'aliénation, en particulier analysée par Karl Marx.

La conception sociale des corps est aussi présente dans l'analyse de Karl Marx¹¹⁶. Elle est également visible dans cet extrait. Le besoin de reconnaissance et de contact social est répété à de nombreuses reprises, avec des formulations qui résonnent de la préface à la postface : « eyes greedy for warm curves of faces », « greedy eyes, greedy ears taut to hear » (1), « Eyes black with want seek out the eyes of the drivers », « eyes seek the driver's eyes » (1239-1240). Les deux hommes sont très clairement exclus de la société (« The young man walks by himself [...] by himself, alone », 1 ; « The young man waits at the edge of the concrete », 1238) et ils cherchent à tout prix la reconnaissance, le contact avec l'autre.

b) Le corps raconte une histoire

C'est par cette nécessité primaire de se lier aux autres corps que les histoires se créent. Il s'agit d'un besoin physiologique, au même titre que celui de dormir ou de se nourrir. Il y a diverses façons de raconter des histoires à partir du corps : il garde la

¹¹⁴ Abraham Maslow, « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, n° 50, 1943, 370-396.

¹¹⁵ Stéphane Haber, Emmanuel Renault, « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, vol. 1, n° 41, 2007, 9.

¹¹⁶ *Ibid.* : « On a pu reprocher à Marx de définir la valeur en des termes purement énergétiques ou physiologiques, et d'adhérer ainsi au modèle du « moteur humain » par lequel ses contemporains réduisaient le corps de l'ouvrier à une simple quantité d'énergie physique. Le reproche est injuste. Marx a, au contraire, identifié cette conception du corps comme idéologique et il y a opposé une conception politique et sociale du corps ».

trace de l'histoire individuelle (il suffit donc d'observer les parties du corps pour reconstruire les événements passés), il est également possible d'inventer une histoire à partir des lambeaux restants. Dans « *Body of an American* », le narrateur part du corps nu pour l'ériger en « corps symbole ».

Dans la préface, le narrateur se focalise sur le déplacement d'un personnage qu'il ne définit pas précisément et auquel il ne donne pas de prénom. Il se concentre donc sur son mouvement. Pour raconter la marche, il mentionne les transformations sur le corps du protagoniste, les pensées du personnage et ce qu'il voit en chemin. Ces éléments sont bien présents mais ils sont minoritaires. Ce qui constitue l'essentiel de la narration est le tissage de plusieurs éléments pour construire le protagoniste en personnage pluriel. Le corps du personnage garde la trace des douleurs passées et celles-ci racontent une série d'expériences professionnelles :

muscles ache for the knowledge of jobs, for the roadmender's pick and shovel work, the fisherman's knack with a hook when he hauls on the slithery net from the rail of the lurching trawler, the swing of the bridgeman's arm as he slings down the whitehot rivet, the engineer's slow grip wise on the throttle, the dirtfarmer's use of his whole body when, whoaing the mules, he yanks the plow from the furrow (1)

Le corps pourtant unique du protagoniste garde en mémoire une série de gestes techniques. Son corps est façonné par le travail à la fois physique, fatigant, exigeant mais également gratifiant, dû au plaisir tiré d'une compétence et d'un geste technique bien fait. L'histoire des Etats-Unis est avant tout celle des corps, qui conservent la pression sociale exercée sur eux. Le modal « must » indique ce qu'ils devraient accomplir :

The young man walks by himself, fast but not fast enough, far but not far enough (faces slide out of sight, talk trails into tattered scraps, footsteps tap fainter in alleys); he must catch the last subway, the streetcar, the bus, run up the gangplanks of all the steamboats, register at all the hotels, work in the cities, answer the wantads, learn the trades, take up the jobs, live in all the boardinghouses, sleep in all the beds. One bed is not enough, one job is not enough, one life is not enough (1)

Les corps sont douloureux, à la fois à cause de leur passé (ils sont éreintés par des tâches pénibles et répétitives), mais également dans une dimension virtuelle. En effet, les corps devraient réaliser un nombre infini d'actions présentées comme des corvées : « he must catch the last subway [...] answer the wantads, learn the trades ». La liste des injonctions est longue et le lecteur comprend que l'homme ne peut accomplir toutes ces actions. On peut retrouver cette dimension double dans la postface. La

problématique semble inversée : alors que le jeune homme était en mouvement dans la préface, le personnage « Vag » est à l'arrêt. Malgré cette opposition, le corps du vagabond est fragmenté et chacun des organes raconte une partie de ces aventures passées. C'est par les traces laissées sur le corps que le lecteur apprend que le personnage a souffert en prison et s'est finalement échappé :

in *the nostrils* lingers the staleness of discouraged carcasses crowded into a transient camp, the carbolic stench of the jail, on the taut *cheeks* the shamed flush from the boring eyes of cops and deputies, railroad bulls [...] The punch in *the jaw*, the slam on *the head* with the nightstick, *the wrist* grabbed and twisted behind the back, the big *knee* brought up sharp into the crotch, the walk out of town with sore *feet* to stand and wait (je souligne, 1239)

Chaque partie du corps raconte un morceau de l'histoire du protagoniste et c'est au lecteur de relier ces éléments disparates pour créer un tout cohérent. C'est également le corps qui cristallise les frustrations du vagabond : « Head swims, belly tightens, wants crawl over his skin like ants : went to school, books said opportunity, ads promised speed, own your home, shine bigger than your neighbor » (1240). Le narrateur mentionne le corps sans en interpréter les symptômes : « head swims » pourrait renvoyer à la fatigue et à la confusion du personnage, « belly tightens » au sentiment de faim qui tiraille son estomac. Cette technique est utilisée pour mettre en relief la peine éprouvée spécifiquement par chaque organe et non un sentiment diffus qui pourrait être ressenti dans plusieurs parties du corps. Par exemple, si seule la fatigue était mentionnée, le lecteur pourrait imaginer une série de répercussions sur le corps, comme les yeux qui picotent. Le rythme ternaire crée un rythme harmonieux et fluide tout en soulignant trois types de douleurs différents : la nausée, la contraction à un endroit ponctuel et enfin, le picotement simultané à divers endroits du corps. Chaque douleur est indépendante de l'autre, tout comme chaque proposition est séparée par une virgule.

Les similarités entre la préface et la postface sont frappantes. Le corps donne à voir le passé individuel ou collectif, la pression sociale et la frustration de ne pas appartenir à cette société. Le mouvement pur sans point de départ ni arrivée ainsi que l'attente sont tous les deux dévastateurs et communiquent le besoin d'appartenir pleinement à la société. Il y a cependant une différence majeure entre la préface et la postface : dans « Vag », la dimension collective ou plurielle est moins présente. Le personnage représente la communauté des laissés pour compte mais cela n'est pas aussi clairement matérialisé par le texte lui-même comme dans la préface, où l'on

passé très clairement du personnage individuel à l'ensemble des Etats-Unis : « The young man walks fast by himself (premières lignes), « U.S.A. is the slice of a continent [...] U.S.A. is the speech of the people » (dernier paragraphe qui repose sur l'anaphore de la structure « USA is », 2-3). Dans la postface, la solitude du personnage est accentuée. Le titre indique dès le départ un nom incomplet : « Vag » est utilisé pour « vagrant » (vagabond). Le corps est éclaté en de multiples fragments comme nous l'avons vu précédemment et il n'est jamais unifié. Il s'oppose aux corps de deux groupes privilégiés : les hommes responsables du maintien de la loi (« cops and deputies, railroadbulls ») et les passagers du vol transcontinental. Ces deux groupes possèdent une série de prérogatives. A chaque manque ressenti par le protagoniste correspond le pendant positif de la classe dominante. D'un côté, le vagabond a faim, il est mal vêtu et a dormi dans les habits de la veille, il a très certainement une position voûtée tellement son ventre lui fait mal et il se trouve seul, au bord de la route. Au contraire, les gardiens de l'ordre (que ce soit dans la prison ou sur les rails) mangent trois fois par jour, portent des vêtements de qualité, ont une famille et bombent le torse. Le corps des passagers du vol transatlantique est mentionné pour être aussitôt mis de côté : « sickens and vomits into the carton container the steak and mushrooms he ate in New York. *No matter*, silver in the pocket, greenbacks in the wallet, drafts, certified checks, *plenty restaurants in L.A.* » (je souligne, 1240). Les deux segments soulignés sont au discours indirect libre et mettent en relief la nonchalance du groupe d'hommes. Rien n'est important puisqu'ils possèdent de l'argent à profusion, comme l'indique l'énumération de moyens de paiement. Le choix d'utiliser le discours indirect libre est également significatif. En effet, le narrateur donne une voix aux passagers pour dire ce qui n'a pas d'importance pour eux. Ils apparaissent ainsi comme désabusés. Ils sont privilégiés car ils peuvent aller à un restaurant raffiné avec leurs amis à New York puis retourner dîner à Los Angeles, si cela est nécessaire. Mais ils ne sont pas conscients de leur chance ni de leur statut privilégié dans la société et prennent ces prérogatives pour argent comptant. Le contraste avec le vagabond est d'autant plus saisissant qu'il n'a aucune voix dans le texte.

Le récit du vagabond est textuellement séparé de celui des classes dominantes par les parenthèses. Il s'agit bien de deux mondes complètement séparés et les frontières non étanches entre les deux sont matérialisées par ces parenthèses. La domination de ces classes aisées est également visible sur la page : le texte à

l'intérieur des parenthèses est presque plus long que le reste du texte, il semble dévorer tout l'espace disponible. Comment faire du corps une histoire dans la préface ? Comment se fait le passage de l'un au pluriel ? Dans la préface, les trois premiers paragraphes sont rythmés par la répétition du même segment : « The young man walks by himself ». Puisque la même proposition est répétée, le mouvement semble s'annuler et le lecteur a l'impression de suivre un personnage qui au lieu d'avancer ne fait que tourner en rond. Le mouvement apparaît mortifère car il n'a ni point de départ ni point d'arrivée : le personnage marche seul et sans but. Le corps n'est d'abord qu'un réceptacle passif, il garde à la fois les marques des expériences passées et il souffre des injonctions de la société (il est poussé à aller plus vite, marcher plus loin, accomplir davantage). Ses oreilles se tendent ensuite pour percevoir les sons autour de lui : « only the ears busy to catch the speech are not alone » (2). C'est donc l'ouïe qui lie l'individu à son environnement, et en particulier aux autres hommes. Le personnage est maintenant actif. Il ne capte pas passivement ce qui se passe autour de lui mais sélectionne les sons qui sont issus de la parole humaine, des sons qui racontent une histoire :

the ears are caught tight, linked tight by the tendrils of phrased words, the turn of a joke, the singsong fade of a story, the gruff fall of a sentence ; linking tendrils of speech twine through the city blocks, spread over pavements, grow out along broad parked avenues, speed with the trucks leaving on their long night runs over roaring highways, whisper down sandy byroads past wornout farms, joining up cities and fillingstations, roundhouses, steamboats, planes groping along airways; words call out on mountain pastures, drift slow down rivers widening to the sea and the hushed beaches (2)

Le mouvement du protagoniste est mis en parallèle à celui des sons qui est cette fois stimulant. Le langage est matérialisé et son déplacement dans la ville est fluide et dynamique, comme le montre la grande variété de verbes utilisés (« spread », « speed », « whisper down », « drift slow down »). Les paroles sont également en osmose avec la ville : elles se glissent dans la cité, en épousent les contours grâce à des mouvements gracieux en spirale (« tendrils of phrased words », « tendrils of speech twin through the city blocks »). Enfin, le champ lexical de la connexion est présent dans cet extrait indiquant le pouvoir liant des mots (« joining up cities and fillingstations »). Alors que le protagoniste semblait ne pas avancer, les sons sont revitalisants. Le texte lui-même devient grisant et enivrant. La série de segments négatifs crée du suspense et le lecteur accélère sa lecture pour connaître la révélation

finale : « It was not in the long walks through jostling crowds at night that he was less alone, or in the training camp at Allen town, or in the day on the docks at Seattle » (2). Une série de onze segments sont juxtaposés à la suite de cet extrait. La phrase semble ne jamais vouloir se terminer, faisant monter le sentiment d'attente de la part du lecteur.

L'individu fragmenté est lié aux autres par l'ouïe. Le texte nous invite à prêter attention aux méandres des phrases, à écouter les sons. Il faut noter ici qu'il ne s'agit pas de sons isolés ou de bruits mais bien de paroles prononcées qui sont intégrées à un discours ou une histoire. Le champ lexical de la narration est omniprésent : « the singsong fade of a story », « his mother's words telling about longago, in his father's telling about when I was a boy, in the kidding stories of uncles » (2).

« The body of an American » est présenté dans la table des matières comme appartenant à la catégorie des « biographies ». Mais contrairement aux autres segments, la biographie commence par la fin en mentionnant le corps du soldat défunt à la morgue. Le texte ne se contente pas de faire une simple boucle, le parcours de la vie du soldat étant intercalé entre l'annonce de sa mort au début et à la fin de l'extrait. Au départ, les soldats tentent de choisir un homme parmi tous ceux qui sont décédés pendant la Première Guerre mondiale. Les soldats pressentis pour devenir le soldat inconnu sont moins des hommes que des restes épars d'organes : « they picked out the pine box that held all that was left of » (la phrase semble rester inachevée : ce qui reste de quoi ?), « plenty other pine boxes stacked up there containing what they'd scraped up of Richard Roe/ and other person or persons unknown », « all you've got's a gunnysack full of bones, bronze buttons stamped with the screaming eagle and a pair of roll puttees¹¹⁷ » (756). Comment ce corps (ou plutôt ces restes de corps) devient-il un représentant de tous les soldats morts pendant la guerre ? Comment passe-t-on de l'odeur nauséabonde de la morgue (« and the chloride and the puky dirtstench of the yearold dead... », 756) au recueillement et au dépôt de fleurs par une foule d'Américains ?

Une biographie retrace la vie d'un homme. On pourrait penser que ce sont ses actions qui ont fait de lui un homme célèbre. Puisqu'une personne a été célèbre durant sa vie, une biographie est rédigée à sa mort pour conserver la trace de son parcours. Dans « Body of an American », il s'agit du processus inverse : c'est

¹¹⁷ « a pair of roll puttees » fait référence aux bandelettes de tissu qui recouvrait les mollets des soldats.

l'écriture de la biographie après le décès du soldat qui en fait un symbole. Le texte crée l'homme et ce n'est plus l'homme qui détermine le texte. Cet extrait amène donc le lecteur à reconsidérer la relation entre l'homme et sa biographie. Si la biographie du soldat inconnu est un cas particulier, la dynamique est probablement double dans les autres biographies : le texte s'inspire de l'homme et des actions qu'il a accomplies mais la biographie peut finir par dépasser l'homme. Le mythe est en partie construit par les actions d'un individu mais également par l'écriture biographique de ces actions.

La biographie du soldat inconnu a de nombreuses particularités par rapport aux autres textes de la trilogie : il s'agit d'abord d'une histoire reconstituée, inventée à partir d'un ensemble de destins de soldats morts pendant la guerre. Pour rendre compte de cette complexité, deux types de textes sont entrelacés dans « *Body of an American* » : la biographie à proprement parler ainsi que la description de la cérémonie funèbre publique du soldat inconnu. Cette description se détache clairement de la biographie car la taille de la police est inférieure. Le style rappelle celui des articles de journaux et en particulier du « *Newsreel* » dans le reste de la trilogie (la police utilisée est également de taille inférieure aux passages narratifs). « *Body of an American* » est une mise en abîme du fonctionnement de la trilogie toute entière en mêlant au moins deux types de textes, qui sont généralement séparés dans les trois romans. C'est l'entrelacement d'un texte biographique et d'un article qui fait du soldat inconnu un symbole : ces deux textes permettent d'entremêler la dimension publique et individuelle.

Les extraits d'article de journal soulignent le fait que la cérémonie est une mascarade dans les trois sens du terme. Au XVIème, une mascarade désignait un ballet travesti alternant des figures de danse et des récitation de vers galants. Ce mot signifie également un divertissement dont les participants sont déguisés et masqués. Enfin, il s'agit de l'ensemble des actions et manifestations hypocrites, une mise en scène fallacieuse, trompeuse. Les périodes de silence, de musique et de discours alternent : « *Silence, tears, songs and prayer, muffled drums and soft music [...]* President Harding, with a reverence seemingly more significant because of his high temporal station, concluded his speech » (758). Le vocabulaire utilisé est bien celui du spectacle (« *muffled drums and soft music* »). Le président fait une révérence, montrant bien que cette cérémonie est une mise en scène. Un extrait entier est

consacré à la description des tenues ou plutôt des costumes extravagants des personnes présentes :

though this was a time of mourning, such an assemblage necessarily has about it a touch of colour. In the boxes are seen the court uniforms of foreign diplomats, the gold braid of our own and foreign fleets and armies [...] the varicolored furs and outdoor wrapping garments of mothers and sisters come to mourn » (757)

La description colorée de la scène la rapproche davantage d'un défilé de mode que d'une scène de deuil. Par son ironie, le texte dénonce ainsi la facticité de cette cérémonie.

L'ironie est renforcée par le contact entre les deux types de textes que sont l'article et la biographie : «... and the *gagging* chloride and the *puky* dirt-stench of the yearold dead... / The day withal was too *meaningful* and *tragic* for applause » (je souligne le contraste entre les deux séries d'adjectifs, 756). L'effet de contraste est saisissant : l'odeur nauséabonde des cadavres est immédiatement suivie d'une locution adverbiale archaïque « withal » et de deux adjectifs qui ne semblent pas à leur place ici. Deux adjectifs connotant le dégoût et la répulsion sont suivis de deux adjectifs pompeux et abstraits. La transition est abrupte entre l'organique et le cérébral. Le vocabulaire du discours du président Warren G. Harding est particulièrement ampoulé : « the name of him whose body lies before us took flight with his imperishable soul... as a typical soldier of this representative democracy he fought and died believing in the, indisputable justice of his country's cause... » (758). Si l'âme du soldat est impérissable, le corps a lui enduré les plus terribles souffrances. Le discours sonne faux et le président tente de neutraliser une expérience de l'horreur en la couvrant de concepts.

Chacun des deux types de texte remplit une fonction bien particulière. L'article de journal souligne la mise en scène publique de la cérémonie des funérailles du soldat inconnu ainsi que son aspect faux et construit. La partie biographique retrace un « parcours pluriel » du soldat. A chaque étape de sa vie, plusieurs possibilités sont mentionnées de manière concomittante : « raised in Brooklyn, in Mempis, near the lakefront in Cleveland » (757), « busboy harveststiff hogcaller boyscout » (757). La forme traditionnelle de la biographie est conservée, rappelant la structure des autres biographies de la trilogie. En effet, l'ordre est chronologique et les événements-clés sont mentionnés dans cet ordre : la naissance, l'enfance, la vie professionnelle,

l'engagement dans l'armée et la guerre, la mort sur le champ de bataille. Dans la mort comme dans la naissance, la mention du sang apparaît :

John Doe was born (thudding din of **blood** in love into the shuddering soar of a man and a woman alone indeed together lurching into/ and ninemonths sick drowse waking into scared agony and the pain and **blood** and mess of birth) (je souligne, 757)

The blood ran into the ground, the brains oozed out of the cracked skull and were licked up by the trenchrats, the belly swelled and raised a generation of bluebottle flies,
and the incorruptible skeleton,
and the scraps of dried viscera and skin bundled in khaki (je souligne, 760)

Ces deux descriptions accentuent le contraste avec la cérémonie funèbre dont l'objectif est de faire du soldat une figure immuable. Le soldat inconnu est décrit avant tout comme ayant un corps mais ce corps est instrumentalisé par la nation américaine pour en faire un symbole.

Pour raconter les trois premières étapes de la vie du soldat inconnu (la naissance, l'enfance, la vie professionnelle), le narrateur énumère une longue série de possibilités : « raised in Brooklyn, in Memphis, near the lakefront in Cleveland [...] », « Y.M.C.A secretary, express agent, truckdriver, fordmechanic [...] » (757). Il présente une série de versions possibles et souligne la pluralité des parcours. Cette diversité s'oppose à l'uniformisation des actions qui a lieu lorsque l'homme est enrôlé dans l'armée pour devenir un soldat. Les corps sont d'abord évalués et répertoriés : « they weigh you, measured you, looked for flat feet, squeezed your penis to see if you had clap [...] charted your urine and your intelligence » (758). Dans ce processus de classification, le soldat perd son humanité et sa spécificité. Les propositions s'enchaînent rapidement pour former une longue énumération de mesures. Elles sont effectuées par un groupe indéfini : le pronom « they » n'a aucun antécédent identifiable dans le texte. Ce manque renforce le sentiment de dépossession, le soldat est maintenant entre les mains d'un système qui le dépasse. Les mesures sont également réalisées dans un ordre aléatoire faisant perdre à chaque organe son importance et sa spécificité. Ils sont tous mis sur le même plan, comme par exemple l'urine et l'intelligence qui sont presque notés sur la même courbe graphique (« charted your urine and your intelligence »). Le soldat devient un ensemble de mesures et de chiffres. Cette visite médicale est paradoxale. Elle est mise en place dans une démarche rationnelle et une volonté de créer du sens (savoir si les hommes

sont aptes au combat ou non). Cependant c'est l'effet inverse qui se produit : les mesures mettent en relief la confusion et la perte d'humanité des futurs soldats.

Ils sont ensuite réduits à des instruments accomplissant des actions de manière mécanique : « drilled hiked, manual of arms, ate slum, learned to salute, to soldier, to loaf in the latrines » (758). De nouveau, la liste met côte à côte une série d'actions très diverses tout comme lors de l'examen médical. L'expérience de la guerre est avant tout celle de la désorientation. Le soldat se retrouve dans un environnement qui ne lui est pas familier et il est forcé d'exécuter une série d'ordres ou d'actions pour survivre. Elles s'enchaînent de manière chaotique, sans créer de tout cohérent.

Le corps nu du soldat (« Naked he went into the army ») a été instrumentalisé puis il est habillé et couvert pour faire de lui un symbole :

and the incorruptible skeleton,
and the scraps of dried viscera and skin bundled in khaki,

they took to Chalons-sur-Marne
and *laid it out neat* in a pine coffin
and took *it* home to God's Country on a battleship
and buried *it* in a sarcophagus in the Memorial Amphitheatre in the Arlington

National Cemetery

and draped the Old Glory over *it*
and the bugler played taps
and Mr. Harding prayed to God (je souligne, 760)

Dans cet extrait qui suit la description de la mort sanglante du soldat, le lecteur comprend toute la difficulté d'ériger ce corps comme symbole. Il ne reste plus rien du corps, comme le montre le manque dans la première phrase de l'extrait, le verbe transitif n'a aucun complément : « they took to Chalons-sur-Marne ». Le pronom « it » est ensuite utilisé mais son antécédent n'est pas clairement établi dans le texte. Ici, le langage semble désigner un objet qui n'existe pas. De nouveau, c'est l'écriture qui reconstruit, qui unifie les bien maigres restes du corps du soldat pulvérisé. L'expression « lay it out neat » décrit autant le processus d'écriture d'une biographie que celle des hommes qui ont disposé les restes de manière soignée. L'impossibilité d'ériger le corps en symbole est également soulignée plus loin :

Where his chest ought to have been they pinned
the Congressional Medal, the D.S.C., the Medaille Militaire, the Belgian Croix de
Guerre, the Italian gold medal, the Vitutea Militara sent by Queen Marie of Rumania,
the Czechoslovak war cross, the Virtuti Militari of the Poles, a wreath sent by
Hamilton Fish, Jr., of New York, and a little wampum presented by a deputation of
Arizona redskins in warpaint and feathers. All the Washingtonians brought flowers.

Woodrow Wilson brought a bouquet of poppies (760-761)

A la fin, le corps est perdu de vue, il est entièrement recouvert par les médailles, les discours et les fleurs. La toute dernière phrase est significative : elle se détache du reste par le saut à la ligne. Ce qui reste du soldat inconnu est ce bouquet de coquelicots, une image sage et rassurante qui représente bien mal la souffrance du soldat inconnu pendant la guerre. Le lecteur comprend que ce recouvrement cache une instrumentalisation maladroite, une aseptisation de l'horreur, un effort vain d'ordonner la réalité. Le langage agit comme le drapeau américain mentionné précédemment (« draped the whole glory over it », 760) : il rassemble et enveloppe les restes pour en faire un tout présentable, c'est à dire lisible.

2- Raconter la nation : un projet colossal

a) Des zones de rencontre

Dans « Body of an American », les références intratextuelles sont particulièrement nombreuses. Il s'agit à la fois de références ponctuelles, comme par exemple la mention du prénom « Jeanne » qui est la jeune fille qui initie le protagoniste du « Camera Eye » à la sexualité, ou la reproduction d'un style particulier, comme l'abondance d'énumérations, qui se trouve généralement dans « Newsreel ». Nous avons vu que ce segment est formé grâce à l'entrelacement d'une biographie du soldat inconnu et d'un article de journal retraçant les funérailles nationales de ce soldat. Les deux modes sont indispensables pour faire du soldat un symbole national. C'est plus précisément dans la confrontation des deux modes que le sens se crée : le contraste entre l'horreur sanglante et la mascarade montrent la construction fragile d'un symbole national.

La présence d'éléments issus à la fois des « Newsreel », des « Camera Eye » et des biographies est unique dans toute la trilogie. Ce rebrassage, en incluant le plus d'éléments possibles, permet de montrer que le soldat inconnu est bien le représentant de tout soldat américain. Malgré la stricte séparation des quatre modes dans le reste de la trilogie, les frontières sont poreuses et chaque mode se nourrit l'un de l'autre. Le texte dévoile également sa construction en montrant les différents matériaux qui le composent : le texte est le produit d'un réagencement de textes précédents.

Plusieurs références ponctuelles sont repérables, en particulier aux « Camera Eye » situés soit en amont du texte, soit en aval. Dans « Body of an American », le

soldat inconnu a perdu sa plaque d'identité militaire en nageant dans la Marne. Cet épisode rappelle le « Camera Eye » 29 :

after a swim in the Marne with that hammering to the north pounding the thought of death into our ears [...] a deathshad and skeleton sits wearing glasses in the arbor under the lucid occasional raindrops inside the new khaki uniform inside my twentyoneyearord body that's been swimming in the Marne in red and whitestriped trunks in Chalons in the spring (421)

Dans cet extrait, le narrateur mentionne un moment de détente : une baignade dans la Marne. Ce n'est cependant ni un moment de bonheur ni un moment de légèreté car l'angoisse de la mort est tenace. Le costume militaire et le corps du protagoniste sont des couches superficielles : le soldat a un sens aigu de sa propre mortalité et il n'est avant tout qu'un squelette. Cette conscience de la mortalité et la dissociation de l'enveloppe corporelle du squelette sont également présentes dans « Body of an American ». Le soldat inconnu pose la même question à trois reprises : « Say feller telle me how I can get back to my outfit » (158 et 759). Cette question indique le sentiment de dépossession de soi ressenti par le soldat. L'uniforme peut représenter l'identité militaire qui lui a été imposée. La perte de son uniforme n'est qu'une étape avant la perte de son matricule et de la désintégration de corps après l'explosion d'un obus. Cette perte d'identité progressive conduisant à la mort est un thème qui traverse le roman tout entier. A sa mort, le soldat inconnu est enveloppé dans le drapeau américain (« draped the Old Glory over it », 760) tout comme le protagoniste des « Camera Eye » dans son rêve : « I never remembered whether they brought me home or if they buried me at sea but anyway I was wrapped in Old Glory » (134). Il s'agit de l'image finale du « Camera Eye » 14 dans lequel le drapeau est un symbole fort : ce qui compte, au delà de la mort, c'est l'appartenance à la nation. Cette idée résonne dans « Body of an American » lorsque la même expression est reprise.

Ces moments ne sont pas choisis au hasard puisque leur résonance est pertinente et éclairante dans « Body of an American ». L'histoire du soldat inconnu est construite à partir de divers épisodes, dont ceux du protagoniste du « Camera Eye ». John Doe représente tous les soldats qui ont souffert pendant la Première Guerre mondiale, y compris celui du « Camera Eye ». Un moment de complicité est également établi avec le lecteur, puisqu'il est capable de repérer ces allusions intratextuelles. Les références intratextuelles ne sont pas uniquement des références ponctuelles mais aussi des imitations de style. Les énumérations sont nombreuses dans « Body of an American »

rappelant l'écriture des « Newsreel » qui privilégie également la juxtaposition, comme par exemple quelques pages plus loin : « canvasser . . . flavor chemist . . . freight elevator man . . . house salesman... insurance man . . . insuranceman . . . invoice clerk . . . jeweler . . . laborer . . . machinist . . . milling machine man » (790). Dans ce « Newsreel », cette saturation de l'espace textuel témoigne d'une volonté totalisante, un désir d'épuiser toutes les possibilités. La liste de postes semble ne pas se terminer, montrant ainsi l'étendue des possibilités offertes par la société américaine. Les hommes n'ont qu'à se présenter pour obtenir un emploi. Tout est, ou plutôt tout semble, possible. Les postes n'ont pas de contenu précis et sont interchangeables. Cette remarque s'applique également à l'extrait étudié : peu importe le poste occupé par un homme avant son enrôlement dans l'armée, l'homme n'est qu'un corps vulnérable.

Enfin, l'utilisation des pronoms rappelle les « Camera Eye ». Dès que le soldat entre dans l'armée, le narrateur ne se réfère plus au soldat inconnu par le pronom personnel à la troisième personne du singulier. Il y a un balancement entre le pronom personnel à la deuxième personne « you » et à la première personne « I » (au discours direct : « I can get back to my outfit » ou dans la partie narrative : « I dropped the tin hat »). Puis à la mort du soldat, son corps est de nouveau désigné à la troisième personne, par le pronom « it » qui fait du corps un objet ou « he » dans le groupe nominal « his chest ». Ce changement de pronom permet de marquer de manière plus nette cette nouvelle étape dans le récit et de réduire la distance avec le lecteur. Il est davantage engagé dans la narration et il est d'autant plus touché par l'instrumentalisation du corps du soldat.

b) « Assurer au texte une bonne lecture »

D'après Gérard Genette, la préface auctoriale (originale, écrite par l'auteur lui-même) a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture¹¹⁸. Dans la préface de *USA*, ce rôle est rempli en particulier parce qu'il propose une grille de lecture du personnage. Les trois extraits mettent en scène un personnage « générique ». Dans la préface, le personnage n'a aucune identité propre : il n'a pas de nom et ni son passé, ni son futur ne sont révélés au lecteur. Il n'est décrit ni physiquement ni

¹¹⁸ Gérard Genette, *Seuils, op.cit.*, 183.

mentalement. Il n'existe que par son mouvement, celui-ci n'ayant ni point de départ ni point d'arrivée. Le texte reproduit ce mouvement pur en mimant le bruit régulier des pas du jeune homme : le même fragment est répété à trois reprises (« he walks by himself ») montrant que la marche ne mène nulle part, le personnage tournant en rond. Les mêmes sons sont également répétés (« showwindow two swallow windowdressers ») et les rythmes binaires se multiplient. Ces derniers imitent le mieux le bruit du piétinement du protagoniste. Le pied est d'abord à terre puis il se relève l'instant d'après pour reproduire sans cesse ce mouvement régulier en deux temps : « fast but not fast enough, far but not far enough ». L'espace est saturé de mouvements à la fois horizontaux (la marche), mais également verticaux (« [people have] gone up in elevators »). Le protagoniste est aliéné et dépossédé de lui-même. Il finit par se confondre avec ce « pur mouvement ». L'auteur ne se débarrasse pas complètement du personnage. Il ne devient qu'un support, qu'une caisse de résonance qui fait entendre les préoccupations, les peurs, les valeurs d'une société à un instant donné dans un milieu donné. Ici, le personnage est pris dans le tourbillon de la société, il doit sans cesse être plus rapide, plus performant.

Dans « Vag », il est possible que le personnage soit le même que celui de la préface mais son identité importe peu. Il n'a pas besoin d'être identifié. C'est un personnage liminal : il ne vit plus dans la prison dont il vient de s'échapper mais n'appartient pas davantage à la société civile. Comme l'indique la première phrase, il est dans un entre-deux : « The young man waits at the edge of the concrete » (1238). Il est au bord de la route, qui est également un espace liminal : entre le domicile et le lieu de travail, entre une ville et une autre, entre l'odeur de la machine et celle de la nature (« at the edge of the hissing speeding string of cars where the reek of ether and lead and gas melts into the silent grassy smell of the earth », 1239). Cette position d'entre-deux est une position idéale pour observer le monde qui l'entoure : le mouvement rectiligne des voitures qui circulent, mais aussi le passage de l'avion dans le ciel. La description des passagers et de leur trajet est présentée entre deux parenthèses. L'histoire est celle du vagabond et elle est racontée de son point de vue. Les parenthèses indiquent qu'il s'agit d'une diversion par rapport à l'histoire principale. Il est donc également possible de lire les parenthèses comme la matérialisation d'une cloison entre le vagabond et les classes privilégiées. Il s'agit d'un monde fermé, exclusif, auquel il ne pourra jamais avoir accès. Comme nous l'avons vu précédemment le contraste est fort entre le vagabond qui ne peut satisfaire à aucun de

ses besoins primaires et les classes dominantes qui les assouviennent sans difficultés. Les parenthèses permettent de matérialiser les relations de pouvoir et d'exclusion dans l'espace textuel. « Vag » est un personnage sans identité ni épaisseur psychologique. Il est défini par sa position liminale dans la société : il est baigné de rêves et d'espoirs véhiculés par la société américaine (dans laquelle il est donc partiellement inclus : « went to school, books said opportunity », 1240), mais ne peut en réaliser aucun.

Ces trois extraits constituent un guide de lecture pour la suite de la trilogie : les personnages ne sont que des supports, ils permettent d'éclairer un point de vue particulier sur la société américaine. Ils sont également parfois interchangeables ou des variantes les uns des autres : « Les personnages deviennent en quelque sorte des versions d'un destin possible, davantage que des individus irrémédiablement déterminés »¹¹⁹.

c) A la recherche de l'exhaustivité ?

Ces trois passages révèlent également le processus d'écriture et la tentation de l'exhaustivité. Dans « Body of an American », la question de la sélection ouvre le passage : « enie menie minie moe plenty of other pine boxes stacked up [...] Only one can go. How did they pick John Doe? » (756). Le ton est celui de la comptine enfantine avec l'expression qui permet aux enfants de sélectionner au hasard une personne ou un objet. La répétition des sonorités des mots « go » et « Doe » apporte à ce passage une certaine légèreté qui contraste avec la responsabilité qui est ici en jeu : choisir celui qui sera enterré comme « le soldat inconnu ». Cette question de la sélection est également centrale dans le processus d'écriture : quels personnages choisir ? Quels seront les plus représentatifs ? Quelles péripéties ? Il peut s'agir de choix purement narratifs mais aussi linguistiques : faut-il sélectionner ce mot plutôt qu'un autre ? Dans les trois extraits qui nous intéressent, le narrateur semble éviter de faire des choix. Il multiplie les énumérations et utilise tous les mots d'un champ lexical, de manière à l'épuiser.

Dans la préface, l'épuisement textuel fait écho à celui du personnage mais ce n'est pas le seul effet. Quatre champs lexicaux sont majoritaires : le corps, le travail, le logement et les transports. Celui du corps fonctionne en autonomie : il accentue la

¹¹⁹Alice Béja, *op. cit.*, 468.

fragmentation du personnage et la dépossession de lui-même que nous avons étudié précédemment. Les trois autres champs lexicaux permettent au lecteur de saisir la diversité de la vie en ville. Les personnes semblent réduites à trois actions qui se déroulent à l'infini dans le même ordre : rester chez soi, se déplacer (pour se rendre au travail), travailler, se déplacer (pour rentrer chez soi), rester chez soi... Pour chaque action, toutes les possibilités sont épuisées. Par exemple, les transports utilisés peuvent être divers : « People have packed into *subways*, climbed into *streetcars* and *buses* ; in the stations they've scampered for *suburban trains* ; they've filtered into lodgings and tenements, gone up in elevators into apartment houses [...] From the river comes the deep rumbling whistle of a *steamboat* leaving dock» (1, je souligne). Plus loin, les mêmes modes de transport sont répétés mais dans un ordre différent : « he must catch the last subway, the streetcar, the bus, run up the gangplanks of all the steamboats » (1). La vie rurale est sans conteste présentée comme aliénante : les mêmes actions sont en permanence répétées et le protagoniste doit, à lui seul, les réaliser toutes. Cela met également en lumière le mode d'écriture : tel un jeu, l'écrivain combine une série de possibilités. Certains segments peuvent revenir plus loin, de manière presque aléatoire, dans un ordre similaire ou différent. Ce processus est visible sur le plan micro-textuel dans la préface mais il agit à l'échelle de la trilogie toute entière. Certains éléments reviennent dans des histoires différentes. Par exemple, Richard Savage et le personnage du « Camera Eye » sont tous les deux ambulanciers pendant la guerre. Ils apprennent également la mort de leurs parents par télégramme, pour ne citer que deux exemples.

Un point commun important entre les trois extraits est l'opération de balayage de l'espace géographique des Etats-Unis. Dans la préface et dans « Body of an American », des noms de villes sont mentionnés dans un ordre aléatoire : « John Doe was born / and raised in Brooklyn, in Memphis, near the lakefront in Cleveland, Ohio [...] » (757), « It was not in the long walks through jostling crowds that he was less alone, or in the training camps at Allentown, or in the day on the docks at Seattle, or in the reek of Washington city » (suivent ensuite dix propositions nominales contenant chacune le nom d'un lieu de Etats-Unis, 2). Dans la préface cette énumération n'a aucun rôle sur le plan narratif. Elle est particulièrement longue et semble à première vue inutile. Ce n'est pas dans ces moments là que le protagoniste développe un sentiment d'appartenance : ces moments significatifs ne sont décrits que plus loin, dans un paragraphe comparativement bien plus court par rapport à l'énumération

précédente. Mais grâce à cette énumération, le narrateur aiguise l'imagination et les représentations du lecteur. Chaque lieu est associé à une activité ou une caractéristique typique de la région : « the red rocks at San Diego [...] frozen beartracks in the Yellowstone » (dans la préface, 2), « the stockyards in Chi [...] in a halftimbered Tudor cottage in Portland the city of roses » (dans «Body of an American », 757). Le lecteur, qu'il soit de nationalité américaine ou non, peut associer certains souvenirs à ces lieux ou faire émerger tout un imaginaire lorsque le nom d'une ville ou d'une région est évoquée. La problématique de la sélection resurgit ici. Le narrateur multiplie les références géographiques pour balayer un territoire le plus large possible, pour montrer l'immensité et la diversité spatiale des Etats-Unis. Il choisit également avec une grande précision les lieux ou les actions qu'il associe au nom de ville : ce sont les plus emblématiques, les plus stéréotypiques qui sont choisis.

Dans la préface et « Body of an American », le rythme est rapide et les noms se succèdent rapidement laissant à peine le temps au lecteur d'entrouvrir un imaginaire. Dans « Vag », le balayage spatial des Etats-Unis est beaucoup plus lent. Le vagabond lève les yeux vers le ciel pour observer un avion volant de New York à Los Angeles. Plusieurs villes sont citées, dans un ordre bien précis cette fois, balisant la traversée d'Est en Ouest : « Chi. A glimpse of the dipper [...] Omaha. Great cumulus clouds [...] Cheyenne. The cool high air smells of sweetgrass » (1240). Chaque nom de ville forme une phrase à lui tout seul. Le narrateur se délecte de chaque dénomination. Il utilise le surnom de la ville de Chicago, « Chi », qui est également l'acronyme de son aéroport. Il s'agit ici de prendre son temps pour balayer le paysage des yeux. Les noms ne sont pas mentionnés pour signifier la fragmentation du territoire mais plutôt pour établir une cartographie sensorielle et personnelle des Etats-Unis. Les sensations sont majoritairement visuelles mais aussi auditives et olfactives. C'est un véritable spectacle, impressionnant et majestueux, qui se déroule sous les yeux du lecteur : « Puddles of mist go white in the Iowa hills, farms, fences, silos, steel glint from a river. The blinking eyes of the beacons reddening into day. Watercourses vein the eroded hills » (1240). Dans cette citation, le vocabulaire du corps est utilisé pour décrire un paysage : les signaux lumineux sont comparés à des yeux et les cours d'eau à des nervures. Il y a donc une réutilisation du champ lexical précédemment utilisé et en particulier le nom « eyes ». Ce nom est martelé tout au long de cet extrait « Vag » symbolisant le mal-être du protagoniste : « eyes black with want seek out the eyes of the drivers [...] Eyes seek the driver's eyes » (1239 et 1240). Cette

réutilisation n'est pas anodine et montre le principe de réagencement analysé précédemment. Ici le corps n'est plus associé à la souffrance ou au manque. Ces métaphores sont utilisées pour permettre au lecteur de mieux visualiser encore le spectacle qui se déroule devant lui. L'utilisation du présent permet de renforcer cette immédiateté.

Cette image du vagabond immobile scrutant le ciel rappelle l'épigraphe du chapitre « Skyscraper » de *Manhattan Transfer* :

The young man without legs has stopped still in the middle of the south sidewalk of Fourteenth Street. He wears a blue knitted sweater and a blue stocking cap. His eyes staring up widen until they fill the paperwhite face. Drifts across the sky a dirigible, bright tinfoil cigar misted with height, gently prodding the rainwashed sky and the soft clouds. The young man without legs stops still propped on his arms in the middle of the south sidewalk of Fourteenth Street. Among striding legs, lean legs, waddling legs, legs in skirts and pants and knickerbockers, he stops perfectly still, propped on his arms, looking up at the dirigible (315)

« Skyscraper » est l'avant dernier chapitre du roman et cette image figure donc, comme dans *USA*, dans la partie finale de l'œuvre. Dans ce chapitre, les personnages voudraient s'échapper de la ville et contemplant un ailleurs, qu'ils ne peuvent décrire ni localiser précisément. Dans *USA*, ce regard vers le ciel est traité de manière différente. Jusqu'à présent, le lecteur suivait le regard du vagabond et ne pouvait percevoir davantage. Selon la terminologie de Gérard Genette, la focalisation interne devient focalisation « zéro » : le lecteur suit maintenant le voyage en avion, comme s'il était à bord.

Le changement de point de vue est mis en valeur et il semble spécifique à cet extrait. En effet dans les passages narratifs et dans le « Camera Eye », le narrateur présente la scène à travers la perspective du personnage focal. Le lecteur voit ce que le personnage voit et ce qu'il perçoit est souvent raconté dans l'idiolecte propre au personnage. Dans « Vag », le lecteur a accès à ce que le vagabond ne peut pas voir, ce qui n'est généralement pas le cas dans *USA*. Ce passage rappelle le processus d'écriture de « Body of an American » : le narrateur sélectionne une partie d'éléments reconnaissables (ici du paysage en contrebas) pour en faire un tout. Il peut aussi s'agir d'un voyage représentatif de tous les passages transatlantiques.

Pour les hommes d'affaires, l'avion n'est qu'un moyen pour accroître leur profits. Ils peuvent utiliser le temps du voyage pour poursuivre le travail et élaborer de nouveaux contrats : « The transcontinental passanger thinks contracts, profits » (1240).

Cependant, le narrateur se moque de ces passagers qui sont obnubilés par le gain et ne soucient de rien d'autre : « sickens and vomits into the carton container the steak and the mushrooms he ate in New York. No mater, silver in the pocket, greenbacks in the wallet, drafts, certified checks, plenty restaurants in LA » (1240). Le narrateur choisit donc de mettre de côté cet aspect de « profitabilité », il met en valeur l'invention elle-même en décrivant les mouvements élégants de l'avion. La grâce des mouvements de la machine a autant de place que la description du paysage qu'il permet d'observer : « At Cleveland the plane drops banking in a smooth spiral, the string of lights along the lake swings in a circle » (1239). Dans la préface, le mouvement du jeune homme était mortifère : il avançait sans atteindre de destination précise. Ici, le narrateur fait l'éloge d'une nouvelle invention qui permet un tout autre type de mouvement : un mouvement gracieux qui permet d'observer le ciel et le pays qu'il traverse. Il est également possible de lire ce passage comme une mise en abîme de la lecture du roman tout entier.

d) Les mises en abîme

Ces trois passages mettent en abîme à la fois le processus d'écriture et de lecture. Comme nous l'avons vu précédemment, le texte explore comment écrire une histoire. Dans l'introduction, le projet colossal de la trilogie est écrit noir sur blanc, celui de saisir un pays tout entier à travers le discours multiples de ses habitants. Mais quelles voix sélectionner pour peindre un tableau le plus représentatif possible des Etats-Unis ? Dans « Body of an American », cette étape primordiale de sélection est présentée sur le mode humoristique avec la comptine enfantine. Mais cette légèreté dans un contexte aussi sérieux (le choix du soldat inconnu) est aussi provocateur. Elle révèle les préjugés de l'époque, présents à la fois dans l'armée mais également dans la société tout entière. Les soldats qui choisissent le corps sont racistes et antisémites : « make sure he aint a dinge, boys/ make sure he aint a guinea or a kike »¹²⁰. Mais cela montre également que le processus de sélection contient nécessairement une part de hasard qui ne peut être contrôlée. Alors que les soldats doivent n'en choisir qu'un, le narrateur poursuit la biographie en ne choisissant pas : il énumère une série de possibilités pour chaque moment de la vie du « soldat inconnu » qui devient plutôt

¹²⁰ « Dinge » est un mot péjoratif issu du registre familier pour qualifier les personnes noires de peau. « Dike » est une insulte raciale qui désigne un membre de la communauté juive.

« les soldats inconnus ». Le narrateur mentionne une variété de parcours, une multitude de lieux de naissances possibles, une variété d'emplois occupés. C'est également le mode d'écriture qui a été choisi dans la trilogie toute entière : le lecteur ne suit pas le parcours d'un héros unique mais d'une série de personnages dans la narration, de célébrités dans les biographies, du protagoniste du « Camera Eye ». Selon Alice Béja, les personnages apparaissent comme « comme différentes versions d'un même personnage, différentes possibilités qui se déclinent à partir d'un même point de départ »¹²¹. C'est ce même processus qui est révélé dans « Body of an American » : à partir du corps unique d'un soldat, plusieurs versions possibles de sa vie sont élaborées.

Le parcours de lecture est également mis en relief. La préface relate une série de mouvements et le lecteur est emporté par cette frénésie. Ce mouvement s'effectue à toutes les échelles : à celle du pays tout entier (de Seattle, à Washington, à New Orleans), de la ville à l'humain au microscopique (« the link that tingles in the blood »). Dans « Vag », le personnage n'est plus en train de marcher et le contraste est saisissant entre le mouvement initial et l'immobilisme final. Dans « Vag », ce n'est plus le personnage mais les yeux du lecteur qui se déplacent sur la page : ils bougent d'une partie du corps à l'autre puis le lecteur suit le regard du vagabond se portant sur l'avion. L'avion peut être considéré comme une image de la trilogie tout entière :

What Dos Passos created with *U.S.A.* was in fact another invention - another American thing peculiar to the openness and stress of American life, like the Wright brothers' airplane, Edison's phonograph, Luther Burbank's hybrids, Frank Lloyd Wright's first office buildings.¹²²

Le roman ainsi créé par John Dos Passos est une invention au même titre que l'avion qui permet au lecteur de voyager, de traverser les Etats-Unis sans quitter son fauteuil.

La structure de la trilogie est soutenue par ces trois extraits qui en constituent les trois piliers. Ils mettent tous en scène un personnage générique et partent de son corps physique pour raconter l'histoire de la nation. Ils montrent ainsi comment le récit s'est élaboré et comment les quatre modes se nourrissent les uns les autres. Ils procurent également certains éléments pour assurer au texte une bonne lecture. Si ces trois extraits soutiennent l'ensemble de la trilogie, elle est également construite par

¹²¹ Alice Béja, *op. cit.*, 466.

¹²² Alfred Kazin, « John Dos Passos and His Invention of America », *op. cit.*, 164.

une série de « fils conducteurs » qui parcourent les trois romans. Ces fils sont à distinguer des « idées directrices » mentionnées précédemment. Ces dernières se développent de manière linéaire et enferment le texte dans une interprétation (par exemple : la trilogie retrace le parcours des Etats-Unis, de son innocence à sa déchéance). Les « fils conducteurs » sont des thèmes qui se retrouvent dans de multiples extraits et dans les trois romans. Une instance significative est le pouvoir des mots et de la parole (en d'autres termes : « words do not always mean what they say »¹²³). Le texte souligne tour à tour le décalage entre les mots et leur signification ou au contraire leur totale adéquation, la dégradation des mots et leur revitalisation (« the search for stinging words », 1157). Ce n'est cependant pas un parcours linéaire et l'ironie cinglante traverse la trilogie forçant le lecteur à maintenir sa vigilance : ces mots sont-ils manipulés ? Que se cache t-il derrière ce discours ? D'autres fils conducteurs se tissent tout au long de la trilogie : le costume et le déguisement par exemple.

III- Les pièces manquantes ou la construction en creux

L'histoire américaine n'est pas seulement celle des grands hommes des biographies dont le destin reste gravé dans les livres d'histoire. C'est aussi le récit des laissés pour compte : leur histoire n'est pas une série d'exploits mais une peine physique qui indique qu'ils sont exclus des histoires promises. Le corps est le vestige d'une histoire qui n'a pas lieu : « he must catch the last subway, the streetcar, the bus, run up the gangplanks of all the steamboats, register at all the hotels » (préface, page 1, l'homme n'accomplit aucune de ces actions), « It was not in the long walks through jostling crowds at night that he was less alone, or in the training camp at Allen town or in the day on the docks at Seattle (longue énumérations de ce qui n'est pas, page 2), « wants crawl over his skin like ants » (1240). Une longue liste de promesses suivent cet extrait et décrivent la vie que le vagabond attendait mais qui ne s'est pas réalisée. Le corps n'a pas vécu ces aventures mais conserve les marques de cette frustration. Ce

¹²³ Inspiré d'une citation provenant de la biographie de Jack Reed dans *1919* : « Reed was a westerner and words meant what they said ; when he said something standing with a classmate at the Harvard club bar, he meant what he said from the soles of his feet to the waves of his untidy hair », 572.

qui constitue l'histoire est autant ce qui n'arrive pas, ce qui crée la frustration que les événements documentés.

L'histoire n'est pas seulement constituée des biographies et des titres de journaux mais aussi d'éléments non matériels qui n'ont pas été conservés. L'écrivain est celui qui crée des récits à partir de traces : « the typewriters would trill and jingle and all the girls' fingers would go like mad typing briefs, manuscripts of undelivered speeches by lobbyists » (partie narrative, 133), « an undelivered speech on his desk » (biographie de La Follette, 318). Il raconte les lettres qui n'ont pas été écrites ou envoyées, les parcours qui ont été rêvés mais qui n'ont pas pu être accomplis (la carrière de musicien de John Moorehouse, celle de poète de Richard Savage), les silences qui ne sont pas remplis mais en révèlent davantage qu'un dialogue. Charley part pour la guerre en Europe à la fin de *42nd Parallel* et revient aux Etats-Unis au début de *The Big Money*. Toute son expérience de la guerre est donc passée sous silence. Il n'en reste que des traces minces qui resurgissent lorsqu'on lui pose des questions : « "Now tells us all about it" Charley sat there his face all red, eating the stewed chicken and the dumplings and drinking the beer till he was ready to burst. He couldn't think what to tell them so he made funny cracks when they asked him questions » (794). Le silence est aussi celui autour de la relation entre John Moorehouse et Eleanor Stoddard : « [Eveline wanted to] ask her if Major Moorehouse was her... her... but she couldn't think of a way of putting it » (548). Il reste dans le texte des non-dits, des zones d'ombres qui sont cependant des éléments structurants. Le texte s'écrit autour de ces possibilités, les effleurant avant de les écarter.

1- Un événement en creux

Pour étudier la composition d'un roman ou d'une trilogie, il faut repérer une série d'éléments structurants : « The study of structure includes such things as plot, recurring motifs and images, patterns and rhythms of action and movement and meaning, distinguishing features of individual novels and the endings of trilogies »¹²⁴. Mais les creux font autant partie de la structure que les pleins. Dans *USA*, plusieurs pièces sont manquantes et cela à différentes échelles : l'expérience de la guerre en

¹²⁴ Mickael Joseph Coulombe, *op.cit.*, introduction, page V.

Europe de Charley Anderson est entièrement occultée (ce qui constitue un vide datable de deux ans) tandis que le moment entre la fête donnée par Eveline et sa mort annoncée ne dure que quelques heures. Mais dans les deux cas, le lecteur sait qu'un ou plusieurs événements majeurs se sont déroulés. Quel rôle jouent ces pièces manquantes dans la composition du roman ou même de la trilogie toute entière ? Quels sont les effets sur le lecteur ?

a) La guerre échappe au langage

A la fin du roman *42nd Parrallel*, un nouveau personnage est introduit et son point de vue constitue la dernière section narrative du premier volet de la trilogie. Le choix d'inclure un nouveau personnage dans cette phase finale peut d'abord sembler arbitraire. Cependant, il joue un rôle central dans la structure de la trilogie. A la fin de *42nd Parrallel*, Charley s'engage dans l'armée pour participer à la guerre en Europe. Il est en particulier convaincu par son compère Doc : « Doc said he was going up to New York to sail for France in a volunteer ambulance corps ; wasn't ever'day you got a chance to see a big war like that and he wanted to get in on it before the whole thing went bellyup » (348). Cette expression « see the war before the whole thing went bellyup » est répétée encore quatre fois dans les deux pages qui suivent. Leur motivation pour participer à la guerre reste assez vague, il s'agit davantage de curiosité. Que signifie « voir la guerre » exactement ? Que s'agit-il de voir ? Le texte crée ainsi des attentes pour le lecteur, curieux lui aussi de ce que Charley et Doc vont « voir » pendant leur service.

Cependant toutes les attentes sont battues en brèche. Le premier volet de la trilogie s'achève sur le départ en bateau de Charley pour l'Europe puis le personnage est absent du prochain volet *1919*. Il ne réapparaît que dans le tout premier extrait de *The Big Money*, de nouveau sur un bateau, qui le ramène cette fois à New York. Le roman *1919* est donc mis entre parenthèses par ces deux extraits qui encadrent véritablement le volet central de la trilogie. L'expérience de la guerre de Charley est passée sous silence et constitue une importante pièce manquante. Lors de son départ pour la guerre, Charley tente de communiquer avec l'homme de guet :

Charley tried to talk to the lookout. He pointed ahead. "East," he said, "France."
The lookout paid no attention. Charley pointed back towards the smoky west.
"West," he said and tapped himself on the chest. "My home Fargo, North Dakota."
But the lookout just shook his head and put his finger to his lips.

“France very far east... submarines... war,” said Charley. The lookout put his hand over his mouth. At last he made Charley understand that he wasn’t supposed to talk to him (dernières lignes du roman 42nd *Parrallel*, 356)

Cet extrait raconte un moment liminal : Charley se trouve entre Fargo (son lieu de naissance mentionné précédemment) et la France (là où il ira combattre). Malgré le fait qu’il ne parle pas la même langue que le soldat français, Charley tente de communiquer avec lui. L’amoindrissement du langage est progressif pour annoncer l’indicible qui va suivre. Le personnage ne fait plus de phrases complètes mais nomme une succession de mots-clefs entrecoupés de pauses. Finalement, c’est le silence qui s’impose entre les deux hommes, un silence qui se poursuivra jusqu’au premier segment de *The Big Money*.

Dans le dernier volet, Charley ne raconte jamais son expérience. Il n’en reste que des traces qui resurgissent lorsqu’on lui pose des questions :

« How many Huns did you bring down ? »

« Why bring that up ? »

She stamped her foot on the floor of the taxi. « Oh, nobody’ll ever tell me anything... I don’t believe you were at the front, any of you. » (780)

« Now tells us all about it » Charley sat there his face all red, eating the stewed chicken and the dumplings and drinking the beer till he was ready to burst. He couldn’t think what to tell them so he made funny cracks when they asked him questions » (794)

Charley a recours à deux pirouettes linguistiques pour éviter de répondre aux questions. Dans les premières séquences narratives de *The Big Money*, cette incapacité de raconter la guerre est mentionnée à de nombreuses reprises, en particulier par la phrase « He couldn’t think what to tell them » (citée précédemment) qui réapparaît sous différentes formes : « I don’t know what to say to ’em » (778), « I don’t know what to tell ’em » (779). Cette phrase est un leitmotiv dans le texte et met en relief une double frustration : celle des américains qui ne sont pas partis à la guerre et ceux qui sont partis combattre en Europe. Le premier groupe veut absolument savoir ce qui s’est passé : « Oh, do tell me *what it was really like* over there... Nobody’ll ever tell me *everything* [...] Oh, lieutenant Anderson, you must tell me about those » (je souligne, 779), « Now tell us *all about it* » (je souligne, 794). Les Américains restés au pays ordonnent aux combattants de leur raconter la guerre, comme l’indique les impératifs, le « do » emphatique et la présence du modal « must ». Les Etats-Unis sont l’un des seuls pays qui ont participé de manière

significative à la guerre mais dont aucun combat ne s'est déroulé sur son sol, contrairement au Japon ou aux pays européens. Ses habitants ont donc eu une expérience du conflit particulière : être en guerre sans en voir immédiatement les effets sur leur territoire. Ce qu'ils ont entendu dans la presse n'est que partiel et pas nécessairement vrai, comme le montre les fragments soulignés dans les citations. Ceux qui ont vécu la guerre doivent pallier les manques de la presse pour enfin tout dire et raconter ce qui s'est véritablement passé. Ce phénomène est paradoxal : l'expérience personnelle est présentée ici comme étant vraie et complète, contrairement aux articles de presse. Cependant, les combattants ne peuvent répondre aux attentes de ceux ne sont pas partis combattre. Ils souffrent parfois de cette incapacité à trouver les mots ou bien ils en jouent : « I tell them I've just spent the most delightful two years of my life, and they make funny mouths at me, but I can't help it » (778).

Les Etats-Unis sont donc scindés en deux groupes irréductibles, annonçant la citation « all right we are two nations » (« Camera Eye » 50, 1157)¹²⁵. L'impossibilité de raconter la guerre crée un autre clivage dans la société américaine qui est mis en relief par la structure même de la trilogie. Il s'agit avant tout d'un clivage linguistique. Le fait que les deux groupes n'aient pas vécu la même expérience (celle de la guerre en Europe et celle de la vie aux Etats-Unis entre 1917 et 1918) n'est pas significative. La multiplicité des parcours n'est pas ce qui engendre la division, elle est contraire célébrée tout au long de la trilogie. Les personnages ont tous des origines, des emplois, des rêves, des attentes différents. Cependant ce qui crée le clivage entre les deux groupes est l'impossibilité de raconter et donc de partager une expérience. La préface se termine par cette phrase « But mostly, USA is the speech of the people ». Mais parfois, le langage ne peut pas tout raconter, les Etats-Unis sont aussi faits de zones non-racontables, et difficiles à partager : les Etats-Unis, c'est bien la parole des gens, comme l'indique la citation ci-dessus, mais également leurs silences. Une des tensions explorées dans la trilogie est celle qui existe entre la volonté irrépressible de tout dire, tout partager et la réalisation difficile que ce n'est pas possible.

¹²⁵ Cette citation a été commentée à de multiples reprises. Elle apparaît dans le contexte du procès Sacco-Vanzetti et souligne le clivage entre les oppresseurs, les hommes qui concentrent les pouvoirs politiques et financiers et les opprimés, dont font partie les immigrants et les hommes injustement condamnés Sacco et Vanzetti.

La difficulté de dire des anciens combattants résulte de trois facteurs : l'horreur indicible de la guerre, la censure politique et la difficulté personnelle face aux attentes de la population restée aux Etats-Unis. Pendant la guerre, la censure politique est omniprésente. Les soldats ne peuvent partager ce qu'ils vivent au front. Richard Savage est licencié de la Croix Rouge pour les propos suivants envoyés dans une lettre à un couple d'amis :

“I don't believe in Christianity any more and can't argue from that standpoint, but you do, or at least Edwin does, and he ought to realize that in urging young men to go into this cockeyed lunatic asylum of war he's doing everything he can to undermine all the principles and ideals he most believes in. As the young fellow we had that talk with in Genoa that night said, it's not on the level, it's a dirty goldbrick game put over by governments and politicians for their own selfish interests, it's crooked from A to Z. If it wasn't for the censorship I could tell you things that would make you vomit.”
(529)

La dernière phrase est elliptique et Richard Savage ne peut que suggérer les horreurs de la guerre. Mais de retour aux Etats-Unis, une autre forme de censure s'exerce, une forme d'autocensure personnelle : « what can you tell them at home about the war ? » (bribe de discours d'un auteur italien dans le « Camera Eye » 33, 487). A la fin de *The 42nd Parrallel*, Charley est sur le bateau qui conduit les soldats américains en Europe. L'homme de guet couvre sa bouche avec sa propre main pour signifier à Charley qu'il ne peut parler. Cette image illustre parfaitement l'autocensure qui va suivre : les soldats se font taire eux-mêmes. Ils font cela pour une série de raisons : parce qu'ils ont intériorisé la censure institutionnelle et par peur de ne pas répondre aux attentes, de ne pas trouver les mots justes. La difficulté de dire la guerre provient aussi de leur expérience complexe. Les combattants ont effectivement vécu des moments terribles et violents qui provoqueraient un dégoût physique à ceux qui écouterait l'histoire (« I could tell you things that would make you vomit », 529) mais ils sont également confrontés à un paradoxe. Pour certains, la période de paix est plus difficile à vivre que la période de guerre : « The war was all right but it's the peace that really gets you » (669), « We could stand the war but the peace has done us in » (772). Dans l'armée, les combattants avaient un rôle précis à remplir. A leur retour aux Etats-Unis, ils peinent à retrouver une place dans la société. Les personnages sont caractérisés par une incapacité à décider de ce qu'il faut dire ou faire.

Le silence de Charley matérialise cette tension qui est présente tout au long du dernier volet de la trilogie : parler de la guerre est inévitable mais un trou béant fait

souvent place à la réponse attendue. Pendant la guerre, les soldats ont des difficultés à trouver les mots : « “Fellers”, began Fred Summers, looking in each of their faces with his round eyes, “it ain’t a war, it’s a goddam...”. He couldn’t think of a word for it so Dick turned out the light » (444). Pour échapper à ce silence pesant, Charley fait preuve d’humour, comme cela a été vu précédemment. Le narrateur mélange également les langues car, de nouveau, il est impossible de raconter la guerre de manière frontale : « The poilus said la guerre was une saloperie and la victoire was une sale blague » (518). La guerre échappe ainsi au langage : ce n’est qu’une attente ou une expérience passée.

b) Des parcours en montagnes russes

La pièce manquante dans le récit de Charley a donc un rôle majoritairement structurant : la guerre est à la fois placée au centre de la trilogie et passée sous silence car elle est indicible. *USA* est souvent caractérisée comme « une œuvre totale » (par exemple par George-Albert Astre¹²⁶) mais cela ne signifie pas que tout est raconté, que les péripéties dans les séquences narratives ne contiennent pas de trous. Si le service de Charley Anderson est le manque le plus visible, la trilogie est ponctuée d’une série de « pièces manquantes », en particulier dans le dernier volet de la trilogie, *The Big Money*. Dans les premiers volets, le nombre de personnages était plus restreint et les séquences narratives reprenaient exactement là où elles s’étaient arrêtées. Dans *The Big Money*, un des personnages central est Margo Dowling. Le lecteur suit la jeune femme le long de ses aventures ou plutôt mésaventures : son départ précipité à Cuba pour se marier avec Tony, son séjour douloureux sur l’île, son retour aux pays et sa volonté de percer dans le milieu artistique pour devenir riche et célèbre. Dans la dernière séquence narrative qui lui est consacrée, elle se marie au réalisateur Sam Margolies. Les dernières lignes de la séquence décrivent la première prise du premier film dans lequel Margo a le premier rôle. Il s’agit donc du lancement de sa carrière cinématographique. Le texte s’achève sur l’injonction du réalisateur Margolies : « All right... hold it... Camera. » (1126). Alors que Margo est enfin sous les projecteurs, le lecteur ne voit rien de son ascension. Le texte donne un coup de

¹²⁶ Georges Albert Astre, *op. cit.*, 290 : « (Dos Passos) opte pour le roman total ».

projecteur sur une pièce manquante : le succès de l'actrice Margo Dowling. On ne la retrouve que dans le tout dernier passage narratif du roman qui a pour personnage principal Mary French. Celle-ci se rend à une fête où Margo est présente :

“But do you know what Red Haines tells me ? I wonder if it's true. . . . It seems she's through; it seems that she's no good for talking pictures . . . voice sounds like the croaking of an old crow over the loudspeaker,” he giggled a little drunkenly.

“There she is now, she's just leaving.”

A hush had fallen over the room. Through the dizzy swirl of cigarette smoke Mary saw a small woman with blue eyelids and features regular as those of a porcelain doll under a mass of pale blond hair turn for a second to smile at somebody before she went out through the sliding doors. She had on a yellow dress and a lot of big sapphires. (1234)

Alors que le lecteur retrouve Margo, elle est perçue par les yeux de Mary French. Elle possède tous les attributs du succès : elle est parée de pierres précieuses et sa présence fait naître le silence dans la pièce, montrant la fascination qu'elle exerce. Mais elle est également une poupée inarticulée, sans vie. Elle n'est que l'ombre d'elle-même, comme si la caméra de l'extrait précédent avait figé son image.

Le texte fait coïncider le début et la fin annoncée de la carrière de Margo : le lecteur passe de la première prise qui fige son image à l'annonce de sa chute avec l'apparition du cinéma parlant. Tout comme dans l'histoire de Charley Anderson, le texte fait coïncider les deux bornes du récit et passe sous silence le développement central. Cependant, le fait de conserver la structure minimale du récit a des effets ici tout à fait différents. Dans cet extrait, le caractère éphémère du succès est mis en relief. Margo est aussitôt célèbre et tout aussitôt mise au rebut. Le ton du passage est ironique. Lors de son ascension vers le succès, de fausses rumeurs se sont développées : « “They say she came from the gutter.” / “Not at all”, said George. “Her people were Spaniards of noble birth who lived in Cuba.” » (1234). Il s'agit ici d'un clin d'œil au lecteur : il sait que Margo vient bien de la rue et qu'elle a été mariée à Cuba à un homme des classes populaires. La presse s'est emparée de son histoire et les rumeurs les plus saugrenues se sont développées. La nature éphémère du succès est moquée ici de manière humoristique.

Les deux extraits, celui du lancement de la carrière de la jeune femme et l'annonce de sa chute, sont mis en résonance grâce à un détail répété dans les deux textes. Dans le premier, elle est comparée à une poupée de bois (« you are stiff like a wooden doll », 1126) et dans le second à une poupée de porcelaine (« a porcelain doll », 1234). Le fait de supprimer le développement de son succès et faire coïncider

l'ascension et la chute renforcent l'idée selon laquelle les personnages ne sont que des marionnettes mécaniques, étant le jouet de forces qui les dépassent. Leurs vies ressemblent à un manège de montagnes russes et le narrateur choisit de mettre en valeur les points saillants de leurs parcours : les points culminants comme les points les plus bas. L'image des montagnes-russes est empruntée au titre du chapitre sept de la seconde section dans *Manhattan Transfer*. Dans ce chapitre également, l'élévation coïncide avec la chute. Alors que Stan rêve de rejoindre le ciel (« kerist I wish I was a skyscraper », MT, 230), il est prisonnier des flammes d'un incendie qui se déclare dans son immeuble. Son corps sans vie est ensuite rapatrié par les pompiers (« They're bringing him down », 231). Le mouvement est très net entre l'élévation et la chute. L'auteur fait coïncider le succès et l'échec, tels les deux versants d'une pièce de monnaie qui peut tourner à toute vitesse.

Ce motif structurant des montagnes russes se manifeste lors de la dernière apparition du personnage d'Eveline Johnson. Quelques heures seulement ne sont pas racontées dans le roman mais elles sont particulièrement significatives. Eveline est celle qui organise la fête où Margo fait son apparition. Les compliments fusent pour vanter l'hôte ainsi que la qualité des événements qu'elle organise : « she's a darling », « Of course anybody in the world would come to your parties, Eveline » (1231). Eveline est présentée comme un personnage central autour duquel gravite un grand nombre d'individus, en particulier lors de ses réceptions : Richard Savage (un amant éconduit), John Ward Moorehouse, Eleanor Hutchins ainsi que Margo Dowling et Mary French dans cette dernière fête. Cependant le lendemain matin, Ada apprend la mort d'Eveline dans les journaux. Son décès est expliqué par une overdose de somnifère, pouvant être accidentelle ou bien préméditée. De nouveau, deux bornes du récit coïncident : Eveline est au sommet de sa popularité et décède l'instant suivant. En supprimant l'événement lui-même et en ne racontant que sa retranscription, le narrateur évacue toute psychologie. De plus, la nouvelle est présentée à travers trois filtres : Mary apprend le suicide au téléphone par Ada qui a lu les journaux. Cela permet encore davantage de mettre à distance la nouvelle.

Le fait de faire coïncider deux bornes d'une partie d'un récit permet ainsi de montrer le caractère éphémère et aléatoire du succès. Dans le cas de Margo et d'Eveline, il s'agissait de mettre en exergue le point culminant puis la chute. Cependant le mouvement contraire peut également avoir lieu : Bingham est marchand ambulancier de romans pornographiques dans *42nd Parallel* et il réapparaît dans *The*

Big Money à la tête d'une entreprise de produits pharmaceutiques prospère. Sa réapparition dans le dernier volet donne l'impression d'un coup de théâtre farcesque. Bingham est un personnage ridicule : sûr de lui et pédant, il se fait chasser par un mari jaloux dont il a séduit la femme. Lorsqu'il réapparaît en homme d'affaires riche, le ton reste tout aussi ironique : « About all they'd had was potatosoup and boiled onions sprinkled with hazelnuts and peanutbutter spread on wholewheat bread, all washed down with Coca-Cola, when two young men appeared with a micro-phone from N.B.C. for E. R. Bingham to broadcast his eight o'clock health talk » (1192).

Il ne s'agit pas ici de faire un catalogue de toutes les pièces manquantes dans la narration et de les analyser une à une. Mais elles partagent des points communs éclairant la composition de la trilogie. Le fait de noter uniquement les points culminants et les points les plus bas permettent de créer un effet de choc pour le lecteur. Cette stratégie narrative met en valeur certains événements dans un texte long. La trilogie *USA* comporte mille deux-cent quarante pages et les événements en creux permettent de mettre en évidence les points saillants de la narration, sans que le lecteur soit noyé dans les détails. Les événements soulignés sont le départ et le retour aux Etats-Unis après la guerre, l'ascension vers le succès puis la déconvenue ou bien le parcours opposé : être au plus bas de l'échelle sociale et atteindre la prospérité. Les parcours des personnages ne sont pas prévisibles et ces derniers peuvent être confrontés à des retournements soudains.

2- Comparaison des manques dans *Manhattan Transfer* et *USA*

Dans *Manhattan Transfer*, un grand nombre de manques ont également été repérés mais ils fonctionnent de manière différente. Tout d'abord, plutôt que de les qualifier de « pièces manquantes », il s'agit davantage d'éléments ponctuels qui sont absents dans le texte. Il peut par exemple s'agir d'un mot bien précis qui n'est pas mentionné malgré de forts sous-entendus, comme l'homosexualité. Le mot n'est ni présent dans le texte ni dans le dictionnaire : « I cant talk to anybody. It's just that tonight I am drunk. I've tried to look **it** up in the encyclopaedia... **It's** not even in the dictionary» (je souligne, 213). Le manque est ponctuel et il se matérialise par l'utilisation du pronom indéfini « it » sans antécédent. Cette absence révèle à la fois

une difficulté personnelle et un phénomène social. Le personnage est mal à l'aise face à une pulsion qu'il ne comprend pas et cette orientation sexuelle n'est pas reconnue par la société alors qu'elle est bien réelle. C'est cette tension qui est soulignée par l'absence du mot « homosexualité » sur la page. Mais le manque n'est que partiel et le lecteur le comble lui-même en pensant au mot « homosexualité ».

Le lecteur semble pallier la très grande majorité des manques de *Manhattan Transfer*, mettant ainsi en relief le travail conjoint du lecteur et du narrateur. De manière également ponctuelle et relativement rare, l'absence de nomination des personnages a été analysée précédemment. Malgré le fait qu'un passage narratif débute sans préciser le nom du personnage en présence, le lecteur pallie le plus rapidement possible à cette insuffisance – quitte à se tromper. Généralement le réseau d'indices est suffisant pour que le lecteur puisse identifier le personnage par son nom et prénom (s'il s'agit d'une réapparition) ou bien pour qu'il puisse placer l'individu dans un groupe particulier (la communauté juive pour l'homme barbu dans le premier chapitre). Dans *Manhattan Transfer*, le manque met en relief une caractéristique d'un personnage ou une réalité sociale mais il souligne surtout le désir du lecteur d'éliminer toute incertitude. Il n'est jamais obsédant et dévastateur. Ellen s'inquiète bien de l'absence de Stan dans le chapitre « Went to the animal fair » mais le jeune homme réapparaît rapidement au chapitre suivant, marié avec une jeune femme qu'il vient de rencontrer. Tout comme dans la trilogie *USA*, la guerre est également racontée en creux. L'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand (l'incident qui provoqua l'engrenage des alliances et l'entrée en guerre de l'Europe) est mentionné au début du chapitre cinq de la seconde section : « Sarajevo, the word stuck in her throat when she tried to say it... » (MT, 199). Le lieu de l'attentat représente l'événement tout entier et il est difficilement prononçable, annonçant dès le départ la difficulté de dire la guerre. Cependant, cette dimension n'est pas développée dans le roman. La troisième section s'ouvre sur le retour du Capitaine Merivale qui a servi pendant la guerre en Europe, ainsi que celui de Jimmy et Ellen. Les allusions à la guerre sont peu nombreuses par la suite et le lecteur est dans la même position qu'un soldat américain qui revint dans son pays après le conflit. Il apprend peu à peu ce qui s'est passé pendant son absence. Il comble les lacunes grâce aux répliques de personnages secondaires qui accueillent James Merivale, Jimmy ou Ellen : « My dear, we've had a terrible time... You're the head of the family now, James [...] That was

something you missed... Thousands of people died of it¹²⁷ in New York alone » (249), « Helena doesn't know about Prohibition yet, does she ? » (253). Les manques de ce qui s'est passé sur le sol américain sont comblés tandis que la guerre est à peine évoquée. Les seuls morts mentionnés sont les milliers de personnes décédées à cause de la grippe. Ce chiffre est insignifiant comparé aux dix-sept millions de soldats et civils décédés pendant la Première Guerre mondiale (le nombre de vingt millions de blessés s'ajoute également à ce lourd bilan). Ne transcrire que le chiffre dérisoire est douloureusement ironique. Le lecteur prend ainsi davantage conscience de ce qui n'est pas dit et comprend que la guerre est en partie indicible car son ampleur est difficilement imaginable. Elle ne peut être comparée à aucun conflit ou épidémie précédente.

Tout comme dans la trilogie, ceux qui sont restés en Amérique se plaignent de ne pas pouvoir savoir ce qui s'est passé : « "Do you know I think it is just terrible", said Mrs Merivale when she had done carving, "the way you fellows wont tell us any of your experiences over there... Lots of them must have been remarkably interesting" » (257). Madame Merivale répète l'adjectif « intéressant » quelques lignes plus loin en parlant de l'histoire d'amour entre Jimmy et Ellen : « Isn't that interesting ? Did you and Jimmy meet over there ? », « A real war romance [...] Isn't that interesting ? » (258). L'histoire d'amour et la guerre sont mis sur le même plan et révèlent les attentes superficielles de Madame Merivale : elle souhaite connaître les détails croustillants, l'aspect sensationnel de la guerre. Son fils, le capitaine James Merivale utilise la même phrase à trois reprises lorsqu'il est interrogé sur son expérience au front : « it was a great war while it lasted » (248, 249 et 257). Le capitaine Merivale est l'incarnation de la propagande qui s'exerçait pendant et après la guerre aux Etats-Unis. Il a complètement intégré le discours politique justifiant la guerre et l'intervention des Etats-Unis. Elle a permis de conserver la paix et la sécurité, comme le personnage le dit lui-même plus haut : « been making the world safe for democracy » (248). Cette phrase aurait très bien pu être tirée d'un article de propagande. Le personnage est également décrédibilisé puisqu'il utilise cette phrase dans des contextes différents. Il agit telle une marionnette qui répète un discours appris par cœur. Cela souligne également la difficulté de parler de la guerre, même pour ceux qui avaient un rang élevé dans l'armée comme le capitaine Merivale. Rien

¹²⁷ « it » se réfère à l'épidémie de grippe.

ne peut être dit qu'une phrase stéréotypée, préparée à l'avance et qui peut être convoquée dans une série de circonstances.

La phrase indique également que James Merivale a bien conscience que la guerre est maintenant terminée et se projette déjà dans l'avenir. Il utilise au mieux son expérience en Europe pour consolider sa position sociale et ses privilèges :

“James has had three jobs offered him already. I think it's remarkable.”
“I guess I'll go in with the Major though,” said James Merivale to Ellen who sat next to him. “Major Goodyear you know, Cousin Helena... One of the Buffalo Goodyears. He's head of the foreign exchange department of the Banker's Trust... He says he can work me up quickly. We were friends overseas.” (257)

Cet extrait contraste avec le paragraphe suivant dans lequel les soldats revenus aux Etats-Unis se plaignent de leur traitement :

We fought for em didnt we, we cleaned up the squareheads, didnt we ? And now when we come home we get the dirty end of the stick. No jobs... Our girls have gone and married other fellers... Treat us like a bunch o dirty bums and loafers when we ask for our just and legal and lawful compensation... the bonus. (258)

La guerre n'est pas décrite de manière frontale dans *Manhattan Transfer* mais à travers ses répercussions sur le continent américain. La conséquence majeure est le renforcement du clivage entre les classes privilégiées et les laissés pour compte. James Merivale représente le groupe qui utilise la guerre pour parvenir à ses fins dans le milieu financier. Il est rejoint par Gus Mc Niel et George Baldwin qui se servent de la situation post-guerre pour lancer leur carrière politique¹²⁸. A l'opposé, Joe O'Keefe est le porte-parole des laissés-pour-compte qui se trouvent dans une situation encore plus difficile à leur retour du front.

La guerre n'est pas mentionnée pour maintenir l'unité géographique du roman. Tout se passe dans la ville de New York. Les personnages gravitent autour de la métropole et seules les histoires se déroulant sur le sol américain sont relatées. Les autres événements (comme la Première Guerre mondiale) sont perçus comme secondaires et ne sont racontés qu'indirectement, par les effets qu'ils provoquent en Amérique. L'effet majeur est le renforcement du clivage entre deux groupes : ceux qui parviennent à tirer profit de la guerre (généralement déjà privilégiés avant le

¹²⁸ « It's just this Baldwin... as I look at it... the country is going through a dangerous period of reconstruction... the confusion attendant on the winding up of a great conflict... the bankruptcy of a continent... bolshevism and subversive doctrines rife... America... Now as at no other time we need men of established ability and unblemished integrity in public office, particularly in the offices requiring expert judicial and legal knowledge. » (MT, 261)

conflit) et ceux qui en sont les victimes. L'unité post-guerre est une illusion et la fracture s'accroît.

3- Comblent les manques dans les actualités ?

a) Compléter et être complété

Jusqu'à présent, les « actualités » ont été peu mentionnées pour expliquer la structure de la trilogie. A première vue, elles permettent d'établir une toile de fond mélangeant divers matériaux : publicités, gros titres, extraits de chansons populaires et d'articles de journaux. La variété des sources permet de dresser un arrière plan social, politique et économique dans ces sections. Son rôle dans la structure de la trilogie se résume-t-il à souligner le déroulement chronologique des événements ? Il s'agit de l'une de ses fonctions mais ce n'est pas la seule. La majorité des « actualités » est composée d'extraits issus de la presse écrite de l'époque. Comme cela a été vu précédemment, la presse ne donne qu'un compte rendu parcellaire des événements qu'elle choisit de traiter. Dans *The Big Money*, Doris Humphries cherche à tout prix à convaincre Charley de lui parler de son expérience de la guerre. En effet, les informations transmises aux Américains qui n'ont pas participé à la guerre en Europe sont jugées insatisfaisantes. L'information a parfois été censurée, ce qui ne permet pas de révéler ce qui s'est véritablement passé (« do tell me what it was really like over there », 779). Les « Newsreel » peuvent donc être lus comme une série de fragments incomplets qui doivent être complétés dans les autres modes. C'est effectivement le cas dans *1919* où les « Newsreel » relatent les décisions politiques prises lors de la guerre mais se contentent généralement de juxtaposer une série d'informations factuelles : « HAWAIIAN SUGAR CONTROL LOST BY GERMANS [...] / BRITISH AIRMAN FIGHTS SIXTY FOES [...] / WAR DECREASES MARRIAGES AND BIRTHS » (420). Dans ce même extrait, le journaliste admet que tout ne peut pas être écrit : « several stories have come to me well authenticated concerning the depth of Hindenburg's brutality ; the details are too horrid for print » (420). Cet extrait souligne la force de la presse : les faits relatés sont authentifiés, vérifiés et véridiques. Le rôle des « actualités » est bien de fournir un cadre réaliste et avéré à la fiction. Mais les journalistes font également preuve d'une certaine réserve. Dans cet exemple précis, c'est le « Camera Eye » suivant qui prend

le relai. Le sujet est quelque peu différent puisque ce n'est pas la cruauté du militaire allemand Hindenburg qui est racontée mais la brutalité de l'expérience de la mort d'un soldat :

in the rain in the spring after a swim in the Marne with that hammering to the north
pounding the thought of death into our ears
the winey thought of death stings in the spring blood that throbs in the sunburned
neck up and down the belly under the tight belt hurries like cognac into the tips of my
toes and the lobes of my ears and my fingers stroking the fuzzy closecropped skull
shyly tingling fingers feel out the limits of the hard immortal skull under the flesh
(421)

Le soldat bénéficie d'un moment de repos, probablement lors d'une permission, et se baigne dans la Marne. Mais ce moment de calme est interrompu par le son du marteau, qui rappelle brutalement au soldat qu'il est en sursis. Le bruit de l'outil est tel le glas annonçant la mort ou les obsèques. La pensée de mortalité est comparée à une douleur qui s'étend progressivement dans tout le corps : des oreilles jusqu'au cou, au ventre et aux orteils. Les différents membres sont atteints progressivement par la conscience de la mortalité, provoquant un sentiment d'engourdissement. La douleur se manifeste de manière différente : c'est à la fois un martèlement, une piqûre (la douleur est brève mais particulièrement vive) et un enivrement. Tel l'alcool (plus précisément le cognac dans l'extrait cité plus haut) qui s'infiltré dans le sang et circule dans tout l'organisme, la pensée de mortalité s'insinue dans le corps du narrateur. Ce dernier est alors enveloppé dans un sentiment diffus de confusion. Une expérience particulièrement intime est relatée ici en détails. Ces précisions complètent le ton factuel et deshumanisé des « actualités » qui précèdent ce « Camera Eye ».

Les « actualités » peuvent également être complétées par les biographies. Dans *The Big Money*, le danseur Valentino est mentionné à la fin des « Actualités » : « Rudolph Valentino, noted screen star, collapsed suddenly yesterday in his apartment at the Hotel Ambassador. Several hours later he underwent » (925). Les « actualités » se terminent ainsi, sur une phrase inachevée. La biographie suivante est celle du danseur Rudolph Valentino. A la seconde page, le lecteur complète l'histoire qu'il vient de lire :

He broke down in his suite in the Hotel Ambassador in New York : gastric ulcer.

When the doctors cut into his elegantlymolded body they found that peritonitis had begun; the abdominal cavity contained a large amount of fluid and food particles; the viscera were coated with a greenish-grey film; a round hole a centimeter in diameter was seen in the anterior wall of the stomach; the tissue of the stomach for one and

onehalf centimeters immediately surrounding the perforation was necrotic. The appendix was inflamed and twisted against the small intestine. (927)

De manière encore plus manifeste que l'instance précédente, les détails les plus crus sont donnés ici, comblant le manque textuel à la fin des « Newsreel ». Le fait de différer le compte-rendu en détail permet de conserver et d'exploiter les spécificités de chaque mode. Les « actualités » gardent leur caractère incisif puisque tous les collages inclus restent brefs. En intégrant la longue description médicale dans la biographie, le narrateur montre un aspect développé en filigrane tout au long de la biographie de Rudolph Valentino : l'invasion de la vie la plus intime de la star. Quelques lignes avant la description de son opération, des détails sont révélés à propos de sa relation avec sa première femme : « the whispers grew about the testimony in his divorce case that he and his first wife had never slept together » (927). L'invasion dans sa vie privée s'intensifie. Après une remarque sur la vie sexuelle du danseur, c'est son anatomie interne qui est disséquée dans le compte-rendu détaillé de son opération chirurgicale. Cet extrait contraste avec la vie tape-à-l'œil que mène Rudolpho. L'opération constitue un retour brusque à la réalité la plus crue, la plus organique. Les détails sont donc retardés pour que l'effet de contraste, de dégoût et d'indignation devant une telle invasion de la vie intime soit le plus percutant.

Mais les « actualités » ne sont pas simplement des extraits qui doivent être complétés par les autres modes. Il est également possible que ce soit ces « Newsreel » qui comblent des manques des « Camera Eye », de la narration ou des biographies. Dans une lettre de Dick Savage dans *1919*, le personnage se plaint de la propagande et de la censure : « it's a dirty goldbrick game put over by governments and politicians for their own selfish interests, it's crooked from A to Z. If it wasn't for the censorship I could tell you things that would make you vomit » (529). Les « actualités » corroborent ici ce qui est dit par le personnage de fiction. La propagande et la censure étaient effectivement des pratiques courantes pendant la guerre :

*If you dont like your Uncle Sammy
If you dont like the red white and blue*

smiles of patriotic Essex County will be concentrated and recorded at Branch Brook Park, Newark, N. J., tomorrow afternoon. Bands will play while a vast throng marches happily to the rhythm of wartime anthems and airs. Mothers of the nation's sons will be there; wives, many of them carrying babes born after their fathers sailed for the front, will occupy a place in Essex County's graphic pageant; relatives and friends of

the heroes who are carrying on the message of Freedom will file past a battery of cameras and all will smile a message recording installment no. 7 of Smiles Across the Sea. The hour for these folks to start smiling is 2:30. [...]

G.O.P. LEADER ACCUSED OF DRAFT FRAUDS

*If you dont like the red white and blue
Then dont act like the cur in the story
Dont bite the hand that's feeding you* (les italiques sont présents dans le texte original, 450)

Dans cet extrait, les soldats qui partent à la guerre sont glorifiés et qualifiés de héros. En 1917, le nombre de soldats conscrits était insuffisant. Il a donc fallu mettre en place le service militaire obligatoire pour recruter davantage de combattants. Pour encourager les Américains à s'engager, le gouvernement a mis en place une campagne pour glorifier l'effort de guerre. Dans cet esprit, les magazines et les journaux qui publiaient des articles critiquant la guerre étaient interdits et devaient arrêter leur publication. L'objectif du gouvernement était de galvaniser les sentiments patriotiques pour maintenir une cohésion nationale. Cela peut se faire grâce à la presse mais également grâce aux chansons populaires, comme celle qui est retranscrite dans ces « actualités ». Les nouveaux immigrants sont visés ici et ils sont appelés à combattre puisqu'ils font maintenant partie de la nation américaine. Ils doivent participer à l'effort de guerre et ne pas se montrer ingrats face à ce que l'Amérique leur a apporté. Des cérémonies sont également organisées pour afficher la fierté américaine et le nationalisme. Cependant, cette fête est minutieusement orchestrée et son caractère factice est indéniable : « The hour for these folks to start smiling is 2:30 » (450). Les « actualités » montrent que la propagande pro-guerre a bien lieu et la dénoncent par l'utilisation d'un ton ironique. Ce « newreel » indique également l'une des manipulations mentionnées par Charley Anderson dans l'extrait cité dans le second volet de la trilogie. L'enrôlement dans l'armée était très fortement controversé et il y avait effectivement de nombreux cas de fraude, comme le signale également ce segment des « actualités » : « G.O.P. LEADER ACCUSED OF DRAFT FRAUDS » (450). En effet, certains travailleurs ou certains membres des classes bourgeoises parvenaient à se faire exempter du service militaire.

Les actualités jouent bien ici un rôle d'authentification et de confirmation des propos des personnages fictifs de la narration. Dans *1919*, la majorité des fragments des « actualités » mentionnent la guerre tandis que ceux de *The Big Money* sont des extraits publicitaires. Dans les passages narratifs, les parcours de John Ward

Moorehouse et de Dick Savage soulignent l'importance des relations publiques et de la publicité. Une nouvelle fois, les « Newsreel » permettent de corroborer ce que disent ou font les personnages. Les actualités permettent également d'offrir une autre lecture possible à ce qui avait été élaboré dans un autre mode. Le « Camera Eye » 50 met en relief la division de l'Amérique en deux nations antagonistes : « all right we are two nations » (1157). Dans cet extrait, l'Amérique est scindée en deux groupes antagonistes : les oppresseurs et les opprimés. Les oppresseurs sont caractérisés par leur pouvoir politique et judiciaire :

they hire and fire the politicians the newspapereditors the old judges the smal men
with reputations the col egepresidents the wardheelers (listen businessmen
collegepresidents judges America will not forget her betrayers) they hire the men with
guns the uniforms the policecars the patrolwagons (CE50, 1156)

Ils manipulent également le langage pour parvenir à leurs fins. Les opprimés, quant à eux, sont impuissants et désarmés. Ils ne peuvent que se résigner, comme l'indique la dernière ligne de ce « Camera Eye » : « we stand defeated America » (1158). Les « actualités » de *The Big Money* reprennent ce thème de la division en deux nations pour en souligner un autre aspect :

I find your column interesting and need advice. I have saved four thousand dollars
which I want to invest for a better income. Do you think I might buy stocks ? [...]

*While we slave for the bosses
Our children scream an' cry
But when we draw our money
Our grocery bills to pay*

PRESIDENT SEES PROSPERITY NEAR

*Not a cent to spend for clothing
Not a cent to lay away.*

STEAMROLLER IN ACTION AGAINST MILITANTS

MINERS BATTLE SCABS

*But we cannot buy for our children
Our wages are too low
Now listen to me you workers
Both you women and men
Let us win for them the victory
I'm sure it ain't no sin (1207)*

Deux groupes s'opposent : ceux qui profitent du marché et peuvent investir et ceux qui dépendent d'un maigre salaire pour survivre. La scission entre les deux groupes est ici renforcée par l'utilisation de deux types de texte et deux polices différents. La

situation des travailleurs est mentionnée dans une chanson populaire comme pour indiquer que leur détresse n'a pas sa place dans les gros titres. Le vocabulaire utilisé dénote la violence et la souffrance : « we slave », « our children scream an' cry » (1207). Au contraire, le futur investisseur demande un conseil sur un ton léger et nonchalant dans le courrier des lecteurs d'un journal. La scission est également renforcée par l'utilisation de deux pronoms personnels différents : les privilégiés sont moins nombreux et ils sont représentés par un porte-parole individuel (la personne qui se trouve derrière le pronom personnel « I ») tandis que les travailleurs sont mentionnés par le pronom à la deuxième personne du pluriel, « we ». Cela indique également le groupe auquel le narrateur et le lecteur peuvent s'identifier. Ces derniers ont tendance à rejoindre le groupe représenté par le pronom « we ». Ce pronom crée en effet un élan de solidarité. Les « actualités » soulignent donc la division en deux nations mentionnées précédemment dans un « Camera Eye » en opposant écriture simple et italique, chanson populaire et courrier des lecteurs, pronom personnel première personne et deuxième personne, singulier et pluriel, solidarité et distance.

b) Des manques qui restent béants

Les diverses sections se complètent les unes des autres mais tous les manques ne sont pas toujours comblés. En effet, le nombre de gros titres, fragments de chansons et articles de journaux est tellement important qu'une grande partie de ces derniers n'a pas de résonance dans les autres sections. Le lecteur ne sait pas si un détail va être réutilisé dans une section en aval du texte et cela rend la lecture des « actualités » particulièrement hardue. David Seed analyse très bien ce phénomène : dans cette section, John Dos Passos donne au lecteur plus d'informations qu'il n'est capable d'en assimiler, tout comme la presse inonde ses lecteurs de données qu'ils ne peuvent digérer¹²⁹. Le lecteur est tiraillé entre la volonté de parcourir les fragments des actualités (de manière à accélérer la lecture et de réduire ainsi l'effort de concentration intense que nécessite cette section) et la détermination de poursuivre une lecture méticuleuse car chaque détail, même le plus trivial en apparence, peut compter et être développé par la suite.

¹²⁹ « Dos Passos here draws attention to the ways in which the media bombard the consumer with more information than he can digest » dans David Seed, « Media and Newsreels in Dos Passos' U.S.A », *op.cit.*, 187.

Les actualités sont des fragments lacunaires qui ne sont pas complétés par le cotexte, ni dans cette section, ni dans aucune autre dans la trilogie : « Because many sentences are left incomplete and because headlines always imply more information than they can contain within themselves, Dos Passos constantly gives the impression that more is going on off the page»¹³⁰. Les actualités sont en effet caractérisées par ces zones blanches entre chaque titre ou chaque segment. Leur prééminence n'est pas anodine et indique bien ce que David Seed analyse dans son article : les fragments sont des traces d'un ensemble plus vaste, des éléments qui posent davantage de questions qu'ils n'apportent de réponses.

Tout d'abord, un grand nombre de phrases sont inachevées et ne sont pas complétées :

Prof Ferrer, former director of the Modern School in Barcelona who has been on trial there on the charge of having been the principal instigator of the recent revolutionary movement has been sentenced to death and will be shot Wednesday unless (99)

Les attentes du lecteur sont contrées et ce qu'il souhaite savoir le plus n'est pas mentionné. Ce processus révèle le fonctionnement de l'écriture de la presse à scandale. La situation est présentée dans une phrase longue et alambiquée. Le lecteur a ainsi du mal à retenir les détails de ce cas particulier. Le verdict est mis en relief par sa position finale dans cette phrase longue ainsi que par la simplicité des mots utilisés : « has been sentenced to death and will be shot ». Le journaliste crée un effet de dramatisation et de scandale pour accrocher le lecteur et le pousser à poursuivre sa lecture.

L'absence de sujet est le manque le plus visible et le plus commun dans les « Newsreel » de la trilogie : « GIVES MILLION IN HOOKWORM WAR » (99), « WANT BIG WAR OF NONE » (229), « ORDERED TO ALLOW ALL GREEKS TO DIE » (701). Cette absence de sujet est analysée dans un grand nombre d'articles, en particulier celui de David Seed mentionné précédemment ou celui de Charles Marz :

In the Newsreels, however, the person exists nearer the periphery of the world. And the subject, the everpresent "I" and "you" of the Camera Eye, recedes. The public voices of the Newsreels are speakerless. They are voices over which men have no control. Individuals are not subordinated - they simply cease to exist. There are no coherent or continuous interior lives in the Newsreels [...] The subjects of actions are often collective [...] or the subject may be absent [...]The speakerless world of the Newsreels is a constantly eroding world, a world without human responsibility or

¹³⁰ *Ibid.*

Charles Marz estime que l'incomplétude ne renvoie pas à ce qui serait hors de la page. Il s'agit davantage de montrer que dans les actualités, une grande variété de sons est captée. Ils s'enchaînent de manière très rapide et finissent par créer un bruit continu, comme s'ils avaient été enregistrés par un magnétophone. Ce sont des « voix sans énonciateurs ». Une fois encore, les actualités montrent le fonctionnement de la presse qui s'empare de chaque sujet, l'enregistre de manière précipitée, sans nécessairement hiérarchiser l'information de manière préalable ou évaluer la qualité de la source.

L'absence de sujet permet également d'élaborer des formules plus percutantes qui visent à choquer les esprits et à provoquer une réaction immédiate. Ils créent toujours un effet de surprise et de choc, couplé parfois avec un sentiment d'indignation (comme dans l'exemple cité précédemment « ORDERED TO ALLOW ALL GREEKS TO DIE » (701)) ou d'apitoiement (« holds baby forty hours », 57). L'émotion disparaît tout aussi rapidement qu'elle est née, laissant place à une autre émotion, provoquée par le titre suivant. Le fonctionnement des actualités met donc en relief une contradiction. En effet, les formules choisies sont tellement brèves et percutantes que l'on pourrait penser qu'elles resteraient gravées dans les esprits. Cependant, un titre est aussitôt chassé par un autre tout aussi incisif. Le lecteur perd ses repères et éprouve des difficultés à sélectionner ce qui a de l'importance et à hiérarchiser les informations. Elles apparaissent presque toutes en lettres majuscules et en formules brèves et marquantes.

Toutefois, tous les titres ne sont pas inachevés et se mêlent à des segments qui semblent au contraire parfaitement clos sur eux-mêmes : « Girl Steps On Match ; Dress ignited ; Dies » (229), « CRIMINAL IN PYJAMAS SAW BARS ; SCALES WALL ; FLEES » (716). Dans ces deux exemples, toute une histoire est saisie en trois courtes propositions. Chaque segment raconte brièvement chaque étape : la situation initiale, la péripétie et le dénouement. Le récit est condensé de manière à ne conserver que les éléments principaux. Tout est contenu dans la phrase et rien ne se passe hors de la page. L'information ressemble ainsi à un produit de consommation, qui est directement consommable et assimilable par le lecteur. Les effets produits lors de la lecture sont similaires à ceux des segments inachevés. Ils mettent l'accent sur le

¹³¹ Charles Marz, « Dos Passos's Newsreel : the Noise of History », *Studies in the Novel*, vol. 11, n° 2, 1979, 197.

spectaculaire : le criminel réalise un tour de force (alors même qu'il est en pyjama) et la jeune fille est consumée vive. La brutalité et le caractère choquant n'est donc pas seulement l'apanage des actualités inachevées. Il est également possible de lire les fragments tronqués (en particulier ceux dont le sujet est absent) comme l'étape ultime du processus de concentration d'information. Dans les deux exemples cités précédemment, seule l'essence de l'histoire est conservée pour apparaître dans sa forme la plus minimale. Ce processus est poussé jusqu'à sa dernière extrémité et le sujet de l'action ou l'émetteur de la voix est écarté pour ne conserver que la formule frappante : « ORDERED TO ALLOW ALL GREEKS TO DIE » (701), « WANT BIG WAR OR NONE » (229). La force des actualités repose sur sa variété : de genres (chansons, publicités...), de domaines (politique, économique, commercial...) et de formes (certains fragments sont clos ou au contraire inachevés).

Comme l'indique David Seed, les fragments des « Newsreel » ne sont pas seulement incomplets. Parfois, une série d'informations ne sont pas directement mentionnées dans le texte mais insinuées¹³². Dans ce cas, les « actualités » sont des déclencheurs de pensées et le lecteur lui-même fait des hypothèses pour comprendre les sous-entendus. A la fin de *42nd Parallel*, les fragments des « actualités » sont issus de la propagande pro-guerre :

to such a task we can dedicate our lives
and our fortunes, everything that we are,
and everything that we have, with the pride of those who know
that 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 that she
has treasured. God helping her she can do no other

It's a long way to Tipperary
It's a long way to go
It's a long way to Tipperary
And the sweetest girl I know

TRAITORS BEWARE

four men in Evanston fined for killing birds

WILSON WILL FORCE DRAFT
(303, les italiques sont présents dans le texte original)

Dans cet extrait, l'insinuation est double. D'une part, l'idée selon laquelle l'Amérique doit participer à la guerre en Europe est doucement et adroitement susurrée à l'oreille

¹³² David Seed, « Media and Newsreels in Dos Passos' U.S.A », *op.cit.*, 186 : « headlines always imply more information than they can contain within themselves ».

du lecteur. De l'autre, plusieurs informations sont données à entendre (comme par exemple la sévérité des peines encourues en cas de trahison) sans être dites expressément. Dans le premier fragment cité, le journaliste s'appuie sur le sentiment patriotique du lecteur, sur sa conviction que l'Amérique est une grande nation qui se bat au nom de ses valeurs fondamentales, telles la liberté et la démocratie (« the day has come when America is privileged to spend her blood and her might for the principles that gave her birth »). Au début de l'extrait, le modal « can » est utilisé (« to such a task we can dedicate our lives ») indiquant que l'entrée en guerre est une possibilité envisagée. Le même modal se trouve dans la formule finale : « God helping her she can do no other ». Cependant, la formule négative qui suit montre que cette décision est la seule éventualité. La possibilité semble donc se transformer graduellement en impératif. Cette interprétation est confirmée par le fragment suivant : « TRAITORS BEWARE ». L'unité nationale est requise et elle sera punie par la loi si elle n'est pas respectée. Enfin, le dernier élément « WILSON WILL FORCE DRAFT » montre de manière manifeste que l'effort de guerre n'est pas volontaire mais obligatoire sur le plan militaire. De manière graduelle et insidieuse, les « actualités » révèlent le fonctionnement de la propagande et montrent comment les Américains sont forcés d'accepter et de participer à l'effort de guerre.

Des questions restent en suspens et le lecteur ne peut que conjecturer certaines informations. Le journaliste affirme que des sommes d'argent importantes peuvent être alouées à l'effort de guerre : « to such a task we can dedicate [...] our fortunes ». S'agit-il de donations individuelles volontaires ou bien d'impôts obligatoires prélevés par l'Etat américain ? Le mot « fortune » dénote davantage une somme d'argent acquise par un individu plutôt que l'Etat¹³³. Cependant cette dénotation est trompeuse et c'est bien l'Etat américain, grâce à une taxation plus importante (et en particulier une généralisation des taxes fédérales), qui se charge de financer l'effort de guerre¹³⁴. Ensuite, le segment « TRAITORS BEWARE » reste ambigu. Le contexte permet au lecteur d'insinuer qu'il s'agit ici des « traîtres de guerre », sans en être persuadé. Ce mot recouvre une variété de possibilités : il peut s'agir d'hommes qui refusent de participer au service militaire, de journalistes pacifistes mentionnant les risques de la

¹³³ Une des acceptions du nom « fortune » dans « Oxford English Dictionary » est la suivante : « a person's possessions [...] a stock of wealth, accumulated by an individual or received by inheritance ».

¹³⁴ « World War I made the federal income tax permanent » dans l'article de R. Russel Rumbaugh, « A Tax to Pay for War », *New York Times*, New York, 2013. L'article est accessible en ligne : http://www.nytimes.com/2013/02/11/opinion/a-tax-to-pay-for-war.html?_r=0

guerre, de familles qui s'inquiètent de l'augmentation des impôts. Cette phrase menaçante pousse donc le lecteur à s'interroger : qui sont ces traîtres ? Quelles sont les sanctions qu'ils encourrent ? Le fragment suivant mentionne la punition de quatre hommes ayant abattu des oiseaux : « four men in Evanston fined for killing birds ». Cette action semble insignifiante comparée au refus de coopérer à l'effort de guerre et indique donc que les sanctions seront probablement sévères et que tous les coupables seront activement recherchés et punis. Le fait de laisser la lecture en suspens et des questions sans réponse accentue la menace et le sentiment de malaise. En effet, les conséquences ne sont pas clairement exprimées et laissées au soin de l'imagination du lecteur. La propagande pro-guerre révèle ainsi toute son efficacité.

c) Exhiber les débris

Les fragments des « Newsreel » sont donc caractérisés par leur caractère incomplet : un grand nombre de phrases sont inachevées et plusieurs segments donnent à entendre sans dire expressément. Charles Marz emploie le concept de « débris » pour qualifier les fragments de ces « actualités » :

As the noise of the world increases, the Newsreel demands economies of presentation, the brief notation of persons and events; it becomes an automated, dehumanized, faceless form of communication. There is neither the time nor the space in the public sphere for the continuous enactment of coherent, private lives. Narrative and voice contract, atrophy, and disappear. *And all that remains in the Newsreels is the residue of voice, the debris of character, action, and experience.* [...]The Newsreels are composed of unintelligible and multiple verbal fragments in agitated motion. They surface, collide, and disappear much like the garbage in the Ferryslip section of *Manhattan Transfer*.¹³⁵ (je souligne)

Les fragments sont bien des résidus de taille variable (de quelques mots à un long paragraphe). Ils font partie d'un tout plus étendu qui est insinué sans être donné à voir. Ce concept connote également la violence et rend bien compte du découpage parfois abrupt et arbitraire de certains segments. L'information est devenue débris à cause d'une érosion accélérée. Comme l'explique Charles Marz, les informations abondent de manière de plus en plus rapide grâce à l'amélioration des moyens de communication. Il n'y a plus assez d'espace sur les pages pour les contenir. Les informations s'atrophient pour augmenter leur concentration dans l'espace textuel. La lecture est donc inconfortable, le lecteur étant confronté à une série de débris ramenés

¹³⁵ Charles Marz, « Dos Passos's Newsreel : the Noise of History », *op.cit.*, 196.

à la surface et exhibés dans un ordre aléatoire, celui de leur repêchage. Certains débris peuvent en reconstruire d'autres mais dans ce cas, la collision est fortuite. Il est également possible que le débris flotte vers le large et qu'il n'ait donc aucune incidence sur la suite des événements.

La force de cette analyse est double : elle permet d'expliquer le caractère fragmentaire du « newsreel » et les effets sur la lecture. Les informations s'érodent à cause du contexte social et politique de l'Amérique au début du XX^{ème} siècle. L'acquisition de l'information s'accélère et le public demande un compte-rendu régulier et divertissant. De ce fait, les fragments sont courts et tapageurs. Ils interagissent également entre eux et avec le reste des sections (les biographies, les « Camera Eye » ou la narration). Le terme « collision » rend bien compte de ces rencontres, accidentelles et surprenantes. Elles provoquent généralement un choc, dans le texte mais aussi dans l'esprit du lecteur qui ressent indignation, confusion.

Pour rendre compte de la composition de *USA*, il s'agit de bien plus qu'un fonctionnement en réseau des différents modes. Ce n'est pas simplement des thèmes (la guerre, la publicité, la division de l'Amérique entre deux nations par exemple) que l'on retrouve dans les différents modes et qui produiraient un système de résonances. Il s'agit davantage de combler les manques d'un mode à l'autre ou bien de les laisser béants. Les quatre modes se complètent et sont toujours utilisés dans leur spécificité ou pour apporter un autre regard. Dans *Manhattan Transfer*, les titres avaient une fonction d'endiguement, de confinement pour une grande majorité des chapitres : le titre définissait les contours du texte. Rien ne sort de la métropole, ni le texte, ni les personnages. La trilogie est également « contenue », entre deux textes qui constituent clairement deux bornes : une entrée (la préface intitulée *USA*) et une sortie (« Vag »). Avec l'extrait « Body of an American », ces trois textes constituent des piliers qui soutiennent la trilogie toute entière : en montrant comment le corps est le support de l'histoire et en créant des espaces de rencontre dans lesquels une variété d'autres textes peuvent résonner.

Cette tentative d'expliquer la composition ne doit pas occulter le caractère fondamentalement fragmentaire de *USA*. La trilogie montre la violence de la fragmentation des corps et des textes, qui deviennent « débris ». C'est l'écriture qui reconstruit et unifie, qui fait résonner les fragments entre eux. Le terme de « débris » est alors trop péjoratif pour décrire des fragments qui se nourrissent les uns les autres.

Le plaisir de la lecture provient de la création de cette nouvelle forme – composée de quatre sections :

What Dos Passos created with *U.S.A.* was in fact another invention – another American thing peculiar to the openness and stress of American life, like the Wright brothers' airplane, Edison's phonograph, Luther Burbank's hybrids, Frank Lloyd Wright's first office buildings. [...] We find that our primary pleasure in the book is in its scheme.¹³⁶

Le mot « plaisir » rappelle la notion élaborée par Roland Barthes. Quel type de plaisir provoque la lecture de *USA* ? S'agit-il d'un texte de plaisir ou bien de jouissance ? Le critique français oppose deux types de texte :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.¹³⁷

La trilogie correspond bien davantage à un texte de jouissance. Le plaisir éprouvé lors de la lecture n'est ni euphorique, ni confortable. Au contraire, les repères sont bouleversés et les attentes rarement comblées. Le texte de jouissance se nourrit de cette fragmentation caractéristique de la trilogie : « Textes de jouissance. Le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces »¹³⁸. Le plaisir de la lecture de la trilogie provient de la richesse du texte, de sa construction en pleins et en creux, en voix et en silences et surtout de la place laissée au lecteur qui éprouve du plaisir à faire des liens, à entendre des résonances, à déchiffrer l'ironie, à faire fausse route et à être entraîné sur un chemin toujours surprenant.

¹³⁶ Alfred Kazin, « John Dos Passos and His Invention of America », *op. cit.*, 164.

¹³⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, 25-26.

¹³⁸ *Ibid.*, 83.

Partie III – L’intertexte, entre redondance et revitalisation

L’une des caractéristiques du genre romanesque est l’incorporation de fragments appartenant à des genres littéraires variés : « Le roman permet d’introduire dans son entité tout espèce de genres tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu’extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques). Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique »¹³⁹. Ces observations s’appliquent particulièrement aux œuvres de John Dos Passos dans lesquelles une multitude de fragments de genres différents, tels la poésie, la presse et les chansons populaires, sont présents.

Ces collages ont un rôle structurel essentiel dans *Streets of Night*, *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA*. En effet, les fragments intertextuels sont un autre moyen de rendre visible l’armature des romans et de montrer le mode de construction du texte. Pour étudier la spécificité de l’intertextualité dans les trois romans cités, l’approche de Michel Riffaterre semble la plus opératoire. En effet, il reprend le concept utilisé d’abord par Julia Kristeva¹⁴⁰ pour le concevoir comme un effet de lecture. Il distingue méthodiquement intertexte et intertextualité : « l’intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d’autres, qui l’ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l’intertexte de la première »¹⁴¹. Deux points sont particulièrement saillants dans son analyse. D’une part, l’intertextualité ne se réduit pas à la connaissance de l’intertexte. Ce qui déclenche le mécanisme est davantage la perception dans le texte d’une trace indiquant l’incorporation d’un autre texte. D’autre part, la signification se trouve ni dans le texte ni dans l’intertexte mais à mi-chemin.

Le premier point est significatif car une partie de l’intertexte de *Streets of Night* est un poème d’Arthur Rimbaud, qui est difficilement compris et identifiable par des lecteurs américains. Michel Riffaterre montre habilement que l’intérêt de l’intertexte ne se trouve pas dans son déchiffrement à proprement parler mais surtout dans la trace laissée dans le texte :

¹³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, 141.

¹⁴⁰ Julia Kristeva définit le terme d’intertextualité, dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* : Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », *Tel Quel*, 1966 et « Le texte clos », *Tel Quel*, 1967.

¹⁴¹ Michel Riffaterre, « La trace de l’intertexte », *La Pensée française*, n° 215, 1980, 4.

L'intertexte lui-même, je l'ai suggéré, peut rester inconnu. Tout corpus littéraire est vulnérable, vite oublié ; les changements idéologiques le détruisent parfois entièrement ou l'occulent pour des générations entières de lecteurs. Mais ces pertes n'affectent pas le mécanisme de la présupposition [...]

En rendant nécessaire le fonctionnement de l'intertextualité, elle [la trace] garantit la survie du texte : les idéologies qui l'entouraient à sa naissance peuvent sombrer et l'intertexte tomber dans l'oubli ; la présupposition d'un intertexte suffit à la lecture. De plus, la trace est faite d'anomalies formelles et sémantiques, et d'obscurités qui inspirent la nostalgie d'une norme ou d'une clarté à recréer, elle institue dans le texte ce qui en assure la lecture répétée, l'interrogation continue – un système de signes du désir.¹⁴²

Ce seront donc les divers effets de lecture qui seront étudiés ainsi que les traces laissées dans le texte. Le sens est à mi-chemin entre les deux textes : le texte d'origine et le texte cité¹⁴³. Dans ce chapitre, l'intertextualité externe (comme l'incorporation de vers d'un poème d'Arthur Rimbaud dans *Streets of Night*) et interne seront analysées ainsi que les collages d'autres textes. Ces derniers ne font pas référence à un intertexte (à un texte que l'on pourrait rapprocher de celui que l'on a sous les yeux) mais ils créent également une rupture avec le texte d'origine en donnant à voir un document spécifique, comme par exemple un extrait du dictionnaire ou une lettre rédigée par l'un des personnages.

Chapitre 1 : Regarder du mauvais côté du télescope dans *Streets of Night*

Mikhaïl Bakhtine définit un texte comme une mosaïque de citations, comme l'absorption et la transformation d'autres textes pour produire une œuvre d'art originale et composée de différentes strates. L'une des caractéristiques de *Streets of Night*, écrit par John Dos Passos en 1923, est l'abondance des citations, en particulier dans les passages concernant Wenny, l'un des trois protagonistes. La poésie est le genre le plus cité dans tout le roman : le poème pastoral « L'allegro » écrit par John Milton en 1645 se détache du corps du texte au début du roman. Il est presque juxtaposé à une strophe tronquée du poème « Annabel Lee » d'Edgar Allan Poe

¹⁴²*Ibid.*, 9 et 18.

¹⁴³ Michel Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *op.cit.*, 14-15 : « la signifiante, c'est-à-dire la littérarité du sens, n'est donc ni dans le texte ni dans l'intertexte, mais à mi-chemin des deux, dans l'interprétant, qui dicte au lecteur la manière de les voir, de les comparer, de les interpréter par conséquent dans leur inséparabilité même ».

(1849). Le poème « La chanson de la plus haute tour » (1872) écrit par Arthur Rimbaud est également inséré au texte d'origine. Comment expliquer la variété des citations dans le roman ? Comment sont-elles intégrées au corps du texte ? Est-il possible de faire émerger des effets communs ou est-ce que chaque citation produit un effet particulier ? Mickael Clark suggère que le parcours universitaire de John Dos Passos à Harvard a un rôle central dans le choix des citations : « the occasional references to Greek and Roman culture reflect the courses Dos Passos took [...] Likewise Fanshaw's interest in art history devolves from Dos Passos having enrolled in « Art and Culture of Italy in the Middle Ages and the Renaissance »¹⁴⁴. Cependant cette interprétation est simpliste et les citations ont un rôle structurant dans le roman.

Julia Kristeva s'inspire du travail des formalistes russes ainsi que de Mikhaïl Bakhtine pour définir les caractéristiques du texte romanesque. Dans sa thèse intitulée « Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle », elle introduit le concept d'idéologème : « le recouplement d'une organisation textuelle donnée avec les énoncés qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes extérieurs, sera appelé un idéologème »¹⁴⁵. Elle met également en relief la notion de dualité et le jeu entre deux notions : la dualité de l'énoncé romanesque (narration et citation) et les multiples boucles thématiques. Il est donc nécessaire d'analyser la dualité à différents niveaux : l'intrigue (les boucles thématiques), la narration (le jeu entre narration et citation) et enfin la totalité de la production romanesque (l'intertextualité). Julia Kristeva définit une modalité double : « (la modalité) aléthique (l'opposition des contraires est nécessaire, possible, contingente ou impossible) et déontique (la réunion des contraires est obligatoire, permise, indifférente ou défendue) »¹⁴⁶. Nous allons essayer de montrer que « le roman suit le trajet de la synthèse déontique pour la condamner et pour affirmer sous le mode aléthique l'opposition des contraires »¹⁴⁷. L'épisode précédent le suicide de Wenny a été choisi pour illustrer ce trajet. Il est caractérisé par une série d'oppositions : la vie et la mort, le père et le fils, la clarté d'esprit et l'ébriété, le clivage et l'unité, pour ne mentionner seulement les plus pertinents. Le texte contient également une variété de citations : celle issu du poème d'Arthur

¹⁴⁴ John Dos Passos, *Streets of Night*, London, Associated University presses, 1923, 11.

¹⁴⁵ Julia Kristeva, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haie, Mouton, 1976, 12.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 46.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Rimbaud mentionné précédemment ainsi que des références précises à des textes bibliques. L'image du masque est utilisée tout au long du roman et illustre la tentative de maintenir l'irréductibilité des oppositions : les personnages présentent au monde une surface plane tandis que leurs imperfections – bien présentes – sont relayées en profondeur. Le roman souligne la « synthèse déontique », ou la tentative d'unir les contraires. Ce processus peut être illustré par la tension entre narration et citation, et les instances de fusion entre les deux. Les textes incorporés ne restent pas « autres » mais ils sont digérés par le roman.

I- L'écriture de la tension entre contraires

Wenny voit les autres personnages comme des ombres ou « des fantômes aux visages de couleur anormalement rose vif ». Les fantômes illustrent parfaitement la tension entre les contraires puisqu'ils sont entre la vie et la mort. Dans *Streets of Night*, l'image du masque est utilisée de manière fréquente par Wenny pour décrire les visages des personnes autour de lui. Dans cet extrait, le mot « masque » n'est pas directement cité mais il est sous-entendu par les expressions : « faces of unnatural bright pink » ou « rubber faces of the men in the bar ». Les visages des hommes semblent avoir été peints. Ce motif est développé dans l'extrait suivant :

Wenny [...] was intent on the people he passed ; smooth, velvety warm masks of young men and girls, wooden masks of men bleached by offices, crumpled masks of old women ; under them all seemed to tremble something jellylike and eager, something half caught sight of in their eyes that had thrilled to the warm afternoon, that this sudden, cold searching through the dusty, concrete grooves of the city congealed to shuddering crystals of terror. He wanted to climb on a hydrant and talk, to draw people in circle about him and explain all the joy and agony he felt in words so simple that they would tear off their masks and tell their lives, too. It would be his face, his eyes, his mouth molding words all about him when the masks were off (SN, 112)

L'image du masque est une figure du carnaval. Elle a été abondamment étudiée par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva. Les individus sont perçus comme doubles : ils conservent en apparence leur rôle social (la vieille femme a un visage « froissé » tandis que les jeunes gens ont l'air en bonne santé et heureux, comme l'exige leur groupe d'âge) mais intérieurement, ils sont tourmentés. Malgré une grande sensation d'inconfort, la dichotomie entre intérieur et extérieur, surface et profondeur est

conservée. Les émotions et les pensées tumultueuses sont cachées derrière les masques.

Au premier abord, le texte reflète cette séparation des oppositions. Le texte semble lisse et parfaitement structuré même s'il raconte l'agitation de Wenny. Le texte est clos, borné par une série d'éléments. Il est délimité par trois petites étoiles indiquant qu'il s'agit d'une nouvelle section et se termine par un espace blanc, indiquant la fin du chapitre. De plus, le texte est circulaire. Wenny déambule dans la rue, puis il entre dans un bar et retourne marcher dans la rue. Il s'agit d'une construction en miroir imparfaite, l'épisode dans le bar constituant un axe de symétrie. Certains éléments sont présents dans la première et la seconde déambulation : « the crunching carpet of the snow » (118), « streets neatly carpeted with snow » (120). D'autres éléments varient : dans la seconde marche, Wenny se déplace avec plus de lenteur et les voix alternent plus rapidement entre le narrateur et le personnage.

L'épisode central du bar a une structure nette : il peut être découpé en quatre sections distinctes qui commencent toutes par la commande d'un martini. Cette commande constitue le seul discours direct, les seules paroles prononcées à haute voix par Wenny. Les formules varient de « A martini cocktail, please » he said to the thin, large-eyed man with a scrawny neck who came for his order » à « Another martini please » (ni l'interlocuteur ni le destinataire ne sont précisés ici). Ces déclarations servent de cadre et l'extrait est donc délimité en sections bien distinctes. Mais cette structure apparente cache une tension insidieuse entre les contraires, cette dernière étant illustrée par l'isotopie du clivage. Le désir ultime de Wenny est d'être lui-même, de séparer ce qui constitue le cœur de son être des influences externes : « If I had a clean sharp knife to cut away dreams », « a sword cleaving me, a light searing me ».

Le personnage de Wenny est agité par ses oppositions et de nombreux conflits internes sont relatés dans cet extrait. Le discours religieux et les valeurs inculqués par le père de Wenny s'infiltrèrent dans son discours et sa perception de lui-même. Wenny s'observe dans un miroir. Il commence par s'identifier à l'image reflétée, comme cela est indiqué par l'utilisation des pronoms personnels à la troisième personne (« his hair », « his eyebrows », « his lips »). Ensuite, il se dissocie de l'image pour noter les similarités avec cette image : « He drank and the man in the looking glass drank ». Enfin, le reflet n'est plus un double mais un autre : « this face was not his

face » (le pronom utilisé n'est plus possessif mais démonstratif montrant qu'il ne possède plus ce visage). En se regardant dans le blanc des yeux, Wenny découvre l'autre en lui. Ce qui était à l'intérieur et caché est maintenant extériorisé et visible. La coexistence des contraires n'est pas viable et la seule solution envisagée est le suicide : « Now in me my father'll be dead » (120). La mort lui permettrait à la fois de se séparer de son père mais aussi de s'unir aux femmes qu'il a aimées. La mort et l'amour sont d'abord opposés (« No place for love in the city of Boston ; place for death though » (121)) puis réunis. La mort est perçue comme une union sexuelle avec les femmes fréquentées dans le passé : « Maybe death's all that, sinking into the body of a dark woman » , « Spread out your bed for me, Nan Ellen death » (121). La mort est donc à la fois union et séparation.

La tension entre les contraires peut également être étudiée dans l'organisation du texte lui-même. Julia Kristeva définit deux modes de l'énoncé romanesque : la narration (« une parole assumée par celui qui s'écrit comme acteur-auteur »¹⁴⁸) et la citation (« une parole attribuée à un autre »¹⁴⁹). Comment les deux modes opèrent-ils dans le texte ? Tout comme dans l'analyse de Julia Kristeva, « ces deux versants s'enchevêtrent de façon à se confondre »¹⁵⁰ dans l'extrait de *Streets of Night*. La citation peut recouvrir deux aspects différents dans notre texte : le discours direct mais aussi le discours intérieur. Les paroles de Wenny sont citées à plusieurs reprises. Lorsqu'il commande un martini, son discours est alors entouré de guillemets (« A martini cocktail, please »). Cependant, lorsqu'il s'adresse à lui-même, le tiret indique le changement de voix du narrateur au personnage : « – Now what bar haven't I been to ? he kept asking himself ». Il n'y a aucune occurrence de discours indirect. La narration et la citation sont donc clairement indiquées par les marques de ponctuation mais aussi l'organisation de l'espace textuel et l'utilisation des pronoms et des temps verbaux. Le discours direct est toujours noté dans un paragraphe distinct, séparé par un saut à la ligne et un alinéa. Dans la narration, la troisième personne ainsi que le prétérit sont utilisés tandis que les citations sont à la première personne et au présent.

L'utilisation du tiret pour être étudié de manière plus exhaustive. Il a un rôle de translation : il indique le transfert de l'énoncé vocal à l'énoncé textuel. Dans l'extrait, il montre également l'entrée dans le monde interne de Wenny, ses pensées et ses

¹⁴⁸ *Ibid.*, 48.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

rêves. Mais il peut également être analysé comme un morceau de ficelle attachant les deux énoncés entre eux et mettant en relief leur connexion. Il existe plusieurs similarités entre la voix narrative et la voix interne de Wenny, en particulier dans les deux segments collés l'un à l'autre. Lorsque le narrateur introduit les pensées de Wenny, la phrase est nominale. Les réflexions personnelles du personnage sont également retranscrites par des phrases sans verbes : « In his mind Fanshaw's voice and his father's voice droning like antiphonal choirs : « - Leanfaced people of the Renaissance carried away helpless in their vermilion barge » (SN, 48). Ce phénomène peut être qualifié de « contagion stylistique ». La transition entre la voix narrative et la voix de Wenny est facilitée par une imitation du style.

Il y a également des redondances entre la narration et la citation. Dans la citation suivante, le narrateur annonce que les pensées de Wenny se déroulent avec une précision mécanique, ce qui est confirmé par le discours direct du personnage : « His thoughts clicked with mechanical precision. – I am sober now » (SN, 120). L'utilisation des pronoms confirme la tentative d'union des deux voix : « Things were still, icehard, iceclear all about him. – The little, neatly painted world of his childhood had been *like that* » (SN, 119, je souligne). Dans cet exemple, l'antécédent de « that » se trouve dans l'énoncé précédent pris en charge par la voix narrative. Les deux voix sont donc dépendantes l'une de l'autre et ne peuvent être séparées de manière irréductible.

Enfin, les marques de ponctuation ne permettent pas toujours de dissocier les deux voix :

This is the secret at last. Never been happier in my life. Or am I hideously drunk ?
Slippery down this hill. The bridge the subway goes over, that's it. He felt for
his watch. Gone, of course, pawned a thousand years ago to sleep with Ellen of
Troy. (121)

Malgré le saut à la ligne, il semble que c'est toujours la voix de Wenny qui se fait entendre. Ceci est indiqué par l'absence de sujet et de verbe (« [it is] slippery down this ill ») et l'utilisation du présent. La proposition « He felt for his watch » semble prise en charge par la voix narrative et être entourée de deux passages de la voix de Wenny. Alors que la fin du chapitre approche, les deux voix sont de plus en plus entremêlées. Le trouble de Wenny est de plus en plus intense et il est reflété dans le texte par l'enchevêtrement de la narration et des citations.

II- Permutation et digestion d'autres textes

Au premier regard, les fragments incorporés au corps du texte semblaient disjoints mais nous venons de voir leur enchevêtrement. Il est également intéressant de noter que d'autres textes sont enchâssés dans les citations. Le narrateur cite Wenny qui lui-même cite Arthur Rimbaud et des textes religieux. Le texte expose les différentes couches de sa construction et la transformation des voix. L'intégration d'autres textes montre deux phénomènes distincts. Le texte intégré est transformé : il ne s'agit pas d'une simple opération de collage dans un environnement différent. Il est incorporé et modifié pour appartenir de manière plus profonde au nouveau texte dans lequel il s'intercale. Le lecteur a ainsi accès aux pensées de Wenny et cela montre bien que « Dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité »¹⁵¹. Les textes intégrés sont digérés par le texte d'origine. Ils ne pourraient être effacés par un éditeur grincheux. Ils ont un rôle structurant indispensable.

Dans cet extrait, certaines citations résonnent et semblent vouloir échapper à l'écriture pour être prononcées à haute voix. Cette oralité est créée en partie par l'utilisation des espaces vides sur la page. Ils peuvent être interprétés comme des espaces de transition entre l'écrit et l'oral, entre la lecture et le chant. Il y a également un certain nombre d'indications phonétiques : « ye say-saints ». Le segment « par délicatesse j'ai perdu la vie » est extrait du poème « Chanson de la plus haute tour » d'Arthur Rimbaud. Le poète reproduit le rythme et la structure d'une chanson en répétant le premier sextet à la fin du premier poème. Il détache également les deux dernières lignes du reste du texte pour imiter le modèle des vers suivis d'un refrain. Des fragments entiers sont répétés « par délicatesse, par délicatesse... » ainsi qu'une variété de sons : « Par délicatesse j'ai perdu la vie. /« Hey, another martini, please. » », « Par délicatesse j'ai perdu la vie. Mustn't hurry » (SN, 120). Malgré la barrière que peut constituer la langue française pour un lecteur américain, la musicalité transparaît de ce passage.

¹⁵¹ Mikhail Bakhtine, *op.cit.*, 158.

La citation d'Arthur Rimbaud a été coupée de son contexte et ne comporte aucune note immédiate indiquant sa provenance. Elle peut être interprétée comme la voix intérieure de Wenny :

Something always goes mad in me when I go to Frank Locke's. Mustn't go again.
Again ! How silly , as if there were going to be any agains. Now in me my father'll be
dead. Par délicatesse j'ai perdu la vie. Musn't hurry. Pleasant to stroll about a town the
last night before going away. (SN, 120)

La typographie du poème a été effacée et le fragment apparaît comme un fragment en prose. Mais le schéma des rimes est partiellement conservé avec la rime en « i » qui rappelle la strophe originale :

Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah! que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.¹⁵²

Dans *Streets of Night*, le poème a été linéarisé de façon à se fondre dans le texte. Il n'est pas simplement copié mais adapté pour s'intégrer au texte original. Le déterminant a été modifié (« j'ai perdu ma vie » est devenu « j'ai perdu la vie ») suggérant que Wenny est dépossédé de sa propre mort. Cette modification participe à la fragmentation du moi, crée également par la multiplicité des voix et l'image du miroir brisé (Wenny ne se reconnaît pas dans son reflet). Les références et les modifications sont utilisées pour créer un motif unique. Dans le poème d'Arthur Rimbaud, le poème développe le thème du poète qui gâche sa jeunesse. Ce thème peut être mis en parallèle avec la situation de Wenny. Mais la citation n'est pas seulement un élément ponctuel et isolé dans le texte : elle influence la structure de l'extrait entier. Le poème d'Arthur Rimbaud est composé de six troches contenant six vers chacune. Le premier sizain est répété à la fin du poème, comme c'est le cas pour la marche dans la neige de Wenny. Mais contrairement au poème dans lequel la répétition est identique, la marche dans la neige est légèrement modifiée. En imbriquant la structure du poème cité, le texte offre une réflexion sur son mode de fabrication, l'utilisation et la transformation d'autres textes et la difficulté de clore. L'intégration du poème indique les différentes couches de textes et les

¹⁵² Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951. Le poème est daté de 1872.

modifications : le poème d'Arthur Rimbaud était déjà une réutilisation d'une forme du Moyen Âge.

Le contexte dans lequel apparaît le fragment intertextuel joue un rôle important dans l'interprétation du sens. La première citation de textes religieux apparaît lors de la retranscription des pensées de Wenny :

God ! I must pull myself together. I must think, not dream In the beginning was the word...Think ! and Noah begat three sons, Shem, Ham, and Japheth.... Poor little me, with holes in my stockings, sitting in my bedroom that had the cracked looking glass learning Genesis for Dad. The earth also was corrupt before God, the earth was filled with violence... (SN, 119)

La religion est associée à une activité intellectuelle et rationnelle , Wenny se dit à lui-même « I must think » avant de se remémorer les textes religieux. Mais le lecteur est bien face à un paradoxe : alors que Wenny veut se concentrer et penser, il répète mot à mot les paroles bibliques qu'il a appris par cœur dans son enfance. Contrairement à la citation imparfaite du poème d'Arthur Rimbaud, la citation est ici identique. Le processus intellectuel de « penser » est mis en adéquation avec la récitation. Mais le ton ironique indique que la religion ne doit pas être considérée comme un guide rationnel :

Do good and communicate and forget not, for with such sacrifice God is well pleased . Women's voices shrilling high :

How firm a foundation ye say-aunts of the Lord...

and the sound of money clinking in plates.

Everything was spinning again, and he was saying over and over : - I must pull myself together, pull myself together (SN, 120)

La dernière réminiscence de l'église est le son des pièces lors de la quête. Ce son est juxtaposé à celui, solennel, des femmes qui chantent. L'église est finalement jugée comme une institution avide et n'offre aucun réconfort pour Wenny.

De nouveau les citations religieuses ne sont pas seulement des références ponctuelles mais influent sur le cotexte. Ici le ton prophétique est reproduit dans les pensées de Wenny : « for that face is my face and my father's voice is my voice ». Ce fragment rappelle le ton des psaumes, comme par exemple « Your word is a lamp to my feet and a light for my path » (Psalms 119:105), « My son, my teachings you shall not forget and my commands your heart shall guard » (Proverbs 3:1), « But many that are first shall be last and the last shall be first » (Matthew 19:30). Tous ces exemples

montrent que le texte est créé par une superposition de couches : « Le roman parodie les autres genres : il dénonce leur forme et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance »¹⁵³.

Ce chapitre est intitulé « regarder du mauvais côté du télescope », vestige du cheminement de la pensée et non de l'interprétation finale. Au départ, c'est l'absence de limites qui saute aux yeux : les voix et les textes semblent fusionner et se reflètent dans la structure de l'extrait tout entier. Comme celui qui regarde du mauvais côté du télescope, le lecteur ne regarde pas un paysage avec des détails plus clairs et grossis par la lentille. Au contraire, ce qui se présente devant lui est un mélange flou de détails éparpillés. Il ne saisit pas la limite des objets qu'il regarde et cela forme un tout incohérent. Cependant, après une étude plus approfondie, le texte ne rend pas les limites floues entre les objets : parfois il sépare les éléments et parfois les fait fusionner. Au départ la voix narrative et la voix de Wenny sont clairement séparées puis elles fusionnent. De manière similaire la séparation des chapitres est clairement notée par des espaces blancs et des en-têtes. Avant de se suicider Wenny comparait sa mort à venir avec le sommeil. Le chapitre se termine par son suicide – une clôture claire. Cependant le chapitre suivant commence par les mots suivants : « Fanshaw opened his eyes », connectant ainsi les deux chapitres, tout en gardant les frontières intactes. Cette tension entre le tout et la partie, le début et la fin, confirme que « le roman est impossible, à moins que la distinction entre deux termes puisse être à la fois niée et présente, confirmée et approuvée »¹⁵⁴.

Chapitre 2 : Absorption et transformation d'autres textes dans *Manhattan Transfer*

Dans le roman *Manhattan Transfer*, différentes voix se mêlent en permanence. Les discours direct et indirect libre sont privilégiés par rapport au discours indirect pour faire entendre au lecteur les voix des personnages. Ils s'expriment dans leur vernaculaire, leur registre et leur langue qui n'est pas toujours l'anglais. Ces

¹⁵³ *Ibid.*, 443.

¹⁵⁴ Julia Kristeva, *op.cit.*, 48 : « The novel is not possible unless the distinction between two terms can be denied while all the same time being there, confirmed and approved ».

variations vocaliques sont aussi notées graphiquement dans le texte. Les extraits de chansons populaires sont retranscrits en italique ou séparés du corps du texte par des espaces blancs et présentés dans une taille de police inférieure à celle de la narration. La variété des voix est donc aussi matérialisée dans le roman. C'est pourquoi le terme « collage » est généralement utilisé pour rendre compte de cette technique. Ce terme est bien choisi puisqu'il permet de lier l'œuvre littéraire de John Dos Passos aux œuvres picturales des peintres cubistes. Des objets divers sont collés sur la toile, que ce soit des morceaux d'étoffe, des papiers, des matériaux comme de la sciure de bois, du sable ou encore des morceaux de miroirs.

Quels critères peuvent être invoqués pour distinguer l'intégration d'autres textes dans le corps du texte ? D'abord, la provenance et la nature du texte incorporé doivent être pris en considération. *Manhattan Transfer* est caractérisé par la grande richesse des sources et des natures de textes cités, avec une prédilection pour les extraits de chansons populaires. La particularité de ce roman réside également dans la présence d'une intertextualité interne. Le texte d'origine est le lieu de provenance de la citation. Dans les autres cas d'intertextualité, la source n'est pas précisée mais est rapidement déduite grâce au genre du texte incorporé. Les marqueurs peuvent être implicites ou explicites, linguistiques (un syntagme introducteur ou final) ou extra-linguistiques (grâce à une organisation spatiale particulière ou à une variation de la typographie du texte). Les marqueurs matérialisent la zone de transition entre le texte incorporé et le texte source. Ils délimitent un cadre. La présence de marqueurs explicites et linguistiques mettent-ils en exergue le texte incorporé ? L'absence de marqueurs signale-t-elle toujours que le texte étranger a été entièrement absorbé par le texte source ? L'analyse des marqueurs est centrale et permet de trouver des points communs entre les fragments incorporés et d'analyser leur mode de fonctionnement.

Dans *Manhattan Transfer*, l'intertexte est directement connecté aux sensations des personnages. En effet, le fragment intertextuel est constitué des perceptions visuelles et auditives : « Bud sat by a window in the Seamen's Union reading slowly and carefully through a newspaper » (puis collage d'un extrait de ce journal en question, 91), « A brass band shining in the sun, white caps, sweaty red faces, playing Yankee Doodle » (puis extraits de la chanson Yankee Doodle, 71). Ces extraits constituent des marqueurs explicites et linguistiques introduisant les fragments incorporés. Ce type d'intertextualité est majoritaire et il possède une motivation diégétique. Son apport narratif est limité car il ne fait pas avancer

l'intrigue. Cependant, les fragments illustrent l'importance de l'acte de voir et le phénomène d'infiltration de l'extérieur à l'intérieur. De plus, toute intertextualité met en jeu les concepts de « simple », « double » et « multiple ». Le fragment (objet unique) est perçu deux fois : par le personnage et par le lecteur. Il permet au lecteur de prendre conscience de son acte de lecture en établissant un parallèle entre ce que voit le personnage et ce que voit le lecteur. Le fragment intertextuel est un espace liminal entre le monde textuel du personnage et le monde extratextuel du lecteur, une zone franche, une zone de partage. Les fragments incorporés fonctionnent tels des miroirs : ils viennent corroborer, justifier ou illustrer ce qui a déjà été écrit. L'extrait de journal lu par le personnage de Bud est un reflet imparfait de sa propre histoire. Les chansons d'amour désespérées chantées par Madame Rigaud font également écho à son destin personnel et à son histoire d'amour douloureuse. Le premier effet de l'incorporation de fragments est la saturation du texte. La densité textuelle est telle que le texte souffre d'asphyxie. Cette observation renvoie à l'image de la respiration étudiée par Christine Chollier dans son article « La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve de l'inertie de la matière dans *Manhattan Transfer* »¹⁵⁵. Mais la respiration est plus qu'un motif, elle permet de rendre compte de la construction et de la composition même du texte. Enfin, alors que le fragment vient appuyer ce qui est dit et créé un effet double, cette redondance est une source de revitalisation de la langue.

Dans une grande majorité de cas, l'intertextualité est diégétique. Dans le dernier paragraphe du chapitre 1 « A small bearded man in a derby walked up Allen Street » (21), la construction du paragraphe met en valeur l'acte de voir. En effet, le texte est découpé en deux séquences qui alternent : les séquences statiques et les séquences de marche. L'homme juif marche dans la rue de manière distraite, il s'arrête et fixe l'affiche publicitaire pour les rasoirs Gillette et marche jusqu'au magasin. Il se regarde dans le miroir chez lui en train de se raser puis sa famille le regarde également. Enfin, il reprend sa marche pour rentrer chez lui (« He walked back and forth with the safety razor shining in his hand and then gently fingering his smooth chin. », dernière phrase du chapitre 1, page 22). Les moments de marche du personnage encadrent et mettent en exergue les moments statiques centrés sur la perception visuelle.

¹⁵⁵ Christine Chollier, « La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve de l'inertie de la matière dans *Manhattan Transfer* » dans Daniel Thomières, *What's in a Detail, lire le détail dans les littératures de langues anglaises*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2001.

Un homme juif marche sans être attentif à son environnement. Il commence à regarder une affiche Gillette de manière distraite puis ce coup d'œil laisse place à un face-à-face intense : « [he] looked for a long time into the dollarproud eyes of King C.Gillette » (22). L'acte de perception est dramatisé par cet échange de regards. C'est dans les yeux du mannequin de la publicité que le symbole de richesse et de réussite sociale est contenu. Le rythme du texte s'accélère pour montrer les effets de la publicité. Le rythme ternaire montre la détermination et l'assurance du personnage qui a pris la décision de se raser : « Then he clenched his fists, threw back his shoulders and walked into the drugstore » (21). Toute la scène est construite autour de l'échange de regards entre l'homme Gillette et l'homme juif sans que le processus de pensée de ce dernier soit révélé, comme si l'image de la publicité s'était imprimée de manière mécanique dans son esprit. Il rentre chez lui et reproduit cette image. L'échange de regards symbolise l'aliénation du monde moderne : l'homme voit et reproduit ce qu'il a vu.

A la page suivante, dans la première vignette du chapitre 2, la scène fait écho à l'épisode de l'homme juif. Ed Thatcher est seul dans son appartement :

He walked excitedly about the narrow room [...] His eyes fell on the headline on a Journal that lay on the floor [...]

MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL COMPLETES THE ACT
MAKING NEW YORK WORLD'S SECOND METROPOLIS (23)

Le motif de la marche est de nouveau présent ainsi que la manière distraite avec laquelle le regard d'Ed est dirigé vers le journal. Dans son ouvrage, Catherine Morley analyse ce passage : « To characterise Ed's struggles with his commercial goals and his desire to provide for his new family, Dos Passos inserts sections of newspaper stories into the narrative montage, thereby also illustrating the effects of the press and the manner in which it infiltrates Ed's consciousness »¹⁵⁶. De manière similaire au passage précédent, la vision d'un fragment de journal ou d'une annonce publicitaire fait prendre conscience aux personnages de leur inadéquation. Alors que le lecteur n'avait pas accès aux pensées de l'homme juif, les pensées d'Ed sont retranscrites au discours direct. Il s'agit d'une répétition de ce qu'il y avait dans l'extrait de journal mais les points de suspension signalent la transition entre la voix du narrateur et celle

¹⁵⁶ Catherine Morley, *Modern American Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, 60.

du personnage. A la lecture du journal, Ed devient ambitieux et s'imagine devenir partenaire commercial dans son entreprise.

Le champ de vision du lecteur se réduit pour correspondre exactement à ce qui est perçu par l'œil du personnage. Cette restriction du champ de vision fait prendre conscience au lecteur de sa distance ou proximité face au texte. Dans cet extrait, l'œil du lecteur est trop près pour avoir une vision d'ensemble.

I- Les effets de miroir

La ville est caractérisée par ses lumières qui brillent constamment par intermittence : « clicks in his eyes », « the seethe and throb », « the red letters jig ». Mais ce mouvement de pulsation est aussi reproduit dans le dancing dans lequel s'apprête à entrer Stan au début du chapitre : « the dancefloor full of jogging couples roll like the deck of a ship ». Les couples avancent d'avant en arrière comme le ferait le pont d'un bateau avec les vagues. Ce mouvement binaire de balancier est reproduit par le rythme du texte, en particulier grâce à l'intertextualité. Les extraits de chanson généralement cités deux fois : « I am a bachelor and I live all alone » (début et milieu de la page 228), « two by two the elephant And the kangaroo » (227 et 229), « Fortynine dollars ahaninging on the wall » (228, répétition consécutive). Cette binarité rythme le texte et donne un ton enfantin et joyeux qui rappelle la personnalité de Stan. En effet, ce personnage est immédiatement présenté comme un jeune homme insouciant et profitant de sa jeunesse : « I cant make out that infernal Young puppy. [...] He's darn clever and has a lot of personality and all that sort of thing, but all he does is drink and raise Cain... » (George Baldwin s'adressant à Elaine Ogleshorpe, 133). Mais le caractère léger et festif des rythmes binaires est rapidement contrebalancé. En effet, les citations sont trop nombreuses pour que le lecteur entende la répétition simple du même fragment. Certains fragments sont collés les uns aux autres et l'effet général est chaotique.

La pulsation est mortifère, elle tend à annuler le sentiment de continuité et de progression. Le segment de chanson populaire « one more river » est répété à de multiples reprises en italique dans le texte. D'abord les répétitions sont intégrées au flux de la narration et apparaissent en italique dans le texte : « Outside it's raining. One more river, O there's one more river to cross. [...] One more river... » (227) puis

ce fragment est séparé de la narration par un espace et soudé à une autre chanson « For i am a bachelor ... » (228), « the animals went in two by two... » (228). Enfin « one more river » coupe l'épigraphe page 229 : « O there is one more river to cross » (p228). Cette répétition font écho aux deux pulsations mentionnées précédemment : les pulsations lumineuses des affichages électriques et les pensées du personnage Stan qui souffre alors de Delirium Tremens.

Le Delirium Tremens est une conséquence neurologique grave qui survient chez la personne alcoolique lors d'un sevrage ou au contraire d'une ivresse aigue. Il associe un délire, des hallucinations, des tremblements généralisés ainsi qu'une angoisse extrême :

Le patient ressent un mal-être général, une anxiété et fait des cauchemars. Ses capacités de raisonnement s'altèrent, son orientation dans le temps et l'espace est perturbée et sa conscience s'obscurcit. [...] le delirium tremens provoque une hyperactivation des régions corticales visuelles, ce qui fait naître des images mentales et des images de rêve ; il diminue simultanément l'inhibition de structures profondes du cerveau, dont le rôle est d'empêcher le cortex visuel de produire des images de rêve durant l'éveil. Mais les patients, en raison de l'altération de leurs facultés de jugement, ne peuvent faire la différence entre ce qui est réel et ce qui appartient à leurs rêves. Les images oniriques se projettent sur les images réelles dans une confusion permanente.¹⁵⁷

Toutes ces caractéristiques décrivant l'état mental et physique de Stan peuvent être observées dans l'organisation du texte lui-même. Le texte tremble, alternant en permanence des passages narratifs à la troisième personne par un narrateur omniscient, du discours intérieur à la première personne (« I'm having DT's. Who am I ? Where am I ? city of New York, State of New York... », 228), du discours indirect libre (« Don't like the smell in this place in the city of New York, county of New York, State of New York », 230). Mais l'alternance la plus troublante pour le lecteur est celle de la narration et des fragments de chansons qui rompent la fluidité du texte. Ce dernier peut être comparé à un disque rayé : la chanson est toujours audible mais le disque saute de temps à autre de manière inattendue. L'orientation dans le temps et l'espace est perturbée pour le patient souffrant de Delirium Tremens, ce qui est également le cas pour le texte lui-même. Alors que les passages narratifs du roman sont au prétérit, le chapitre « Rollercoaster » commence au présent, dans la continuité du présent de l'épigraphe : « Louis Espresso Association, the red letters on the placard jig before Stan's eyes » (227). Ce changement de temps permet de mettre ce

¹⁵⁷Patrick Verstichel, « L'origine du delirium tremens : sevrage alcoolique et anxiolytiques », *Futura Santé*, 2014.

passage en exergue. Ensuite, le présent crée une plus grande immédiateté, comme si la scène se passait sous les yeux du lecteur. L'utilisation du présent renforce l'effet de miroir entre le texte et l'esprit de Stan. La perturbation temporelle va au-delà des temps verbaux utilisés puisque des morceaux de textes des précédents chapitres et des chapitres à venir sont également visibles. Pour le patient souffrant de Delirium Tremens, les images oniriques se projettent sur les images réelles dans une confusion permanente. C'est bien le cas pour le personnage de Stan qui a des hallucinations de plus en plus nombreuses. Le lecteur peut également ressentir cette confusion sur un plan différent. En effet, l'épigraphe du premier chapitre « Three gulls wheel... » est retranscrit de nouveau dans « Rollercoaster ». Alors que l'épigraphe possédait un caractère virtuel et presque onirique, le passage est maintenant actualisé dans la narration. Le texte confronte également des images oniriques, en particulier avec le passage sur Babylon et Niniveh. Les fragments textuels circulent donc d'un espace temporel à l'autre (de la page 15 à 229) et d'un espace spatial à l'autre (espace virtuel de l'épigraphe, espace narratif).

De manière intuitive, un fragment extérieur peut apporter une bouffée d'oxygène au texte. Au contraire, l'abondance des fragments asphyxie le texte qui n'avance plus et tourne autour de lui-même. L'extrait le plus représentatif est celui de l'épisode du barbier au chapitre « Metropolis ». Bud s'installe confortablement chez un barbier et son crime passé ressurgit dans sa mémoire. Ce crime prend toute la place dans l'esprit du personnage, ce qui le paralyse. Le texte lui-même est le miroir de ce qui se passe pour Bud. Le lecteur ressent également ce sentiment d'asphyxie et de paralysie grâce à plusieurs techniques dont le collage de fragments et l'organisation spatiale du texte. « The close air of the barbershop » (première ligne de l'extrait, 26) est reflété en miroir par « the close air of the text ».

Bud est immédiatement assailli de multiples sensations : olfactives (« the smell of lather »), sonores (« the snipping of scissors », « the pounding of his feet ») et tactiles (« pudgy hands », « padded fingertips »). Leur abondance est telle que le texte apparaît comme saturé. Cette saturation est associée au champ lexical de l'invasion et de l'agressivité : « hornet », « fighting », « prickle ». Le barbier envahit l'espace vital du personnage. Ce dernier n'est pas perçu comme une unité mais par certains fragments corporels significatifs : « the barber's pudgy hands », « the barber's greasyskinned moonface », « padded fingertips ». Cet effet de « zoom » sur les différentes parties du corps renforce ce sentiment d'asphyxie pour le personnage

comme pour le lecteur : tous les deux sont trop proches pour avoir une image d'ensemble. L'asphyxie n'est pas seulement externe dans le salon du barbier, elle est également interne. Les pensées de Bud sont constamment tournées vers son passé qui apparaît sous forme de bribes sonores (« the pounding of his feet on the hungry road down from Nyack », 26) ou de bribes visuelles (propositions nominales : « the old man on his back in the potatoe field » « Full of blood »). Il y a un effet de miroir entre l'état de Bud et l'organisation même du texte. D'abord, on peut établir une correspondance entre les clignements d'yeux de Bud (« his eyes kept closing », 26, « he opened his eyes », 27) et le texte alternant narration et dialogue. La narration est subitement coupée par le dialogue puis par les extraits de journaux. Comme les extraits de journaux suivent directement le dialogue, ils semblent s'interpréter comme un troisième interlocuteur, une troisième voix.

Le texte est aussi saturé par l'intégration des fragments de journaux. Les gros titres coupent la narration et apparaissent de manière tronquée :

ADMITS KILLING CRIPPLED MOTHER ...

[...] PARKER'S FRIENDS PROTECT ... (MT, 27)

Les gros titres sont clairement identifiables pour le lecteur : ils sont présentés en lettres majuscules. Le début apparaît après un saut de ligne et la fin est indiquée par les trois points de suspension. Les extraits de journaux sont davantage coupés de la narration car ils commencent par un espace blanc et ont une police de taille inférieure. Malgré ces notations typographiques qui les distinguent du corps du texte, la lecture n'est pas facilitée par ces collages. Ils sont si nombreux qu'ils interrompent le dialogue de manière intempestive. De plus, tous n'ont pas de lien direct avec l'intrigue. Tel le personnage de Bud qui est en proie à des flashes de son passé, le lecteur doit combiner ces nouveaux fragments avec la narration. Bud ne perçoit le barbier que par les parties fragmentées de son corps, tout comme le lecteur qui n'a accès qu'à des bribes de journaux. Il est si près du texte qu'il a les yeux collés sur une partie du titre et n'en voit pas l'intégralité. Les points de suspension signalent que le texte se poursuit mais surtout que le champ de vision du lecteur sur le texte est limité. Le lecteur n'a accès qu'à un extrait du journal, celle entrant dans le champ de vision de Bud.

La fonction de l'extrait de journal est également narrative. En effet, l'extrait de journal agit comme un double de l'histoire de Bud et laisse au lecteur le soin de faire le lien entre les deux cas. Plutôt que de raconter l'histoire de Bud directement, la narration fait un détour par l'extrait de journal. Ce phénomène de « doublons », de redondance significative pour apporter du sens est une technique largement employée par John Dos Passos, que ce soit dans *Manhattan Transfer* (personnages doubles, répétition de passages intertextuels) ou dans d'autres romans. Tous les fragments n'ont pas la même importance : certains n'ont pas de rapport avec la narration, d'autres ont un lien avec elle mais sont tronqués.

II- Intertextualité et revitalisation

Le chapitre « Rollercoaster » est saillant dans le roman *Manhattan Transfer* pour plusieurs raisons : son format (le plus court de tous les chapitres), son thème (la mort du personnage Stan) et sa composition (collage de différentes chansons et de passages précédents du roman). Dans l'épigraphe, un vieil homme s'adresse à un jeune garçon : « I remember when it was all meadows » (MT, 227). Comme dans les chapitres précédents, les personnages des épigraphes correspondent à des idéaux-types. Le vieil homme possède certaines caractéristiques qui en font un stéréotype : ses membres sont fatigués, il se déplace avec peine, il fait part d'une certaine nostalgie quant au passé, il transmet sa connaissance du monde à la nouvelle génération. Le temps se déroule de manière linéaire dans cet épigraphe : les champs ont été transformés en bâtiments scintillants de lumière, le vieil homme va bientôt faire place à la nouvelle génération représentée par le jeune garçon, le monde rural est remplacé par le monde urbain. Mais la suite du texte révèle que le passage du temps n'est pas uniquement linéaire. Le lecteur est invité à penser le temps comme un phénomène circulaire marqué par la répétition du même.

Dans les exemples précédents, la redondance était partielle. Il s'agissait plutôt d'échos ou d'effets de miroir. Dans ce chapitre, la redondance est presque totale. Les références au premier épigraphe sont d'abord sous forme d'indices ponctuels « the ferry », « a stale smell », « faces like a load of melons » (MT, 229). La comparaison des visages aux melons fait écho à la comparaison du premier épigraphe sans en reproduire exactement les mêmes mots : « men and women [...] crushed and

jostlinglike apples » (15). Les hommes sont comparés à des fruits entassés, manipulés et malmenés. Ensuite un collage imparfait de l'épigraphe apparaît dans le passage narratif :

Three gulls wheel above the broken boxes orangerinds, spoiled cabbage heads that heave between the splintered plank walls, the green waves spume under the round bow as the ferry, skidding on the tide, crashes, gulps the broken water, slides, settles slowly into the slip. Handwinches whirl with jingle of chains. Gates fold upwards, feet step out accross the crack, men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferryhouse, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press (épigraphe, MT, 15)

In the whitening light tinfoil gulls wheeled above broken boxes, spoiled cabbageheads, orangerinds heaving slowly between the splintered plank walls, the green spumed under the round bow as the ferry skidding on the tide, gulped the broken water, crashed, slid, settled slowly into the slip. Handwinched whirled with jingle of chains, gates folded upward. Stan stepped accross the crack, staggered up the manuresmelling wooden tunnel of the ferry house out into the sunny glass and benches of the Battery (épigraphe, MT, 229)

Certaines différences entre le premier et le deuxième extrait sont notables : quelques mots sont ajoutés (par exemple les adjectifs « complaining » et « slowly »), l'ordre des mots et la ponctuation sont modifiés. Le changement majeur est la modification du temps grammatical utilisé : le présent simple et le passé simple. C'est donc bien une réflexion sur la temporalité qui est en jeu dans ce passage. Dans les deux cas, il y a une intervention minimale de l'énonciateur, il n'y a pas de filtrage. Mais dans l'épigraphe, l'énoncé a une valeur générique. Les événements sont décontextualisés et ont une dimension virtuelle, symbolique. Ce passage est donc actualisé dans le chapitre « Rollercoaster » en étant intégré à ce que voit Stan. L'actualisation peut être définie à plusieurs niveaux : d'abord comme « une opération qui consiste, pour le sujet parlant, à faire passer un signe linguistique de la langue au discours, c'est à dire d'un état de virtualité à un état d'existence effective »¹⁵⁸ mais aussi comme « une opération de référenciation, c'est-à-dire une opération qui consiste à placer le mot dans une situation linguistique où il est associé à un référent »¹⁵⁹. Les référents qui contextualisent ce passage sont le personnage Stan et l'ancrage temporel (utilisation du prétérit, la scène a lieu la nuit). Mais cette actualisation n'est pas totalement effective. En effet, la focalisation n'est plus interne et il n'y a aucune nécessité narrative. Le passage retranscrit le cadre de l'action et ne fait pas avancer l'intrigue. L'actualisation n'a donc pas une fonction déterminante et l'ajout de ce passage ne doit

¹⁵⁸ Frank Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand-Colin, 2004, 210.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 231.

pas être uniquement analysé de manière narrative. Une lecture métalittéraire paraît plus appropriée.

L'épigraphe du premier chapitre n'est pas reproduite dans sa totalité. En effet, la citation se termine sur l'image suivante « Handwinches whirled with jingle of chains, gates folded upward. [Stan stepped across the crack] » (MT, 229). Le personnage de Stan marque littéralement la fissure de la citation. La citation de l'épigraphe reste sur une image en mouvement et sur une attente : sur quoi les portes s'ouvrent-elles ? Qui surgit ? Dans l'épigraphe du premier chapitre, ce sont les migrants qui arrivent sur le territoire américain. L'épigraphe est centrée sur cette image de l'arrivée et elle annonce un *leitmotiv* dans tout le chapitre : l'arrivée de la petite Ellen à l'hôpital et l'arrivée de Bud dans la grande ville. Par exemple, la troncature de l'élément central du passage est donc significative puisque *leitmotiv* n'est plus introduit. Plusieurs interprétations peuvent être avancées. D'abord, la citation s'arrête sur une image d'élévation (« gates folded upward »), qui est une image récurrente dans tout le chapitre en particulier avec les références constantes au gratte-ciel. La dernière phrase est tronquée pour que la chute soit retardée et remise à la toute fin du chapitre par le discours direct du pompier : « They're bringing him down » (231).

1- Le texte est autotélique

Le titre du chapitre est « Rollercoaster » et le sens de ce nom est exploré dans de multiples dimensions. Tout comme les titres des chapitres précédents, le mot prend immédiatement une forme symbolique. Le sens premier est mis de côté pour explorer le cliché de langage que constitue l'expression : « la vie est comme les montagnes russes ». La trajectoire du personnage de Stan ressemble à celle de ce manège : il alterne les périodes de vie excitante et les phases destructrices. Mais de manière plus significative, le texte fonctionne comme des montagnes russes : les fragments des chapitres précédents sont repris et un clin d'œil à un chapitre futur est établi. A la page 230, la chanson « longlegged Jack of the Isthmus » (titre du second chapitre de la seconde section) est suivi par du discours direct sans guillemets : « Kerist I wish I was a skyscraper » qui est également une référence à un titre de chapitre (celui de l'avant dernier chapitre du roman, le chapitre quatre de la troisième section). Ces mises en regard font prendre conscience au lecteur que la lecture n'est pas un

phénomène linéaire. Elles introduisent aussi la notion de doute. En effet, le deuxième changement important est la présence de points de suspension marquant un soudain manque de certitude. Le texte n'est peut être plus clos. Le doute s'installe sur ce qu'est le début et la fin du texte. Comment commencer ? Comment finir ? Quelle est l'origine du texte ?

La fonction des extraits cités ne se limite pas à un effet de miroir. En effet, on peut également constater que les citations sont placées de manière précise et ont un rôle dans l'organisation du texte. Dans le domaine musical, on appelle pulsation l'accent intervenant de manière cyclique au début de chaque temps. La pulsation signale donc le début d'une nouvelle section dans la partition. Les fragments de chansons sont ici à un moment charnière du récit : « two by two the elephant And the kangaroo » marque l'entrée dans le bar (la rime enfantine renforce l'ambiance festive), « For i am a bachelor » indique l'exclusion physique de Stan de la fête (il est rejeté par une femme qui ne veut pas danser avec lui), la deuxième occurrence de « for i am a bachelor » montre l'exclusion définitive du jeune homme puisqu'il est expulsé du bar. Le fait que ces segments soient mis en exergue par une police plus petite et une séparation par deux blancs renforce leur rôle dans l'organisation du texte. Mais de manière analogue au ton enfantin, l'organisation n'a pas de caractère rassurant. Au contraire, aucune progression ne semble offerte malgré le découpage en séquences. Les personnages semblent être prisonniers du moment présent.

Les épigraphes se trouvent à des moments charnières du texte puisqu'ils font la jonction entre deux chapitres. Il ne suffit pas de les lire comme des introductions du nouveau chapitre mais bien comme des passages de transition. Cette dernière épigraphe remplit particulièrement cette fonction. Elle évoque « la construction » au sens propre du terme en mentionnant les divers matériaux des métropoles, tandis que les fragments de l'homme juif et d'Ed Thatcher mettent en avant la construction dans sa dimension métatextuelle en intégrant une publicité et un extrait de journal. Alors que les premières villes ont été édifiées en privilégiant un seul matériau de construction (la brique, le marbre ou les gravats, comme l'indique le texte). Les matériaux du futur sont multiples : « steel, glass, tile, concrete ». Trois matériaux sont également composites. Le béton est un matériau de construction complexe fabriqué à partir de granulats naturels (sable, gravillons) ou artificiels (granulats de béton recyclés) agglomérés par un ciment tandis que l'acier et le verre sont deux alliages. Ils résultent de la combinaison d'un élément métallique avec un ou plusieurs autres

éléments chimiques. Dans un alliage, les éléments métalliques sont majoritaires et constituent la partie la plus importante du mélange (ils sont appelés « base »), les éléments ajoutés volontairement sont « les éléments d'alliage » et les éléments non désirés sont appelés « les impuretés ». D'après l'encyclopédie Universalis, « les métaux de grande pureté n'ont pas d'utilisation pratique car leurs propriétés sont très médiocres. Les impuretés, malgré la connotation péjorative, durcissent les métaux et permettent d'améliorer les possibilités d'emploi de ces métaux et les conditions de leur élaboration et leur mise en œuvre ». Ces observations peuvent éclairer la construction du texte composite de John Dos Passos. Jusqu'où la lecture métaphorique peut-elle être poussée ? La narration correspond-elle à l'élément métallique majoritaire et dans dans quelle mesure ses propriétés sont-elles médiocres ? Les épigraphes ont longtemps été analysées comme des impuretés. Comment jouent-elles leur fonction de renforcement ? Ces questions restent-elles sans réponse ? La construction des villes modernes est caractérisée par l'excès et la saturation du paysage : « Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings [...] » (MT, 23). Dans un espace restreint, les bâtiments sont collés les uns aux autres pour perdre un minimum d'espace. C'est également l'effet produit par l'accumulation de fragments composites dans *Manhattan Transfer*. Le sentiment de saturation et d'asphyxie est particulièrement clair lorsque les collages sont abondants, comme par exemple lorsque Bud se rend chez le barbier. Alors que l'espace citadin est saturé horizontalement, l'échappatoire est possible verticalement, en prenant de la hauteur : « Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like *the white cloudhead above a thunderstorm* » (23, je souligne). Le texte fonctionne-t-il de la même façon ? Certains fragments sont-ils au dessus de l'orage ?

2- Relire le fragment dans deux sens différents

L'épigraphe « Dollars » montre bien l'articulation entre les deux chapitres qui l'entourent. Le fragment narratif du chapitre précédent relate l'accident de Bud et se termine sur un fondu noir qui rappelle la technique cinématographique : « A crash rips the wagon behind him. Cars, the gelding, a green flag, red houses whirl and crumble into blackness » (53). Le fragment suivant du troisième chapitre introduit un nouveau

personnage, celui de George Baldwin, qui va utiliser cet accident pour faire décoller sa carrière d'avocat. L'épigraphe fait donc la transition entre l'accident et son utilisation opportuniste par George Baldwin. Il reprend le même cadre que celui du passage narratif précédent (« All along the rails », 54) et il est construit sur une série d'oppositions : un vieil homme et un jeune homme, la vision dubitative et défaitiste tournée vers le passé du premier (« When I was a boy », 54) contre la vision plus optimiste du second (« It's the land of opportunity », 54). Le texte se construit grâce à la confrontation de deux pôles. Le fragment intertextuel peut composer l'un de ces pôles. Dans l'épisode mettant en scène Madame Rigaud et Emile dans le même chapitre, le texte fonctionne de la même façon. Suite à la demande d'Emile, Madame Rigaud commence à chanter : « Just a bird ... ». L'intertextualité est ici diégétique, complètement intégrée à la narration. Elle crée cependant un fort effet de dissonance. En effet, Madame Rigaud chante le refrain d'une balade sentimentale très populaire aux Etats-Unis dans les années 1900. L'effet escompté est d'émouvoir le public. Il s'agit en effet d'une chanson appelée « tear-jerker » dans le vocabulaire de l'époque. Or, c'est l'effet inverse qui est produit ici : le lecteur a plutôt envie de rire. Le fragment intertextuel insuffle un aspect romantique à cette scène triviale. Ce passage amène le lecteur à réécouter et réévaluer la chanson populaire.

L'ironie est créée par l'emploi de discours antagonistes : le discours des sentiments et celui de la trivialité des besoins primaires, mais également entre le discours amoureux et le discours économique. Cette concomitance est illustrée dès le début du passage par la localisation du magasin de Madame Rigaud : « Two doors from the corner was a small store. Over one window was CONFISERIE, over the other DELICATESSEN. In the middle of the glass door white enamel letters read Emile Rigaud, High Class Table Dainties » (62). Alors que la confiserie dénote la douceur, le raffinement, le luxe et le désir, la boucherie rappelle les besoins alimentaires primaires et l'animalité. Dans le texte, les codes traditionnels de la rencontre amoureuse sont bien présents. Le jeu de regards est central, comme le montre le champ lexical de la vision (« she looked up », « eyes » (62), « she could see it out of the corner of her eye » (63)). Emile incarne l'amoureux timide qui se déplace avec douceur et prévenance : « he blushed and said timidly » (62). Cependant ces codes sont immédiatement détournés, en particulier par l'utilisation d'adjectifs et d'adverbes qui viennent saper le discours amoureux conventionnel : « booming bordelais voice », « bulgy black eyes » (62, la vulgarité est également renforcée par

l'allitération en « b »). La surabondance d'adjectifs pour décrire l'intérieur suranné de l'appartement de Madame Rigaud alourdit le discours : « The room beyond was a little parlour with *yellow flowered* wallpaper, *old salmon pink* portieres and, under the gas-bracket from which hung a bunch of crystals, a piano with photographs on it. » (63, je souligne). La maladresse des personnages est également renforcée par la présence de détails significatifs qui cristallisent leur inconfort. Plutôt que de créer un effet de réel, les détails soulignent l'aspect mécanique des échanges entre les personnages. Le chapeau que porte Emile est mentionné à plusieurs reprises et crée un leitmotiv dans le passage. Il pourrait être considéré comme un symbole d'élégance, de raffinement et de désir d'élévation sociale mais c'est ici un objet encombrant dont Emile ne sait que faire : « “Give me your hat Emile” “Oh don't trouble yourself ” » (63). Le second détail significatif est l'argent posé sur le piano. Ce geste conclut la scène en cristallisant la concomitance de l'art et de l'échange marchand.

Le fragment de chanson clôt le passage mais le romantisme de la scène est sapé bien avant la retranscription de la chanson. L'intertextualité vient donc confirmer et non créer la distorsion. Le fragment de chanson populaire reprend des éléments déjà posés précédemment dans le passage : le thème (celui d'une femme qui se marie par intérêt financier), le double-entendre qui crée l'ironie et enfin les notations phonétiques. Madame Rigaud accepte de chanter pour Emile : « Very well... I've learnt a new American song... C'est chic vous savez » (63). Alors que Madame Rigaud veut faire bonne impression et utilise même le français pour dire « C'est chic », le lecteur entend le contraire : « c'est vulgaire ». Ce double entendre est présent dans la chanson qui est construite sur une série de renversements saisissants. Alors que le parallèle entre la demoiselle de la chanson et Madame Rigaud est établi par le thème, un premier renversement se met en place. La jeune fille est d'une beauté avérée (« a beautiful sight to see » dans la chanson). Au contraire, Madame Rigaud est l'incarnation de la vulgarité : « a dark stout woman with black hairs over the corners of her mouth » (62). Alors que la chanson est un « tear-jerker », le lecteur a envie de rire plutôt que de pleurer. Le narrateur parvient donc à évincer toute sentimentalité et émotion dans la scène musicale de cour amoureuse. Ce rire n'est pas franc et salvateur, il est au contraire jaune et inconfortable pour le lecteur. La chanson reprend les notations graphiques déjà présentes au début du passage : « **Tieng** c'est comma ca qu'ong oublie ses ami-**es** » (62, je souligne). Toutefois, il y a une saturation de ces notations graphiques qui n'étaient que ponctuelles jusqu'ici. Cette saturation

renforce le côté absurde de la scène et la maladresse de Madame Rigaud. Elle est incapable de chanter de manière harmonieuse. Les notations de la prononciation pourraient rapprocher le texte de l'oralité. Cependant, cela accentue le fait que le texte ne peut pas être entendu et pointe ses limites graphiques :

Just a birrd in a geelded cage
A beauteeful sight to see
You'd tink se vas 'appee
And free from all care
Se's not zo se seems to be... (63)

La saturation des notations phonétiques rend le texte difficile à lire pour le lecteur. Au lieu d'entendre le chant (aussi peu mélodieux soit-il à cause de la prononciation française de Madame Rigaud), il peine à déchiffrer les paroles. Toute son attention est portée sur les lexèmes et leur retranscription dans leur forme conventionnelle : « You'd tink se vas 'appee » est transformé mentalement par le lecteur en « You'd think she was happy ». Dans ce passage, le narrateur joue de nouveau avec la vision du lecteur. Il y a une distorsion entre ce que le lecteur perçoit au premier regard (ici une scène de cour et la retranscription d'une chanson) et ce qu'il comprend de manière plus profonde. Il est impossible de s'affranchir de l'écriture mais la notation phonétique renforce la graphie plutôt qu'elle ne laisse entendre l'oralité du texte.

L'ironie est créée par la concomitance de discours antagonistes, le discours romantique et le discours commercial ainsi que l'enchevêtrement de deux langues différentes, l'anglais et le français, qui sont présentées dans leur vernaculaire spécifique. Leur coprésence crée une discordance : un défaut d'accord, d'harmonie entre les parties du discours. L'ironie atteint son paroxysme dans le collage final du fragment intertextuel. Les deux objets de l'ironie sont les codes amoureux (une scène de cour est transformée en vaudeville) et les codes graphiques. Le lecteur n'entend pas le chant de Madame Rigaud mais voit sur la page les limites de la retranscription graphique.

3- Redécouvrir les mots

Le retour du même peut prendre la forme du retour du même texte, comme nous l'avons vu précédemment ou le retour du même thème narratif. L'épigraphe du

chapitre « Tracks » développe un *topos* : celui du voyage des immigrants aux Etats-Unis. Ce sujet constitue une série dans le roman *Manhattan Transfer*. En effet, trois extraits abordent ce sujet sous trois perspectives et formats différents : le deuxième passage narratif à la page 15 (le voyage de Bud Korpenning au bord du ferry), l'extrait à la page 69 (le voyage de Jimmy à bord d'un ferry également) et enfin l'épigraphe du chapitre « Tracks » qui semble conclure cette série à la page 79. Mais plus qu'une conclusion ou un point d'aboutissement, il constitue le pivot entre une lecture au sens propre et une lecture métaphorique du voyage. En effet, le voyage n'est pas seulement géographique mais bien textuel, à la fois pour les personnages et pour le lecteur. Dans le même chapitre au titre révélateur « Tracks », quelques pages après l'épigraphe, Jimmy se faufile dans sa chambre pour lire le dictionnaire. Certaines entrées semblent collées *verbatim* sur la page. Le narrateur invite le lecteur à regarder de plus près le sens des mots, leur origine et les sensations qu'ils font naître. Le voyage n'est plus seulement géographique mais également textuel et sensuel.

John Dos Passos présente des variations sur le même thème narratif, prouvant que ce n'est pas uniquement le thème abordé qui importe mais bien son traitement. Cette technique peut être mise en parallèle avec les peintres impressionnistes qui faisaient des séries et insistaient pour que leurs toiles soient affichées les unes à côté des autres. Dans *Manhattan Transfer*, il ne s'agit pas simplement de donner un nouveau point de vue (en racontant le voyage du point de vue de personnages différents) mais d'offrir une lecture métaphorique et de revitaliser un stéréotype, un *topos*, ici celui du voyage de l'immigrant vers les Etats-Unis, terre d'espoir et de promesses. C'est donc un rapprochement avec l'architecture qui rend le mieux compte de la fabrication du texte. L'épigraphe du chapitre « Tracks » constitue un pilier soutenant la construction de l'ensemble mais aussi un pivot, un point de jonction et de référence à partir d'autres images peuvent être confrontées et posées en miroir. L'épigraphe est fortement imbriquée à la narration : à la fois par sa réflexion d'épisodes en amont (les voyages de Bud et de Jimmy sur le ferry) et d'un épisode en aval du texte (la lecture du dictionnaire de Jimmy). Le traitement sériel va donc être analysé, d'abord dans les deux passages qui précèdent l'épigraphe puis dans l'extrait du dictionnaire. Comment se fait le passage d'une lecture littérale à une lecture métaphorique ? Que nous révèle le voyage textuel ? Tout comme le titre « Rollercoaster », le titre du chapitre dont est extrait l'épigraphe en question,

« Tracks », peut se lire à la fois au sens propre (les rails du train sur lequel se trouve l'immigrant de l'épigraphe par exemple) et au sens figuré (la voie ou le chemin à suivre). Le titre même amorce une série de questions, découlant du sens propre : d'où viennent les rails ? Où vont-ils ? Ces interrogations ont également un pendant métaphorique : quels sont l'origine et le point d'arrivée du voyage textuel ? Ce double sens dont provient ce questionnement ne peut se comprendre que lors de la relecture et de la mise en perspective d'extraits de *Manhattan Transfer*.

Dans le voyage des trois immigrants, Bud, Jimmy et l'homme anonyme de l'épigraphe, le point d'origine et le point de départ se confondent. L'objectif du voyage est d'arriver à Broadway : « How do I get to Broadway ? ... I want to get to the center of things. » (Bud, 16), « Think of it dear ; home at last. This is where you were born deary » (la mère de Jimmy, 69), « Say feller is this New York ? [...] « The Gay White Way [...] The Gay White Way » (l'immigrant anonyme, 79). La boucle est-elle bouclée ? Le désir est-il assouvi ? Quel est le chemin parcouru entre le New York rêvé et attendu et celui atteint, si jamais il est atteint ? Il est intéressant de noter que dans l'extrait du voyage de Bud et dans l'épigraphe, Broadway et New York sont mentionnés dans des phrases interrogatives. Les interrogations de Bud sont des questions ouvertes qui portent sur la localisation de la ville : « Say, friend, how fur is it into the city from where the ferry lands ? [...] That depends where *you* want to get to » (16), « How do *I* get to Broadway ? » (17, je souligne). Dès les toutes premières pages du roman, les personnages cherchent où se trouve la ville. Elle n'est pas posée comme une entité incontestée et stable. C'est un espace nécessairement subjectif, dépendant de la position du personnage. Cet aspect est confirmé dans le second extrait, le voyage de Jimmy à la page 69. La question est toujours celle de la localisation : « Is that way New York ? » (Jimmy, 70). Mais la cartographie de l'espace s'élabore du point de vue de l'enfant. Ce point de vue est déterminé par la position géographique du personnage. Le point de référence est le bateau sur lequel ils se trouvent, et de son point de vue d'enfant. En effet, la statue de la liberté est décrite à l'aide de vocables simples et factuels : « A tall green woman in a dressing gown standing on an island holding up her hand », 71). La cartographie est faite à la hâte, mimant l'état d'excitation dans lequel se trouve Jimmy : « he's chugging and chugging inside » (71). Les rythmes binaires sont les plus fréquents dans le passage ainsi que la juxtaposition de phrases nominales et l'énumération de lieux entourés de points de suspension :

« And there's Governors island the other side. There where the trees are... And see that's Brooklyn Bridge... That is a fine sight. And look at all the docks... that's the Battery... and the masts and the ships... and there's the spire of Trinity Church and the Pulitzer building. » ... Mooing of steamboat whistles, ferries red and waddly like ducks churning up white water, a whole train of cars on a barge pushed by a tug chugging inside it that lets out cotton steampuffs all the same size. (71)

Les monuments sont à peine mentionnés, rapidement écartés lorsqu'un autre bâtiment capte davantage l'attention ou lorsqu'il n'est plus dans le champ de vision du personnage. Plutôt que de cartographier précisément l'espace, certains noms sont donnés sous forme d'allusions. L'arrivée sur la terre ferme ne stabilise pas l'existence des monuments et ne permet pas non plus aux personnages de s'appropriier la ville : « Funny after you left the ship you can still feel the motion » (72). New York ne devient pas plus stable mais conserve son caractère mouvant et inatteignable. Après le débarquement de Jimmy et sa mère, les personnages prennent le taxi : « Hoofs of lashed horses striking sparks, a fire engine roars by, round the corner red and smoking and brassy. « *Must be on Broadway* » » (73, je souligne). L'utilisation du modal montre que le lieu dans lequel se trouvent les personnages n'est peut être pas Broadway. Il ne peut s'agir que d'une hypothèse, confirmant que le centre des choses, tant rêvé, ne peut finalement pas être atteint. Cette impossibilité est cristallisée plus loin dans le roman par l'incapacité de Jimmy, devenu adulte, à trouver la porte d'un gratte-ciel : « And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door » (327). Tout comme les monuments sur le ferry, ils semblent proches mais disparaissent toujours au coin de la rue.

Bud ne peut pas non plus trouver Broadway malgré les indications qui lui sont données au début du roman : « Walk east a block and turn down Broadway and you'll find the center of things *if you walk far enough* » (16, je souligne). Les indications sont déjà imprécises et Bud demande de nouveau sa route un peu plus loin dans le roman :

« Say... er... kin you tell me where's a good place to find out about getting a job ? »
[...]
« I'll tell you what to do. You keep right on down Broadway till you get to City Hall... »
« Is that kinder the center of things ? »
« Sure it is... And then you go upstairs and ask the Mayor... Tell me there are some seats on the board of aldermen... » (34)

Le personnage donne des indications géographiques (« You keep right down »), mais la chute ironique à la fin de l'extrait force le lecteur à relire le fragment qui précède. Le centre des choses échappe de nouveau à Bud. Le seul passage dans lequel le jeune homme se trouve à Broadway est éclairant :

When the man in the brown derby passed back through the kitchen, Bud kept his eyes on his read greasy hands. What the hell even if he is detective... When Bud had finished the batch, he strolled to the door wiping his hands, took his coat and hat from the hook and slipped out the side door past garbage cans out in the street. [...] He walked down Broadway, past Lincoln square, accross Columbus Circle, further downtown towards the center of things where it'd be more crowded. (49)

Bud quitte la cuisine dans laquelle il avait un travail pour se rendre à Broadway. Le centre devient le lieu de l'anonymat et de l'exclusion. Alors que Broadway représentait le lieu rêvé du succès et de la réussite sociale et financière, il devient l'endroit même pour se faire oublier et pour ne pas avoir d'identité.

Finalement, un véritable *topos* du voyage de l'immigrant est développé dans la première section du roman *Manhattan Transfer*. Dans les trois extraits, c'est Broadway qui est au centre des conversations et qui est présenté comme point d'aboutissement. Mais la correspondance entre les idéaux, entre ce que pensent les personnages et ce qu'ils découvrent par la suite est complexe. Broadway n'est jamais atteint pour aucun des personnages et ne peut donc être lu de la même façon au début puis au fil du roman.

L'épigraphe peut également être analysé en miroir de la lecture du dictionnaire de Jimmy quelques pages plus loin. En effet, le voyage physique (qu'il soit en direction de New York ou dans des contrées imaginaires) est mis en parallèle avec le voyage textuel. La notion de voyage est explorée dans deux dimensions différentes mais complémentaires. Dans l'épigraphe, le voyage est pris dans son sens premier, celui d'un déplacement physique d'un lieu à un autre. Le lieu de départ n'est pas mentionné et l'épigraphe commence par un détail sonore qui signale immédiatement le lieu de l'action : « The rumpetybump rumpetybump » (78). Il est également intéressant de noter que la destination n'est pas narrée mais énoncée : « Say feller, is this New York ? », « You're goddam right it is » puis « « The Gay White Way », he said in a croaking voice. « The Gay White Way ». La ville n'a d'existence que par sa désignation par la parole. La parole des personnages fait exister l'espace.

Dans l'épisode de lecture du dictionnaire, le déplacement de Jimmy est également spatial : il passe du salon à l'espace privé de sa chambre. Il coïncide avec

le déplacement dans le monde imaginaire. La porte constitue une image de transition : « [...] he went out the door. The dungeon gates opened » (86). La sortie de l'espace réel et l'entrée dans le monde imaginaire est signifiée par la transformation de la porte traditionnelle en porte de donjon. Le déplacement physique s'accompagne d'un voyage dans l'imaginaire. L'esprit de Jimmy est transporté, comme le montre cette fois le déplacement des temps verbaux et des pronoms. Alors que la narration du monde réel est au passé et à la troisième personne du singulier (« Jimmy felt guilty »), les événements du monde imaginaire sont à la première personne et au présent (« All right Captain weigh anchor [...] don't let me be disturbed before dawn, I have important papers to peruse » (86). Jimmy s'invente une nouvelle identité et le narrateur retranscrit au discours direct la voix intérieure du jeune garçon. La première personne peut être analysée comme un jeu de poupées russes : il s'agit de Jimmy qui se prend pour un autre. La retranscription directe sans guillemets permet d'établir une complicité entre le lecteur et Jimmy.

Dans les deux extraits, le point de départ est marqué par l'obscurité, la prise de risque et la transgression. Le lecteur comprend rapidement la situation précaire de l'immigrant qui risque d'être trouvé par la police : « Get outa here quick yous. Company detectives is beating through the yards » (79). L'homme est en situation irrégulière et transgresse la loi. De manière similaire bien que plus enfantine, Jimmy s'échappe du salon pour aller lire dans sa chambre :

As he passed the bookcase, he *snatched out* a volume of the American Cyclopaedia and tucked it under his other arm. His aunt did not notice when he went out the door. The dungeon gates opened. Outside was an Arab stallion and two trusty retainers waiting to speed him across the border to freedom. Three doors down was his room. It was stuffed with silent chunky darkness. (86, je souligne)

La lecture du dictionnaire, image de l'accès à la connaissance, est un acte transgressif et solitaire. Jimmy a conscience de lire des choses qu'il ne devrait pas lire, comme par exemple l'extrait concernant l'anatomie (« His cheeks burned as he read : [...] Abdomen (lat. undetermined etymology) ... the lower part of the body included between the level of the diaphragm and that of the pelvis », 87).

Le voyage est violation des règles et de l'ordre établi. Il est également progressif. Le narrateur évacue complètement l'analyse psychologique. L'homme de l'épigraphe n'a ni nom, ni passé, ni avenir. Aucune de ses émotions ni de ses motivations n'est explicitée. Le voyage n'est pas motivé par un quelconque objet et il

ne se conclut pas l'atteinte d'un objectif présenté antérieurement. Le voyage de l'immigrant n'est pas narré dans sa spécificité mais au contraire en établissant un retour aux origines de l'homme et de ses migrations. L'immigrant est caractérisé par son corps et la nécessité de satisfaire aux besoins primaires. Lorsqu'il se nourrit, c'est à des fins de survie : « He [...] unwrapped a hunk of bread and a slice of gristly meat. He ate them dry, chewing and chewing before he could get any moisture out of his mouth » (79). La progression de son déplacement est soulignée par les notations lumineuses : l'immigrant commence son voyage dans l'obscurité (« it was pitchblack ») puis il est guidé par une lanterne. Enfin, il observe la lumière de la journée qui se lève, sur un nouveau futur : « the murky sky was drenched with orange glow » (79). Ce déplacement de l'obscurité à la lumière donne au voyage un caractère primitif. Cette hypothèse est également corroborée par le passage de l'immobilité à la position de marche debout : « he couldn't move for stiffness », « he slowly crawled out », « his feet could barely stumble », « he got unsteadily to his feet ». Ce processus suit le schéma de l'enfant qui grandit et qui progressivement apprend à marcher. Enfin, l'évolution du langage est également mise en évidence. Alors que l'épigraphe commence par une onomatopée « rumpetybump rumpetybump », elle se termine par la réplique de l'immigrant « The Gay White Way [...] the Gay White Way », qui est également répétée deux fois. Le langage essaie d'abord de se calquer sur les sons pour en reproduire la portée. « Rumpetybump » rappelle les comptines pour enfants. Deux entités qui n'ont pas de signification attestée sont collées pour former une unité. Celle-ci mime le mouvement saccadé du train grâce à la répétition du son « um » et force le lecteur à ralentir sa lecture, tout comme le train ralentit. A la fin du texte, les unités sont séparées entre elles par des majuscules et un espace typographique (« The (espace blanc) Gay (espace blanc) White (espace blanc) Way »). Contrairement à la simplicité du syntagme qui ouvre l'épigraphe, « The Gay White Way » recouvre une réalité complexe et amène le lecteur à s'interroger sur le point d'arrivée de l'immigrant. Il s'agissait au départ du titre d'un livre publié en 1901 à propos du pôle Nord qui a ensuite été repris par Shep Friedman, journaliste au *Morning Telegraph* de New York, pour qualifier Broadway . Après une tempête de neige en 1902, la rue était couverte de neige. Ce n'est que plus tard que « white way » fera référence aux lumières de Broadway.

Cet épigraphe est donc particulièrement bien construit et cristallise un voyage géographique auquel correspond un voyage linguistique. Le processus temporel est

accélééré, comme si l'histoire de l'humanité était condensée. Nous passons de l'homme primitif souffrant physiquement à la découverte ébahie du monde du spectacle et de l'illusion. Le début et la fin de l'épigraphe se répondent. Le fragment commence par la reproduction d'une parole mimétique et se termine par un énoncé que l'on qualifiera d'acte performatif manqué. « Gay White Way » nécessite une lecture métaphorique et non plus uniquement littérale. Alors que le blanc signifiait d'abord la neige qui recouvrait Broadway, le narrateur fait ici référence à l'imaginaire collectif et aux lumières aveuglantes des théâtres qui se situent dans la rue. L'expression fait surgir tout un imaginaire dans l'esprit du lecteur et laisse le texte ouvert sur ce syntagme. Cela renforce le caractère virtuel évoqué par le terme. Aucune image n'est évoquée pour actualiser la signification, ce qui laisse toute liberté au lecteur mais ce qui signifie également que cet espoir n'est peut être qu'un leurre. La parole de l'immigrant est répétée deux fois comme si par la récurrence, il voulait faire exister cette réalité. Dans sa théorie des actes de parole, John L. Austin définit l'énoncé performatif comme une énonciation accomplissant un acte¹⁶⁰. En même temps que l'énoncé est produit, un acte est réalisé, comme dans le cas d'une promesse, d'un pari ou d'une déclaration de mariage. Dans ce cas, c'est l'existence même de New York comme « Gay White Way » qui est postulée. Comme si par le discours direct, le lieu pouvait devenir le symbole de toutes les espérances. Mais le placement même du texte amène le lecteur à douter de l'espoir pourtant postulé dans le syntagme « Gay white Way ». En effet, l'immigrant inconnu qui débarque aux Etats-Unis a déjà une série de doubles construits en amont du texte. L'arrivée de Bud sur le territoire est construite de la même manière que l'épigraphe : le fragment narratif commence par un détail auditif : « There was an old man playing the violin ». Celui-ci rappelle le bruit du train dans l'épigraphe en question. L'accent porte également sur la souffrance physique du personnage. Mais cette peine laisse place à un élan d'espoir : « His feet were blistered, he was leadentired, but when the ferry moved out of the slip, bucking the little slapping scalloped waves of the river he felt something warm and tingling shoot suddenly through all his veins » (15). La chaleur interne que ressent Bud est relayée sur le plan extérieur dans l'épigraphe mais elle est toujours bien présente : « the murky sky was drenched with orange glow ». Enfin, l'arrivée de Bud se conclut par l'intervention du barman :

¹⁶⁰ John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

« I'm going to slip you a bit of advice, feller, and it won't cost you nutten. You go an git a shave and a haircut and brush the hayseeds out of yer suit before you start lookin. You will be more likely to git somethin. It's looks that count in this city. »
« I kin work all right. I'm a good worker », growled Bud with his mouth full.
« I'm tellin yez, that's all », said the redhaired man and turned back to his stove. (17)

Les deux extraits se terminent par la prédominance du monde de l'illusion et de l'apparence.

Ce voyage spatial et linguistique peut être comparé à celui de Jimmy, qui revêt ces deux dimensions ainsi qu'une réflexion sur la transgression, les jeux sonores et la linéarité de l'écriture. Les deux textes pointent également vers les manques : l'acte performatif, les références à des syntagmes qui ne sont pas explicitées ou développées comme nous venons le voir avec « the Gay White Way ». Le passage du dictionnaire est visuellement le passage le plus troué de toute l'œuvre *Manhattan Transfer*. En effet, les ajouts de marge à gauche, les alinéas et les sauts de ligne n'ont jamais été aussi fréquents. La présence de tant d'espaces blancs contraste avec le segment précédent dans lequel les paroles de la prière enfantine sont collées : « Nowilaymedowntosleep » (86). C'est aussi le passage qui contient le plus grand nombre de points de suspension. Ces derniers sont placés à la fin d'un paragraphe ou au milieu du texte. Ils ont également des fonctions différentes. Ils signalent d'abord le passage d'un monde à un autre. Ils constituent une transition graphique entre le monde narratif dans lequel Jimmy est protagoniste et le monde textuel du dictionnaire :

His teeth broke through the chocolate into a squashysweet filling. Let's see...

A the first of the vowels, the first letter in all written alphabets except the Amharic or Abyssinian, of which it is the thirteenth, and the Runic of which it is the tenth...
(86)

Les points de suspension associés au changement de taille de la police et au saut de ligne signalent de manière nette au lecteur les passages narratifs et les extraits du dictionnaire. Ils désignent aussi l'interruption de l'écriture, mais la continuité du propos. L'entrée du dictionnaire continue mais le roman n'en sélectionne qu'une seule partie. La coupure textuelle est toujours franche. Elle retranche des informations auxquelles le lecteur n'a plus accès sans altérer la compréhension, même lorsque les points de suspension sont au milieu du texte : « Abélites... denounced sexuel intercourse as service of Satan » (87). Enfin, les points de suspension constituent un

pont. La définition se poursuit après cette marque de ponctuation. Cette dernière au lecteur l'espace de se faire une image mentale. La définition de « Aardvark » est différée après les points de suspension. Enfin, ces derniers doivent être lus et analysés par contraste avec les autres signes de ponctuation, en particulier le point final et la virgule. Après le mot qui constitue l'entrée dans le dictionnaire, il y a soit une virgule (qui signale la continuité et le fait que la définition va bien être donnée, par exemple dans le cas d'« Abimelech I »), soit des points de suspension, soit un point. Le point final après « Abracadabra. » rappelle la formulation de l'épigraphe « The Gay White Way ». En effet, les deux formules ont une valeur performative. « Abracadabra » est utilisé pour invoquer les puissances surnaturelles. En même temps que l'énoncé est dit, un acte est réalisé : celui de rendre présents les esprits bénéfiques qui guérissent ou protègent. De nouveau, la dimension performative du langage est invoquée en association avec le monde du paraître et de l'illusion qui est connoté par cette formule. Aucune définition du terme n'est donnée et il a perdu son pouvoir incantatoire en étant présent hors contexte. En effet, c'est le contexte qui donne à une formule sa qualité performative.

Le texte invite explicitement le lecteur à regarder les mots par la formule « let's see » (86) mais également implicitement, par l'agencement des espaces blancs. Le voyage est tout autant sonore que visuel. En effet, les mots ont des origines différentes, que ce soit le latin (« orycteropus capensis », 86), l'arabe (« Abd »), le français (« Abelard ») ou l'allemand (« Aachen »). Dans ce voyage textuel, c'est l'ordre, dans sa dimension la plus rationnelle, qui domine. Le voyage est dicté par la nécessité de l'ordre alphabétique et non de la contingence, l'association d'idées ou le développement de l'intrigue. Il s'agit d'un passage unique dans l'œuvre de *Manhattan Transfer*. Ce voyage textuel est donc déterminé par l'ordre alphabétique. Mais le lecteur découvre que cet ordre n'est pas aussi évident qu'il semble au premier abord. En effet, le texte offre une réflexion sur la notion d'origine. Le point d'origine était manquant dans l'épigraphe : le lecteur ne sait d'où vient l'immigrant (origine géographique) ni ses motivations pour effectuer un tel voyage (origine psychologique). L'origine de l'ordre alphabétique n'est qu'une convention qui varie selon les langues : « A the first of the vowels, the first letter in all written alphabets except the Amharic or Abyssinian, of which it is the thirteenth, and the Runic of which it is the tenth » (86). La certitude affirmée au départ est remise en cause. De plus, il est impossible de maintenir un ordre strictement linéaire puisque le texte fait

référence à des entrées qui se trouvent plus loin dans le dictionnaire et qui ne sont pas retranscrites ici : « AA, Aachen (see Aix-la-Chapelle) » (86). Le tout premier mot du dictionnaire (après la définition de la lettre A) n'a pas de définition mais donne pour référence une autre entrée qui n'est pas développée. Cette entrée manquante illustre le travail de l'écrivain dans *Manhattan Transfer*. Il ne s'agit pas d'une entrée manquante mais d'une « mise en miroir » : les deux noms se répondent sans être équivalents. Ils sont deux versions linguistiques de la même ville, l'une en allemand et l'autre en français. De plus, la signification de « Aachen » ne peut être comprise que si l'on se reporte à une entrée plus lointaine, ce qui pousse à une lecture non linéaire et vers l'avant du texte. Les fragments prennent leur signification lorsqu'ils sont confrontés à d'autres extraits, en amont mais aussi en aval du texte. Malgré leur graphie et leur sonorité différentes, les deux noms de ville recouvrent la même réalité. Le narrateur amène le lecteur à questionner les mots.

Le dictionnaire permet également de retracer l'origine étymologique des mots, comme par exemple le mot « Aarvark » qui provient du latin « orycteporus capensis ». Cependant, il s'agit de la seule référence étymologique du passage sélectionné et le mot « abdomen » n'a pas d'étymologie attestée. L'extrait du dictionnaire n'apporte donc pas ni vérité ni certitude pour le lecteur. C'est bien le doute qui s'installe lors du voyage textuel. Le texte est troué de part en part : par l'absence d'origine qui est béante, par les points de suspension et enfin par les images manquantes. Alors que « Gay White Way » pouvait être lu comme un énoncé performatif, l'image manque cruellement au lecteur et laisse un goût amer. Dans ce passage, Jimmy commente la photographie qui accompagne le mot « Aardvark » : « Gee he's funny looking » (86). Le commentaire du protagoniste porte donc sur un objet auquel le lecteur n'a pas accès. Au lieu de fournir une information directe et factuelle, ce passage pointe les manques du texte. Ce qui compte n'est pas l'exhaustivité des informations fournies par le dictionnaire mais la capacité des mots à faire surgir des histoires, des images et des émotions chez le protagoniste : « Darn that's a hairy one » (86), « Gee he's funny looking... » (86). La lecture du dictionnaire emporte le lecteur dans un voyage spatial et temporel, tout en laissant une grande place à son imagination. Ce passage peut être lu en écho avec le poème « Voyelles » d'Arthur Rimbaud. Durant ces études de littérature à Harvard, John Dos Passos a étudié la poésie et il connaît bien le poète français. En effet, il a utilisé le poème « Chanson de la plus haute tour » (1872) dans son roman *Streets of*

Night publié en 1923. Dans « Voyelles », le poète développe son propre abécédaire des voyelles :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles¹⁶¹

Le poète associe de manière libre les lettres, les sons et les couleurs. Les voyelles deviennent des objets avec lesquels le poète peut jouer et laisser à son imagination le soin d'établir des correspondances originales. De la même manière dans le passage de lecture du dictionnaire, le narrateur ne se contente pas de coller des entrées du dictionnaire, mais associe des sensations au texte, comme le goût (« His teeth broke through the chocolate into a squashysweet feeling », 86). La lecture est avant tout une expérience sensuelle, à la fois sonore, visuelle et tactile. Tout comme la voyelle devient un objet tangible sur lequel on peut projeter des images, des désirs et des histoires ; les mots acquièrent une matérialité : « He got up to drink a glass of water before Abyssinia with engravings of desert mountains and the burning of Magdala by the British » (87). L'action concrète et triviale de boire un verre d'eau est mise sur le même plan que l'exploration de l'Abyssinie (voyage géographique) et de l'incendie de Magdala (voyage temporel, dans l'histoire).

Dans le poème d'Arthur Rimbaud, l'ordre alphabétique est transgressé puisque la voyelle « u » vient avant le « o ». Cela renforce l'importance de la liberté du poète qui ordonne le réel selon sa propre logique et ses propres associations. Si l'ordre alphabétique est respecté dans l'extrait de *Manhattan Transfer*, il y a bien une réflexion sur l'ordre et l'acte de lecture. En effet, la réaction de Jimmy face au texte est insérée entre le mot « Ardvark » et sa définition. Le fragment intertextuel permet de créer un espace partagé par le personnage et le lecteur mais l'expérience n'est évidemment pas la même. Le mimétisme n'est pas total.

Le cliché de l'immigrant est revitalisé. Son arrivée dans un monde inconnu et prometteur est mise en miroir de la lecture qui place le lecteur face à l'inconnu. Les limites du langage et du texte sont explorées, comme par exemple la difficulté à trouver un point d'origine ainsi que la notion de manque, l'acte performatif manqué. Cette resémentation est également effectuée par le jeu entre les espaces

¹⁶¹ Arthur Rimbaud, « Voyelles » dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

(géographique et textuel). Le lieu n'est pas narré mais il est dit : « is this New York ? », « the Gay White Way » (79). C'est par l'acte de nomination par le langage que le lieu existe.

Chapitre 3 Ecrire « autour de »

L'œuvre de John Dos Passos est caractérisée par l'intégration de nombreux fragments à la narration : des extraits de journaux, des panneaux, des pancartes, des extraits de chansons et bien d'autres. Ce qui nous intéresse ici est le collage de lettres ou de documents écrits complets et pas simplement un extrait ou un titre. Ces fragments ont-ils un statut particulier par rapport aux autres types précédemment cités ? Fonctionnent-ils de la même façon que les chansons par exemple ? La lettre crée une discontinuité dans la narration. Cette rupture met en relief les caractéristiques du document épistolaire et du document écrit en général.

I- Fonction de contrepoint de la lettre

Dans tous les exemples étudiés, à la fois dans *Manhattan Transfer* et dans la trilogie *USA*, les extraits sont très fortement intégrés à la narration. A la page 271, Ellen et Jimmy rencontrent Congo par hasard en rentrant dans un restaurant. Il les invite à venir en cuisine et leur sert un cocktail d'absinthe alors que l'alcool est interdit aux Etats-Unis à cette période :

« Salut », he said raising his glass. « Absynthe cocktail, like they make it in New Orleans. »

«It's a knockout. » Congo took a card out of his vest pocket :

MARQUIS DES COULOMMIERS

IMPORTS

Riverside 11121

La carte de visite a une fonction purement explicative de la parole précédente, Jimmy Herf. La carte semble remplacer une explication orale et parle d'elle-même. Mais par la suite, l'explication est paraphrasée : « I deal in nutting but prewar imported. I am

the best bootlegger in New York » (271). Quel est donc le rôle de ce fragment écrit ? Il crée une interruption de la narration, une discontinuité. En effet, Congo est dépeint dans cet extrait comme un personnage fortement stéréotypé : « He stood bulky at the end of the corridor (...) His face was very tanned and he had a glossy black mustache » (271). Il est caractérisé par des répliques qui sont constamment teintées de corrections phonétiques : l'élision des « h » en début de mot (« Erf... Ow are you ? ») et la notation des « i » long par « ee » pour marquer que sa prononciation n'est pas normée. Au contraire, la carte de visite ne comporte aucune de ces particularités et assied la réputation et le pouvoir de Congo. Dans la carte de visite, le stéréotype est renforcé puisque le nom a une forte consonance française.

Dans *Manhattan Transfer*, le collage de lettres est peu fréquent : il n'y a en effet qu'un seul exemple à la page 255. George Baldwin déambule dans les rues et la narration est caractérisée par le flux de conscience. Les pensées du personnage sont retranscrites telles qu'elles apparaissent dans son esprit. L'utilisation du connecteur « and » met en relief l'accumulation des pensées : « **And** Cecily sitting faded **and** elegant **and** slender biting her lips **and** hating me » (254, je souligne). Les points de suspension montrent que les pensées s'évanouissent avant leur terme pour laisser place à d'autres réflexions. Les revirements de pensées sont également mis en relief : « Nevada would be jolly [...] But you're not going to see Nevada anymore » (254) ainsi que les tentatives d'auto-persuasion (« No, I won't go to see Nevada tonight », 254, un peu plus loin dans le texte). Les phrases miment le fonctionnement de la pensée de George Baldwin. Elles sont courtes, parfois uniquement nominales et hachées. Le texte est retranscrit du point de vue de George Baldwin et le lecteur a accès à son intériorité et à son processus de pensée discontinu et chaotique. Le personnage, indécis et peu sûr de lui, est le jouet de ses pensées qui s'entrechoquent.

Le collage de la lettre immédiatement après ce passage de « flux de conscience » crée un contrepoint marquant. Les phrases longues et complexes, la multiplication des subordonnées en font un texte extrêmement construit. Cet écart amène le lecteur à réfléchir sur le statut du document écrit, en contraste avec les autres modes que sont le dialogue oral entre personnages distincts ou bien le dialogue internalisé (ou flux de conscience). Il y a une véritable mise en scène du geste d'écriture :

He sat down at the desk with a pen in his hand. **Incense** of roses, **incense** out of the dark fire of her hair... No **nonsense** for Heaven's sake...

DEAR ELAINE,
I hope you will allow an old friend to call on you and your husband one of these days.
(254, je souligne).

Le passage à l'écriture fait d'abord renaître des sensations olfactives puis la transition se fait, linguistiquement semble-t-il, entre « incense » et « nonsense ». Seul le suffixe se transforme, gardant le même radical. Le passage à l'écrit est un outil de clarification, une volonté de faire cesser les pensées volatiles : « No nonsense ». Ce programme n'est que partiellement respecté. Contrairement au flux de conscience, les phrases sont bien fluides et complexes. La syntaxe est sans heurts, il n'y a aucune pause marquée par des points de suspension. Le lecteur est amené à réfléchir sur le statut du texte et son mode de fonctionnement. Un second renversement se met en place dans le fragment épistolaire : le récepteur est-il davantage présent que l'émetteur ? La lettre n'est pas toujours une prise de pouvoir mais une soumission totale. Le vocabulaire utilisé est celui de l'excuse et de la demande de permission : « I hope you will allow », « please », « serve you and him », « your lifelong slave and admirer » (255). George se distancie de lui-même en utilisant une périphrase pour parler de lui : « an old friend ».

Dans *Forty Second Parallel*, le premier volume de la trilogie *USA*, une lettre de John Ward Moorehouse destinée à sa femme Annabelle est incluse à la page 180. Cet extrait possède de nombreux points communs avec le collage précédent et permet de consolider et d'approfondir l'analyse du document écrit. Les deux points communs les plus remarquables sont l'intégration de la lettre au tissu de la narration mais également le contraste avec le mode narratif précédent (le flux de conscience dans *Manhattan Transfer* et la psycho-narration dans ce passage). La lettre est totalement intégrée à la narration : « He answered it: (collage de la lettre) and mailed it ». Elle n'est pas mise en annexe mais elle fait, au contraire, partie intégrante de l'histoire. Elle contraste avec « la psycho-narration », mode narratif prédominant dans l'extrait qui précède. La « psycho-narration » est définie par Dorrit Cohn dans son ouvrage *Transparent minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* :

The advantage of psycho narration over the other modes lies in its verbal independence from self-articulation. Not only can it *order and explain a character's conscious thoughts* better than the character himself, it can also effectively articulate a

psychic life that remains un verbalized, prenumbral or obscure. It renders what a character knows without knowing how to put it in words.¹⁶²

Dans le passage précédent, les actions et pensées des personnages sont retranscrites selon ce mode. Il y a un contraste frappant entre la retransmission par le narrateur et l'intégration d'un document source fictif rédigé par Ward Moorehouse.

La rupture narrative est renforcée par la rupture textuelle. Le fait d'intégrer un document source contraste avec la narration et renforce le tournant narratif. Woodward prend sa vie en main alors qu'il était jusque là le jouet de sa nouvelle femme Annabelle et la risée du lecteur. En effet, depuis le départ, Ward est présenté comme un personnage naïf, creux, aux réflexions simplistes : Annabelle est constamment entourée d'hommes mais il peine à voir qu'elle le trompe. Ses réflexions et ses sentiments sont hâtifs, après une nuit passée avec Annabelle, il conclut : « Walking back along the beach to the Ocean House, he kept thinking : "Now she'll have to marry me" » (169). Ses sentiments sont simplifiés et retranscrits au discours indirect libre, comme c'est le cas durant la traversée de Paris vers les Etats-Unis : « The last day Ward bought her a brooch in the shape of a rooster, made of Limoges enamel and set with garnets, out of his salary from the Paris Herald. Eating lunch after their baggage had gone to the boat train they felt very tender about Paris and each other and the brooch » (179).

L'écriture est une prise de pouvoir pour Woodward. Sa lettre est retranscrite contrairement à celle de sa femme qui précède. Celle-ci est uniquement mentionnée de manière indirecte : « he found a special delivery letter from Annabel begging him to be careful what he did as any publicity would be disastrous to her father's practice, and offering anything he suggested » (180). Jusque là, Woodward était le jouet d'Annabelle. Dans la lettre, le pronom personnel « I » est martelé et crée un rythme percutant. Ensuite, Woodward retourne la situation : alors qu'Annabelle ne voulait pas salir son propre nom, Woodward souhaite protéger le sien. Le ton est péremptoire et marque une rupture claire avec le passé, comme le montre l'anaphore de la structure « I now » présente dans les deux phrases d'introduction de la lettre : « I now realize », « I now understand » (180).

¹⁶² Dorrit Cohn, *Transparent minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 46.

Mais cette prise de pouvoir est une rupture partielle, à la fois narrativement et textuellement : le personnage Woodward ne s'affranchit pas de ses travers et reste un pantin tandis que le narrateur reste en contrôle total de la narration. En effet, il fait une incursion avant la formule de politesse et la signature de la lettre par Woodward. Le style littéraire de la lettre est similaire aux passages précédents : le langage de Woodward n'est jamais celui de la sentimentalité. De la même façon, il écrit à sa femme tel un homme d'affaires rédigeant un courrier officiel et n'inclut aucun langage amoureux. Il utilise le modal « shall » (utilisé précédemment dans le roman dans des textes de loi), il établit clairement les priorités en faisant du temps une variable primordiale (« in the first place », 180), il choisit d'agir rapidement et efficacement sans laisser de place au compromis (« I am leaving tomorrow for Pittsburg », 180). Enfin comme un homme d'affaires, il souhaite obtenir une compensation pour sa perte. Cette compensation est financière : « I shall be entitled to some compensation for the loss of time and the injury to my career ». Pour tout capitaliste, comme Woodward, le temps est de l'argent. Il voit sa séparation en termes financiers et considère majoritairement l'impact matériel encouru. Il ne mentionne ses sentiments qu'à la fin. La lettre est rationnelle, le langage utilisé étant celui de l'économie et de la loi.

L'effet créé par l'intégration de la lettre est de renforcer le personnage de John Ward comme idéal-type américain, appartenant au groupe qu'il cite lui-même : « that of ambitious young Americans ». La lettre est une illustration parfaite de la société capitaliste et de la rationalisation des décisions par l'écriture. La rupture narrative n'est que partielle, tout comme la rupture textuelle. En effet, comme cela a été mentionné précédemment, le narrateur entrecoupe la lettre alors qu'elle est presque à son terme.

II- Garder la trace d'un processus mental

The 42nd Parrallel est le premier roman de la trilogie et celui qui contient le plus de lettres. Comme nous l'avons vu précédemment, elles ne donnent jamais au lecteur des informations nouvelles ni n'amorcent un tournant narratif. Au contraire, elles sont un moyen privilégié pour étudier la langue, le choix des mots et des

structures lors de la rédaction d'un document écrit. Le lecteur découvre en particulier les processus mentaux d'un personnage, comment leurs pensées se développent et quels mots restent gravés dans leur mémoire. Les chapitres ayant comme protagoniste « Mac » sont ceux qui contiennent le plus de documents collés les uns à la suite des autres : des annonces de journal, des lettres, des pancartes et des titres de livres. Cela s'explique en partie par le travail d'imprimeur de Fainy McCreary (surnommé « Mac »). Mais l'incorporation de fragments n'est pas nécessaire, le narrateur aurait pu choisir de paraphraser leur contenu. L'un des effets majeurs du collage de lettres est la production d'une trace révélant le processus mental du personnage. Cette révélation aurait pu se faire dans les passages pris en charge par la voix narrative ou dans les dialogues. Dans la trilogie, la lettre acquiert un avantage sur les autres types de texte : elle conserve les différentes étapes de sa production. Contrairement à la narration qui n'est que la version finale, la lettre conserve les revirements de pensées d'un personnage. Il serait également intéressant de garder ce concept de « trace » pour analyser les biographies de la trilogie : elles peuvent être lues comme une suite d'empreintes laissées par le passage d'un être.

La première lettre de Fainy a deux caractéristiques principales : il s'agit d'une « lettre mentale » (elle est uniquement pensée par le personnage et n'est pas rédigée sur le papier) et une lettre inachevée :

Then his eye struck

Bright boy wanted with amb. and lit. taste, knowledge of print. and pub. business.
Conf. sales and distrib. propo-sition \$15 a week apply by letter P.O. Box 1256b

Fainy's head suddenly got very light. Bright boy, that's me, ambition and literary taste... Gee, I must finish Looking Backward . . . and jez, I like reading fine, an' I could run a linotype or set up print if anybody'd let me. Fifteen bucks a week . . . pretty soft, ten dollars' raise. And he began to write a letter in his head, applying for the job.

DEAR SIR (MY DEAR SIR)
or maybe GENTLEMEN,

In applying for the position you offer in today's Sunday Tribune I want to apply, (al ow me to state) that I'm seventeen years old, no, nineteen, with several years' experience in the printing and publishing trades, ambitious and with excel ent knowledge and taste in the printing and publishing trades,

no, I can't say that twice . . . And I'm very anxious for the job . . . As he went along it got more and more muddled in his head. (27)

Cet extrait est clairement découpé en quatre parties : la petite annonce, les pensées du personnage après cette lecture, l'élaboration d'une lettre mentale puis l'abandon de

cette entreprise. Le narrateur prend le relai du personnage en rédigeant la lettre pour lui. Il note les conventions graphiques : les sauts à la ligne et les alinéas. Il garde la trace d'une pensée en mouvement. Cette lettre est un mélange entre l'oral (Fainy élabore dans sa tête une série de versions pour améliorer sa lettre) et l'écrit (certaines conventions épistolaires sont respectées comme l'adresse et le saut à ligne). La conservation des différentes versions donne au lecteur une idée du processus mental de Fainy. Il décompose chaque fragment de l'annonce et l'associe à ses propres qualités. Il a des difficultés pour s'adresser à un adulte puisqu'il élabore trois versions différentes pour la formule de politesse. Il est plutôt débrouillard et prêt à utiliser des stratégies pour obtenir ce poste (il envisage de mentir sur son âge), il est également perfectionniste et ne souhaite pas montrer son anxiété. Il y a également une pointe d'ironie lorsque le personnage refuse de se répéter. Il mentionne ici ce qui peut tenir lieu de règle d'écriture (peut être valide pour ce type de correspondance), alors que John Dos Passos joue en permanence avec la répétition dans la trilogie.

Cet extrait met en relief une nouvelle utilisation du document écrit : puisque ce n'est pas la dernière version qui est conservée mais l'élaboration du travail en cours, le narrateur montre au lecteur la construction du texte. Ce dernier est bien le résultat d'un travail sur de multiples versions et fait émerger une série de questions qui rendent difficile l'achèvement de l'écriture. Le narrateur endosse aussi un nouveau rôle : celui de gardien de traces qui seraient perdues sans sa présence. La petite annonce et la lettre mentale sont deux traces conservées par lui. Alors qu'il ne parvient pas à trouver les mots pour sa lettre, Fainy déchire la petite annonce et laisse les fragments se faire emporter par le vent. Le narrateur a aussi un rôle d'orchestrateur, d'organisateur de ces divers fragments. Il marque la transition entre chaque fragment grâce aux phrases suivantes : « Fainy's head suddenly got very light » (FP, 27) fait la transition entre la petite annonce et le discours intérieur de Fainy. « And he began to write a letter in his head, applying for the job » (FP, 27) marque la fin du discours intérieur libre et le début de la rédaction mentale. Enfin, la phrase « As he went along it got more and more muddled in his head » (FP, 27) signale le retour à la narration. Le narrateur ne reformule pas les propos de Fainy ni ne paraphrase l'offre d'emploi. Le document original est retranscrit et le lecteur fait une incursion directe dans les pensées du personnage. Cependant, le narrateur conserve un rôle important, celui d'organisateur des fragments qu'il propose.

Cette lettre est la seule de la trilogie qui a une réponse. En effet, quelques pages plus loin, après les « Newsreel », deux extraits de « Camera Eye » et une biographie de Eugene Debs, la lettre du Docteur Bungham est incorporée au texte. Cette missive peut être analysée comme un pont, un connecteur entre amont et aval du texte. Ce document fait exister la lettre précédente de Fainey qui n'était qu'un brouillon, non achevé (en aval) et il possède une dimension proleptique très forte. Il met en scène le personnage du Docteur Bungham, un manipulateur du langage du plus haut rang, et annonce le vaudeville qui va se jouer.

III- Manipuler le langage pour parvenir à ses fins

Il y a un contraste entre le brouillon non achevé de Fainey et la réponse très formelle qu'il reçoit du docteur Bingham.

[Fainey] kept rereading a letter on crisp watermarked stationery:

The Truthseeker Literary Distributing Co., Inc.
General Offices 1104 S. Hamlin Avenue
Chicago, Il . April 14, 1904

Fenian O'H. McCreary
456 N. Wood Street
Chicago, Ill.

DEAR SIR:

We take the pleasure to acknowledge yours of the 10th inst.

In reference to the matter in hand we feel that much could be gained by a personal interview. If you will be so good as to step around to the above address on Monday April 16th at nine o'clock, we feel that the matter of your adaptability for the position for which you have applied can be thoroughly thrashed out.

Yours in search for Truth,

EMMANUEL R. BINGHAM, D.D.
(34)

La matérialité de la lettre est soulignée par la phrase d'introduction et la mention de la qualité du papier. Le style est ampoulé, l'expéditeur utilise une variété de formules de politesse et parle de lui à la deuxième personne du pluriel. L'impression générale qui se dégage de cette lettre est la prétention et la maladresse. Les expressions sont pompeuses (« the matter of your adaptability for the position for which you have applied ») et redondantes. « Trashed out » signifie déjà « discuter en détail » ce qui rend l'ajout de l'adverbe « thoroughly » superflu. De plus, la lettre est encadrée par la mention du concept de vérité, présent à la fois dans le nom de la société à la première ligne de l'adresse « The Truthseeker Literary Distributing Co. » et dans la formule de

politesse « Yours in search for Truth ». Cette utilisation est incongrue et le lecteur est suspicieux de ce nouveau personnage. La lettre est un indice de ce qui va se passer par la suite. En effet, Docteur Bingham est l'un des personnages les plus faux et les plus hypocrites de toute la trilogie. Il est convaincu de l'importance de la vérité, ceci est visible dans le lettre ci-dessus mais également quelques pages plus loin : « Oh, religion, what crimes are committed in thy name. I'm an agnostic myself . . . caring nothing for class or creed when among friends, though sometimes, my boy, you have to bow with the wind . . . No, sir, *my God is the truth*, that rising ever higher in the hands of honest men wil dispel the mists of ignorance and greed, and bring freedom and knowledge to mankind . . . » (je souligne, 36). Ce passage est ironique puisque Bingham est un vendeur ambulant de romans pornographiques. Il prétend que ces livres sont éducatifs alors qu'il ne s'agit que de divertir les ouvriers agricoles dans la campagne. Il cherche à s'enrichir le plus possible en payant le moins possible Fainy, à profiter de l'hospitalité de ses hôtes et à séduire les paysannes dont le mari est absent. Cet épisode se termine en véritable scène de farce : Bingham a séduit une paysanne dont le mari revient chez lui. Le docteur est donc contraint de s'enfuir en courant, à moitié débraillé, et sous les coups de fusil du mari fâché.

Toute une série de collages est présente à la suite de cette lettre : des plaques indiquant le nom des entreprises, les titres des romans pornographiques et enfin les récitations de vers du docteur Bingham. Ces collages sont variés mais ils participent tous (avec les deux lettres citées précédemment) au dévoilement de la tromperie et la fausseté. Fainy doit se rendre au bureau du docteur Bingham pour l'entretien d'embauche. Il lit toutes les plaques mais a des difficultés à trouver la bonne porte :

He studied the groundglass doors on the landing;

THE UNIVERSAL CONTACT COMPANY
F. W. Perkins
Assurance

THE WINDY CITY MAGIC AND NOVELTY
COMPANY

Dr. Noble
Hospital and Sickroom Supplies

The last one was a grimy door in the back beside the toilet. The goldleaf had come off the letters, but he was able to spel out from the outlines:

THE GENERAL OUTFITTING AND MER-
CHANTIZING CORPORATION

Then he saw a card on the wal beside the door with a hand holding a torch drawn out on it and under it the words "Truthseeker Inc." (34)

Le collage des plaques a ici un rôle de contrepoint montrant que l'entreprise du docteur Bingham n'est qu'une escroquerie. Face au sérieux des autres pancartes indiquant le bureau d'une compagnie d'assurance ou de distribution de matériel médical, l'entreprise de Bingham n'est indiquée que par une petite carte, collée à côté des toilettes. Le collage du titre des romans fonctionne de la même façon. Alors que Fainy s'attend à un ouvrage sérieux, il découvre avec stupeur leur contenu salace¹⁶³. Enfin, le docteur Bingham cite des vers de Shakespeare dans le seul but d'impressionner son public et de parvenir à vendre plus d'ouvrages en étalant sa culture et son savoir. Les lettres sont donc utilisées pour conserver la trace d'un processus mental, pour permettre l'immersion dans la façon de penser d'un personnage sans que le narrateur ne fasse de commentaire psychologique. Il appartient au lecteur d'élaborer ses propres conclusions.

IV- Le motif de la lettre d'amour désespérée

Dans la trilogie *USA*, la majorité des fragments épistolaires sont des lettres d'amour envoyées par des femmes à leur amant. Sur le plan narratif, le personnage cherche à manipuler son interlocuteur (comme dans l'exemple étudié précédemment du docteur Bingham). Les lettres servent également de balise pour le lecteur. Dans *1919*, le parcours de Dick Savage est jalonné par quatre lettres. Aucune nouvelle information n'est révélée mais elles permettent de marquer trois événements majeurs : son entrée dans l'armée en tant que second lieutenant, son histoire d'amour avec Ann-Elizabeth et enfin l'obtention d'un poste prestigieux dans l'entreprise de John Ward Moorehouse.

Le parcours de John Ward Moorehouse est également jalonné par des lettres, cette fois uniquement amoureuses. Le personnage dicte un grand nombre de courriers

¹⁶³ Voilà le titre et le sous-titre d'un des ouvrages vendus par le docteur Bingham :

« THE QUEEN OF THE WHITE SLAVES

Scandalous revelations of Milly Meecham stolen from her parents at the age of sixteen, tricked by her vile seducer into a life of infamy and shame » (39).

à sa secrétaire mais les seuls qui sont retransmis dans le texte sont d'ordre intime¹⁶⁴. Dans la lettre étudiée précédemment il rompt avec sa première femme Annabelle, puis il envoie un courrier à Gertrude qui deviendra sa seconde femme. Enfin, John dicte une série de trois télégrammes à sa nouvelle secrétaire Janey Williams. A ce point dans le roman, aucune section n'est consacrée intégralement à ce personnage. Il apparaît dans les sections des autres et il est donc perçu depuis leur point de vue. Deux des télégrammes permettent de faire le point sur les relations amoureuses du chef d'entreprise : la première lettre est adressée à sa femme et témoigne d'une relation cordiale mais platonique avec celle-ci et la seconde lettre est envoyée à Eleanor Stoddard. La jeune femme est probablement sa maîtresse. Le télégramme est bref : « Miss Eleanor Stoddard/ 45^E 11th Street New York/ Write me what you want brought back from Mexico/ as ever J.W. » (257). Il suffit cependant au lecteur pour comprendre la relation intime qui se noue entre les deux personnages et le dévouement de John pour Eleanor. Ici, la forme exacte du télégramme avec l'adresse notée en premier est conservée. Il s'agit davantage d'un collage qu'un fragment intertextuel. Cela crée une véritable coupure avec le reste de la narration et permet au lecteur de visualiser le document authentique qui sera envoyé.

Les lettres d'amour désespérées sont nombreuses dans la trilogie et leur analyse permet de faire ressortir trois points importants : elles font toujours irruption dans un contexte dans lequel le lecteur ne les attend pas, elles témoignent toutes d'une manipulation de la femme pour parvenir à ces fins et enfin, elles montrent toutes la difficulté à communiquer. Si le lecteur a accès aux sentiments des femmes qui rédigent les courriers, ces extraits sont exempts de toute sentimentalité ou empathie. L'ironie est toujours cinglante.

La première lettre d'amour de la trilogie est celle de Maisie à Fainy. Elle a une dimension double : elle informe à la fois sur le processus mental de l'expéditeur et aide à comprendre les réactions du destinataire. C'est une manière efficace de montrer la façon de penser de la jeune femme, de lui donner une voix alors qu'elle n'est qu'un personnage secondaire. Cela permet également au lecteur de comprendre l'état d'esprit de Mac sans paraphraser les sentiments des personnages :

One November night Big Bil Haywood spoke at the miners' union. Mac and Fred Hoff went to report the speech for the paper [...]

¹⁶⁴ Il n'y a qu'un seul exemple de lettre professionnelle dans toute la trilogie. Elle est rédigée par John Moorehouse à James Frunze, l'un des ces partenaires de ces partenaires commerciaux, à la page 257.

At the beginning of the meeting men moved round uneasily, shuffling their feet and clearing the phlegm out of their throats. Mac was uncomfortable himself. In his pocket was a letter from Maisie. He knew it by heart:

DEAREST FAINY:

Everything has happened just as I was afraid of. You know what I mean, dearest little husband. It's two months already and I'm so frightened and there's nobody I can tell. Darling, you must come right back. I'll die if you don't. Honestly I'll die and I'm so lonely for you anyways and so afraid somebody'll notice. As it is we'll have to go away somewheres when we're married and not come back until plenty of time has elapsed. If I thought I could get work there I'd come to you to Goldfield. I think it would be nice if we went to San Diego. I have friends there and they say it's lovely and there we could tel peo-ple we'd been married a long time. Please come sweetest little husband. I'm so lonely for you and it's so terrible to stand this al alone. The crosses are kisses. Your loving wife,

MAISIE

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Big Bill talked about solidarity and sticking together in the face of the masterclass and Mac kept wondering what Big Bill would do if he'd got a girl in trouble like that. Big Bill was saying the day had come to start building a new society in the shel of the old and for the workers to get ready to assume control of the industries they'd created out of their sweat and blood. (94)

La lettre de Maisie établit une véritable coupure dans la narration. Le lecteur attend la retranscription d'un discours politique de Big Bill. Son discours est paraphrasé en quelques lignes alors que la lettre de Maisie est reproduite dans son intégralité. Une nouvelle fois, il ne s'agit pas d'une véritable lettre mais de la reproduction mentale de Mac. Le narrateur prend le relai et présente la lettre telle qu'elle a été reçue par Mac. Ce processus a deux effets : d'une part, la présentation formelle de la lettre renforce le décrochement (sur la page, la lettre est nettement séparée de la narration et évacue le discours politique que le lecteur s'attendait) et d'autre part, cela met en relief les différents filtres par lesquels est passé le document écrit. La lettre est d'abord reconstituée mentalement par Mac, puis retranscrite par le narrateur dans sa forme originale.

Dans cette lettre, Maisie utilise une variété de stratégies pour persuader Mac de revenir vers elle. Elle cherche à agir sur les sentiments de ce dernier en répétant leur engagement alors qu'ils ne sont pas encore mariés (« dearest little husband », « sweetest little husband »). La maladresse est immédiatement perceptible, l'excès des tournures de phrases en devient pathétique. L'utilisation des superlatifs est excessive, tout comme la répétition des intensifs « so » tout au long du texte. Maisie cherche également à accentuer la responsabilité de Mac et faire naître des remords (« Darling, you must come right back. I'll die if you don't. Honestly I'll die »). Elle retourne la situation à la fin : au lieu de lui donner un ordre, elle fait une demande polie : « Please

come sweetest little husband ». Cette demande est hypocrite puisqu'il s'agit davantage d'une menace.

Tout comme la lettre du docteur Bingham, cette missive a une dimension proleptique. Elle annonce la vie future de Mac : une vie familiale rangée, pleine de frustrations et d'injonctions. Il est également possible d'interpréter cette lettre comme un pont. La lettre occupe une place centrale sur la page, elle fait figurer la pression sociale de se marier, fonder un foyer au milieu de l'engagement politique. Elle permet de souligner le conflit intérieur de Mac (doit-il abandonner le combat politique pour mener une vie maritale rangée ?) sans tomber toutefois dans le pathos.

Les autres lettres d'amour désespérées, la lettre d'Ann Elizabeth à Dick Savage (681 et 685) et celle d'Emiscah à Charley Anderson (835), ont de nombreux points communs avec le courrier de Maisie. Les deux femmes cherchent également à manipuler leur destinataire mais leur entreprise est maladroite. Elles atteignent l'objectif contraire à celui qui est annoncé : alors qu'elles cherchent à faire entendre leur désespoir et leur accablement, le lecteur perçoit davantage leur fausseté, leur superficialité et leur égoïsme. Les lettres sont trop dramatiques pour provoquer la sympathie. La difficulté de communiquer repose sur un défaut majeur qui est présent dans toutes les lettres. Aucune place n'est faite au destinataire. Ann-Elizabeth pose des questions et y répond elle-même : « I wonder what Dad and Buster would say if I brought a goodlooking husband home from overseas. They'd be hopping mad at first but I reckon they'd get over it » (681), « Ever been homesick, Dick ? I don't believe you ever have » (681). Il ne s'agit donc pas vraiment d'une lettre qui cherche à communiquer des intentions ou bien à poser de véritables questions. Le narrateur pointe ici le caractère inadéquat du courrier et le rôle mineur qu'il joue dans le développement narratif. Dans cet exemple précis, Dick ne répond pas à Ann-Elizabeth et quand elle vient le voir, il la quitte. La lettre n'a d'autre effet que de pointer ses propres lacunes. Une liberté feinte est accordée au destinataire : « Please come little husband » (alors qu'en amont du texte Maisie menace de se tuer si Mac ne vient pas, 94), « Do anything you like » est immédiatement suivi de « but don't forget me. I love you so. ANN ELIZABETH » (681), « Try to come to Rome if you can [...] If you don't come in a day or two I may throw everything up and come to Paris » (Ann-Elizabeth, 685). Ces passages sont ironiques et le discours contradictoire des personnages ne sont pas pris au sérieux par le lecteur.

Le fragment épistolaire ne peut être étudié seul. Il est fortement lié au contexte immédiat, soit il crée un contrepoint, soit il prend à contrepied une attente, avec l'amont et l'aval du texte. Il peut établir un pont entre deux segments plus éloignés dans le texte. Il permet également d'établir une série de balises tout au long de la trilogie. Il a donc des répercussions à tous les niveaux, du plus « microtextuel » au plus « macrotextuel ». La grande majorité des lettres signalent qu'elles sont inadéquates : la manipulation dévoilée tombe à plat grâce à l'ironie ou de nombreux personnages eux-mêmes sont conscients des lacunes de leur texte lors du processus d'écriture. Mac interrompt sa lettre mentale : « no, I can't say that twice . . . And I'm very anxious for the job . . . As he went along it got more and more muddled in his head » (27), John Ward Moorehouse ne copie pas la dernière phrase de son courrier qui est pourtant notée plus haut :

DEAREST GERTRUDE:

In this terrible moment of grief, allow me to remind you that I think of you constantly. Let me know at once if I can be of any use to you in any way. In the valley of the shadow of death we must realize that the Great Giver to whom we owe all love and wealth and all affection around the jocund fireside is also the Grim Reaper...

After staring at the words, chewing the end of the pen a minute, he decided that it was a bit thick about the Grim Reaper and copied the note out again leaving out the last sentence, signed it "Your Devoted Ward," and sent it out to Sewickley by special messenger. (224)

Enfin, Dick Savage choisit de ne pas envoyer la lettre rédigée à son camarade Ed : « He tore it up into small bits, dropped them in the can and then flushed it carefully : no more letters [...] When he got home he felt like writing some verse. He tried to recapture the sweet and heavy pulsing of feelings he used to have when he sat down to write a poem. But all he could do was just feel miserable so he went to bed » (657 et 659). Le narrateur conserve donc les traces de lettres avortées, qui ne sont pas terminées ou qui ne sont pas envoyées à leur destinataire. Le lecteur a accès à ce qui n'existe plus pour montrer les étapes de l'écriture et la difficulté d'écrire.

Partie IV – Raconter l’unique et le singulier dans le « Camera Eye »

La trilogie *USA* est composée de trois romans à l’intérieur desquels alternent quatre modes narratifs : les passages narratifs qui se concentrent tour à tour sur un personnage spécifique, les actualités « Newsreel », les biographies ainsi que les extraits « Camera Eye » traduits en français par « l’œil Camera ». Quelles sont les particularités de ce dernier mode narratif ? Qu’apporte-il au roman ? Pour répondre à cette question, les critiques ont recours au paratexte. Ils convoquent d’autres sources comme les textes autobiographiques de John Dos Passos¹⁶⁵ ainsi que sa correspondance, pour expliquer ce fragment si particulier. James Westerhoven documente chaque « Camera Eye » et le lie à un épisode précis de la vie de John Dos Passos. Il explique que tous les critiques admettent que l’écrivain a utilisé des éléments autobiographiques pour ces sections de la trilogie *USA*. Cependant personne avant lui n’a cherché à mesurer précisément à quel point il s’est inspiré de ses souvenirs, de ses expériences et de ses émotions passés. James Westerhoven souhaite consolider l’objectivité des « Camera Eye » et les rendre ainsi tout à fait crédibles. En effet, le narrateur ne sera pas uniquement perçu par le lecteur comme un personnage inventé et construit par John Dos Passos mais il deviendra l’auteur lui-même. L’article de James Westerhoven contribue donc à une meilleure connaissance de l’homme John Dos Passos¹⁶⁶. Pour ce critique, l’objectif de l’étude des « Camera Eye » est donc extérieur au texte : il s’agit de mieux comprendre l’auteur.

Townsend Ludington cite explicitement les travaux de James Westerhoven et commente un aspect éludé par ce dernier. En effet, James Westerhoven remarque que le nombre de « Camera Eye » est de moins en moins important au long de la trilogie *USA* mais ne parvient pas à l’analyser de manière convaincante :

For some reason, Dos Passos used the Camera Eye less as his trilogy progressed. The Big Money contains only nine Camera Eyes, most of them very general in

¹⁶⁵ John Dos Passos, *The Best Times : an Informal Memoir*, New York, New American Library, 1966.

¹⁶⁶ « It has long been accepted that John Dos Passos used biographical material for the Camera Eye sections in *USA*, but no attempts have been made to ascertain exactly to what extent he drew on his own experiences and emotions [...] The value of this investigation lies, I think, in the fact that, once an autobiographical framework has been established, the Camera Eye gains in credibility as the impression not of an invented persona, but of the author himself. As such, it may contribute to a more complete understanding of Dos Passos as a person » extrait de : James N. Westerhoven, « Autobiographical Elements in the Camera Eye », *American Literature*, vol. 48, n° 3, 1976, 340-341.

character, as if the author had decided that his personal memories are not really as important he thought originally. *Whatever his motives*, the authorial presence in the Camera Eye is diminished dramatically; most of the observations could have been written by anyone who lived in New York during the twenties or who was emotionally involved in the Sacco and Vanzetti case.¹⁶⁷ (je souligne)

Les deux expressions en italique indiquent que le critique ne sait expliquer le nombre décroissant de « Camera Eye » mais elles montrent surtout que James Westervoven regrette cette diminution puisque, selon lui, il n'y a pas de raison qui pourrait expliquer ce choix radical. La vision réductrice du critique est également frappante : ce dernier ne mesure la qualité des « Camera Eye » qu'aux informations factuelles qu'ils apportent sur l'homme John Dos Passos. Les derniers « Camera Eye » n'en apporteraient que peu, ne relatant pas des événements suffisamment singuliers dans la vie de l'auteur mais des faits historiques (comme l'affaire Sacco et Vanzetti citée dans cet extrait).

Selon Townsend Ludington, ce que John Dos Passos cherche à montrer à travers la série des « Camera Eye » est son assimilation graduelle au monde qui l'entoure : « The more he could find his place in that world, the less of a separate subjective life was there to portray »¹⁶⁸. Mais connaître davantage l'écrivain John Dos Passos par l'utilisation de la série « Camera Eye » est un procédé hasardeux. En effet, l'auteur doit être considéré comme « une hypothèse interprétative »¹⁶⁹. Umberto Eco précise avec justesse que « la coopération textuelle est un phénomène qui se réalise entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels »¹⁷⁰. Ce n'est donc au mieux qu'une image de l'auteur John Dos Passos qui nous est donnée à travers les « Camera Eye ».

Les critiques cherchent également à établir des liens entre ce type de textes et le cinéma, par exemple. C'est le cas de Stephan Hock dans son article intitulé « Stories Told Sideways Out of the Big Mouth : John Dos Passos's Bazinian Camera Eye ». John Dos Passos a écrit le dernier volume de la trilogie en 1936, ce qui se situe bien avant la publication des essais théoriques d'André Bazin *Qu'est ce que le cinéma ?* publiés entre 1958 et 1962. Bien que les travaux d'André Bazin n'aient donc pas pu inspirer John Dos Passos pour écrire l'écriture des « Camera Eye », Stephan Hock

¹⁶⁷ *Ibid.*, 362.

¹⁶⁸ Townsend Ludington, « The Ordering of the Camera Eye in U.S.A. », *American Literature*, vol. 49, n° 3, 1977, 444.

¹⁶⁹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, 77.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 78.

montre que la trilogie a davantage de similarités avec l'analyse cinématographique d'André Bazin que celle de Sergei Eisenstein. John Dos Passos admet la profonde influence du cinéaste russe sur son œuvre dans une interview qu'il a donnée à David Sanders en 1968¹⁷¹. La thèse de Stephan Hock est bien plus originale et s'appuie en particulier sur l'analyse du « Camera Eye » 43, qui est l'exemple le plus représentatif de l'influence d'André Bazin :

The first Camera Eye of *The Big Money* displays a number of qualities that indicate its reliance on these Bazinian qualities of cinema. The Camera Eye opens with a string of images linked to one another by spatial proximity, a series of descriptions of raw sensations that suggest a documentary recording of experience [...] Moreover Dos Passos' reference to "uncles' voices" telling stories suggests a move from a mode of strictly visual observation to a recording of experience that also will include the recording of conversation, or more generally, sound. In this turn toward sound, Dos Passos' Camera Eye suggests a sympathy to Bazin's own championing of sound in film.¹⁷²

Les critiques cherchent à expliquer les « Camera Eye » en faisant des liens extérieurs au texte, à la fois antérieurs au travail d'écriture de John Dos Passos (les expériences qu'il a vécues puis retranscrites dans ses lettres ou textes autobiographiques) ou postérieurs (les points communs établis à posteriori entre les théories d'André Bazin et les « Camera Eye »). Les clefs des « Camera Eye » ne pourraient-elles pas se trouver dans le texte lui-même ? Nous retiendrons des analyses précédentes et du paratexte le fait que les « Camera Eye » constituent un espace privilégié dans la trilogie *USA*, un espace de liberté dans lequel le processus de création est moins bridé que dans les autres sections. Les critiques se réfèrent généralement à cette citation de John Dos Passos :

By that time I was really taken with the idea of montage. I had tried it out in *Manhattan Transfer*—using pieces of popular songs. By the time it evolved into such compartments as the camera eye of the *U.S.A.* trilogy it served a useful function—which in that case was to distill my subjective feelings about the incidents and people described. [...] In the biographies, in the newsreels, and even the narrative, I aimed at a total objectivity by giving conflicting views—using the camera eye as a safety valve for my own subjective feelings. It made objectivity in the rest of the book much easier.¹⁷³

Les « Camera Eye » sont cependant bien plus qu'une soupape de sécurité (« a safety valve » selon les propres termes de John Dos Passos cités ci-dessus). Ils créent un

¹⁷¹ David Sanders, « The Art of Fiction XLIV: John Dos Passos », *Paris Review*, Paris, 1969.

¹⁷² Stephan Hock, « "Stories Told Sideways Out of the Big Mouth" : John Dos Passos's Bazinian Camera Eye » *Literature/Film Quarterly*, vol. 33, n° 1, 2005, 23.

¹⁷³ Propos de John Dos Passos cités par David Sanders, *op. cit.*, 17.

espace d'expérimentation poétique. Leur fonction est similaire aux épigraphes de *Manhattan Transfer*, tels qu'ils sont analysés par Jean-Pierre Morel : « De plus la facture de ces textes est si diverse qu'on ne peut trouver de criterium qui permette de les regrouper tous de façon satisfaisante. Le mieux est sans doute de les considérer comme *des esquisses de récits* (au présent ou au passé), des brouillons ou des variantes de scènes (et notamment des scènes de rue) et *des exercices de style* ; fondés par exemple sur la répétition d'une citation » (je souligne)¹⁷⁴. Ce qui est important dans les « Camera Eye » n'est pas l'histoire racontée : celles-ci vont de l'épisode anecdotique (une conversation entre deux adultes dans le second « Camera Eye ») au moment charnière (le décès des parents dans le « Camera Eye »). De nombreuses techniques sont explorées et utilisées, avec une plus grande variété et liberté que dans les autres sections. Pour raconter une histoire, il est possible de jouer sur la focalisation (raconter son histoire comme si on était un autre dans le « Camera Eye » 44), le contraste (peindre un tableau de paix pour annoncer la guerre dans le « Camera Eye » 22) et l'organisation des mots sur la page.

L'analyse de la voix narrative et des pronoms personnels est particulièrement éclairante dans les « Camera Eye ». En effet, le lecteur est d'abord déstabilisé par la multiplicité des pronoms personnels qui font référence au narrateur lui-même. Dans le premier roman de la trilogie, la seconde personne du singulier prédomine. Pourquoi le narrateur parle-t-il de lui-même comme s'il était un autre ? Les pronoms personnels ne sont pas utilisés là où ils sont attendus, leur référent manque parfois laissant le lecteur confus et dérouté. Ce jeu avec les pronoms révèle la difficulté de raconter son histoire et permet de rapprocher ces fragments « Camera Eye » du genre poétique. Le narrateur ne joue pas seulement avec la représentation de lui-même mais également avec la représentation du monde qui l'entoure. Il admet que les individus voient le monde sous un prisme. Il a recours pour cela à l'image de la cloche en verre (dans les « Camera Eye » 25 et 28). Il est difficile de quitter cette cloche de verre qui, si elle déforme la vision, permet également d'offrir une bulle protectrice : « [I] haven't got the nerve to break out of the bellglass » (CE25, 262). Le narrateur continue d'utiliser certains clichés mais il le fait de manière personnelle pour retransmettre son expérience. Il brasse une grande quantité de références très diverses. Comment interpréter ces multiples références et clichés ? Est-ce uniquement un exutoire (John

¹⁷⁴ Jean Pierre Morel, *Dos Passos : Manhattan Transfer*, op.cit., 123.

Dos Passos définit les « Camera Eye » comme une soupape de sécurité) ou ont-elles une fonction particulière ? Les exemples les plus significatifs de l'utilisation des clichés sont la réécriture de deux rites de passage en utilisant deux *topos* : celui de la première expérience sexuelle (le *topos* ici est le lien entre la sexualité et la monstruosité du loup-garou) et celui de la mort des parents (le *topos* est la perte du sentiment de confort et de sécurité pour découvrir de nouvelles sensations dans un monde changé). Enfin, l'écriture des « Camera Eye » essaie d'atteindre l'équilibre du « juste assez » (« just enough » cité dans le « Camera Eye » 22). L'absence de ponctuation, par exemple, permet d'alléger et de conserver la fluidité du texte.

Chapitre 1 : Une expérimentation de la voix narrative : « In fact it was somebody else who was speaking »¹⁷⁵

Comme nous l'avons vu précédemment, John Dos Passos s'interroge constamment sur la façon de raconter une histoire. Les « Camera Eye » constituent un terrain d'exploration pour travailler la voix, la perspective narrative ainsi que le temps de la narration. Dans son ouvrage *Figures III*, Gérard Genette propose une analyse du mode narratif :

la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire. (CE22, 793)

Gérard Genette distingue mode et voix : le mode détermine qui voit, qui est le personnage focal tandis que la voix précise qui parle, qui est le narrateur. Dans les « Camera Eye », cela peut sembler simple à première vue : le narrateur est présent comme personnage de l'action et les événements sont analysés de l'intérieur. Le héros raconte son histoire. La focalisation est bien interne : le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Cependant, le personnage focal ne parle pas de lui à la première personne – du moins dans les premiers « Camera Eye » – et le narrateur n'est

¹⁷⁵ Citation extraite du « Camera Eye » 22, USA, 793.

parfois pas le héros de son récit, mais davantage un observateur ou un témoin de ce qui lui arrive. Gérard Genette reconnaît que dans ce qu'il appelle les romans contemporains, les frontières entre ces catégories sont perméables : la relation entre le narrateur et le personnage est « variable ou flottante »¹⁷⁶. Gérard Genette distingue deux possibilités : soit le narrateur est le héros de son récit (narration autodiégétique) soit il possède un rôle d'observateur et de témoin. Dans les « Camera Eye », il y a un balancement entre ces deux catégories. Le narrateur est tour à tour le personnage focal, héros de l'histoire qu'il raconte et observateur. A part dans le premier « Camera Eye » qui est au présent de narration, le narrateur relate les événements au passé. Selon la terminologie de Gérard Genette, la narration est ultérieure aux événements. Un second balancement peut être observé : le narrateur s'identifie avec son moi passé ou bien s'en dissocie et parle de lui-même comme s'il s'agissait d'un autre. Comment fonctionnent ces balancements (entre héros et observateur ainsi qu'entre identification et dissociation) et que révèlent-ils ?

Dans le premier « Camera Eye », le narrateur est homodiégétique et la narration est simultanée : le temps de l'écriture et de l'action coïncident. Les pronoms personnels utilisés sont ceux de la première personne et le temps utilisé est le présent de narration :

when you walk along the street you have to step carefully always on the cobbles so as not to step on the bright anxious glassblades easier if you hold Mother's hand and hang on it that way you can kick up your toes but walking fast you have to tread on too many glassblades the poor hurt green tongues shrink under your feet maybe thats why those people are so angry and follow us shaking their fists they're throwing stones grownup people throwing stones She's walking fast and we're running [...]

Quick darling quick in the postacrd shop its quiet angry people are outside and cant come in non nein nicht englander amerikanisch americanin Hoch Amerika Vive l'Amérique (CE1, 13)

La voix narrative est caractérisée par un vocabulaire marquant le point de vue d'un enfant, comme par exemple le syntagme « grownup people ». L'enfant cherche à tout prix à mettre en relation les fragments et il n'a pas peur des répétitions. La conjonction de coordination « et » est reprise plusieurs fois, par exemple. Les dichotomies montrent une perception du monde manichéenne. L'enfant perçoit le monde comme étant séparé entre le dehors et le dedans, le danger et la sécurité, l'obscurité et la lumière, la force et la vulnérabilité, l'homme et la nature. Certaines catégories font partie d'un même réseau métaphorique : l'intérieur du magasin est

¹⁷⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 254.

synonyme de sécurité tandis que l'extérieur est hostile et imprévisible. La nature représentée par les brins d'herbe est vulnérable alors que l'homme emploie force et violence pour parvenir à ses fins. L'enfant est au centre de ces oppositions : il fuit la violence avec sa mère et éprouve de l'empathie pour la nature.

Il est cependant difficile de garder les frontières étanches. Si les hommes belliqueux ne peuvent entrer dans le magasin, leurs voix pénètrent le texte : « angry people are outside and cant come in non nein nicht englander amerikanisch americain Hoch Amerika Vive l'Amérique ». C'est bien l'enfant qui parle mais le texte inclut la voix de l'autre, rappelant la théorie de Mickael Bakhtine : « Dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité»¹⁷⁷. La présence des mots en langue étrangère n'est pas explicitée : d'où proviennent-ils ? Sont-ils prononcés par les personnes environnant l'enfant ? Le lecteur n'obtient pas de réponse univoque. Dans les « Camera Eye », les syntagmes sont séparés par des espaces blancs et aucune ponctuation n'est utilisée. La visibilité des espaces blancs symbolise aussi les manques du texte, le lecteur ne parvenant pas nécessairement à tout élucider. Ce n'est pas le réalisme qui prime mais l'association libre des sons et des idées : le narrateur fait référence à plusieurs conflits dans lesquels diverses nationalités sont impliquées (par exemple, « war on the vegt » est une allusion à la seconde guerre des Boers).

Dans la première occurrence citée plus haut, les mots dans les autres langues sont énumérés les uns après les autres et semblent donc coexister avec la voix du narrateur. Cependant un peu plus loin, le mot français est intégré à la phrase remplissant la fonction de sujet « under the counter it's dark and the lady the nice Dutch lady who loves Americans and has relations in Trenton shows you postcards that shine in the dark pretty hotels and palaces [...] the little *reverbères* are alight in the dark under the counter and the little windows of hotels around » (13,14, je souligne). Ce que voit l'enfant sur les photos sort du cadre à proprement parler pour faire irruption dans la réalité du personnage, ce qui est facilité par l'absence de ponctuation. Il n'y a ainsi plus de frontière précise entre le lieu représenté sur la carte postale et le lieu où se trouve le narrateur. L'écriture permet de faire interagir les deux et de donner vie à la représentation picturale. Le narrateur donne vie à des surfaces

¹⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 158.

planes : la carte postale ou les mots sur le papier. John Dos Passos admirait le poète Arthur Rimbaud qui parvenait à faire sortir les mots de la page : « Some of the poets that went along with the cubism of the painters of the school of Paris had talked about simultaneity. There was something about Rimbaud's poetry that tended to stand up off the page »¹⁷⁸. Le narrateur donne vie aux mots en travaillant le rythme et en faisant résonner les pas précipités des personnages : « they're throwing stones grownup people throwing stones ... a pebble tinkles along the cobbles ». Le lecteur poursuit sa lecture, sans savoir lorsque la phrase va s'achever et qu'une nouvelle prendra le relais. L'absence de ponctuation accélère la lecture et crée « une lecture à tâtons », imitant la marche rapide des personnages. S'ils trébuchent sur les cailloux, le lecteur trébuche sur les mots. Il poursuit sa lecture sans repères, sans savoir où il va. Il a tendance à lire comme l'enfant marche, avec précipitation : tous les deux sont portés par le mouvement sans connaître la destination finale.

Les frontières ne sont pas définies entre le moi et l'autre, la voix de celui qui dit « je » et la voix des autres, la langue maternelle et la langue étrangère, le temps de l'écriture et les souvenirs. Le narrateur essaie de conserver une grande liberté d'association avec un texte ainsi libéré. Cette observation nous amène à analyser plus en profondeur la présence de l'autre dans les « Camera Eye ».

I- « In fact it was somebody else who was speaking »

Le narrateur parle de lui-même en empruntant la voix d'un autre : « in fact it was somebody else who was speaking » (USA, 793). Cette citation est extraite du « Camera Eye » 44, qui est le second « Camera Eye » du dernier volume de la trilogie *The Big Money*. Dans ce dernier volume, le nombre de « Camera Eye » est bien moins important : neuf contre vingt-sept dans *Forty-second Parallel* et quinze dans *Nineteen Nineteen*. James Westerhoven étudie les liens entre les « Camera Eye » et la biographie de John Dos Passos mais ne fait aucune remarque sur l'ordre des « Camera Eye » (ils ne sont pas placés de manière chronologique) ni sur le nombre décroissant de ces fragments tout au long de la trilogie : « For some reason, Dos Passos used the Camera Eye less as his trilogy progressed. *The Big Money* contains only nine Camera

¹⁷⁸ John Dos Passos, *The Major Non Fictional Prose*, op. cit., 272.

Eyes, most of them very general in character, as if the author had decided that his personal memories are not really as important he thought originally [...] [In *The Big Money*, the Camera Eye] defy easy classification. Most of them stand by themselves »¹⁷⁹. C'est effectivement le cas pour le « Camera Eye » 44 . En effet, le narrateur commence par mentionner un élément biographique de la vie de John Dos Passos : en mars 1921, l'auteur a commencé un voyage partant d'Istanbul jusqu'en Iran en passant par le Caucase. Il a traversé le désert syrien à dos de chameau. Il portait un costume de bédouin et une barbe pour ne pas se faire reconnaître¹⁸⁰. Ce fragment mentionne un événement particulier de la vie de John Dos Passos et il met surtout en lumière le fonctionnement de la voix dans les « Camera Eye ». Se déguiser n'est pas seulement changer d'apparence physique en adoptant un nouveau costume mais il s'agit également de jouer avec sa propre voix. Qui parle dans les « Camera Eye » ? D'où provient la voix ? Comment parler de soi avec la voix d'un autre, ce processus étant au cœur de la création littéraire ?

D'après la typologie de Gérard Genette mentionnée précédemment, il existe quatre types de perspectives présentées dans le tableau ci-dessous¹⁸¹ :

	ÉVÉNEMENTS ANALYSÉS DE L'INTÉRIEUR	ÉVÉNEMENTS OBSERVÉS DE L'EXTÉRIEUR
<i>Narrateur présent comme personnage dans l'action</i>	(1) Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
<i>Narrateur absent comme personnage de l'action</i>	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Gérard Genette précise que dans le roman moderne, les frontières ne sont pas hermétiques entre ces catégories. C'est le cas dans ce « Camera Eye ». Les événements semblent être observés de l'extérieur, comme l'indique l'utilisation majoritaire de la troisième personne du singulier : ce pronom est présent au début du

¹⁷⁹ James N. Westerhoven, *op.cit.*, 362.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 363.

¹⁸¹ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, 204.

« Camera Eye » (« shaved off his beard in Damascus », 791) ainsi qu'à la fin (« has managed undetected to make himself scarce down a manhole », 793). La position du narrateur est celle de témoin des événements. Il ne fait pas d'incursion dans les pensées du personnage et décrit ce que le personnage voit : « and sat drinking hot milk and coffee in front of the hotel in Beirut staring at the white hulk of Lebanon fumbling with letters piled on the table and clipped streamers of newsprint » (792).

Dans cet extrait, l'auteur donne également un aperçu sur son propre mode de création. Il utilise des fragments de lettre pour rédiger ce « Camera Eye » : « On January 15, 1922, he write a letter to his old Harvard friend Stewart Mitchell from a terrace in beirut (*Fourteenth Chronicle*, pp. 348-349) ; the view is much as he described it in Camera Eye 44. Among the letters and clippings in front of him were enthusiastic reviews of *Three Soldiers* (*Fourteenth Chronicle*, p. 335) »¹⁸². Le narrateur ne parle-t-il donc pas de lui comme s'il était un autre, comme s'il était le personnage dont il relate les aventures à la troisième personne ? En effet, il existe également de nombreux indices montrant que les événements sont analysés de l'intérieur.

Le narrateur utilise le déictique « this » ainsi que le présent de narration dans une parenthèse : « (but this evening in the soft nightclimate of the Levantine coast the kind officials are contemplating further improvements [...]) » (792). La parenthèse indique que le narrateur fait une digression. Le temps de l'écriture coïncide avec le temps de la narration. Cette dernière est simultanée et le narrateur semble être un témoin observant et analysant la scène. Quelques fragments amènent le lecteur à penser que celui-ci est davantage qu'un observateur puisqu'il connaît les sensations corporelles les plus intimes du personnage : « scarcelybathed he finds himself cast for a role provided with [...] and the patent leather pumps painfully squeezing the toes got lost under the table during the champagne and speeches » (792). Le narrateur a donc un statut ambigu : il semble à la fois participer à la scène et en être exclu.

A la fin du « Camera Eye », la première personne du singulier est utilisée remettant en question toutes les hypothèses précédentes :

Gentlemen I apologize it was the wrong bell 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 the servicerecord was lost (CE44, 793)

¹⁸² James N. Westerhoven, *op. cit.*, 362.

Il est possible d'imputer ce fragment à un personnage qui s'exprime au discours direct sans guillemets. Cette technique avait déjà été utilisée auparavant, par exemple dans les « Camera Eye » 2 et 4 :

He kept saying What would you do Lucy if I were to invite one of them to my table ? They're very lovely people Lucy the colored people (CE2, 19)

When I was your age jack I dove off this bridge through the rail of the bridge we can look way down into the cold rainyshimmery water (CE4, 33)

Dans les deux derniers cas, il y a une didascalie claire avant le discours direct (« He kept saying », dans le premier exemple) ou une indication du récepteur du message (« When I was your age jack », dans le second exemple). Dans l'extrait du « Camera Eye » 44, il est impossible de déterminer clairement qui prend la parole. La première personne est bien utilisée (« I apologize ») mais il n'y a aucun antécédent pour ce pronom personnel, ni en aval ni en amont du texte. Il est donc possible d'interpréter cet extrait comme le commentaire du narrateur lui-même. Il se place en narrateur-protagoniste et passe à la première personne pour dire que ce n'est pas lui qui parle : il dit « je » pour immédiatement nier son identité (« it's not me »). Il y a donc une ambiguïté dans les deux sens : on peut parler à la troisième personne pour parler de soi ou bien parler à la première personne pour dire que l'on est un autre.

Il y a bien un protagoniste dans le « Camera Eye » mais sa présence est déduite des traces laissées par les pronoms. Au début de l'extrait, les pronoms personnels sujets ne sont pas présents. Les deux citations suivantes sont situées en début de paragraphe après un alinéa : « and leaving the embers dying in the hollow of the barren Syrian hills », « shaved off his beard in Damascus » (791). Le sujet est déduit : puisqu'une action est mentionnée, elle a dû être accomplie par un actant. La présence du protagoniste est également visible grâce au pronom relatif « who ». Son antécédent n'est cependant pas noté dans le texte : « the unnamed arrival / (who had hung from the unshod white stallion's saddle » (791). Au contraire, lorsque le pronom relatif a un antécédent, il n'est pas immédiatement suivi par la proposition relative : « letters [...] addressed [...] to someone who (but this evening in the soft night climate of the Levantine coast the kind officials are contemplating further improvements [...]) who arriving in Manhattan finds waiting again the forsomebosyelsetailed dress suit » (792). La proposition relative est retardée avec l'utilisation de parenthèses et le lecteur

n'a plus en tête le sujet de la proposition précédente. Enfin, les personnages n'ont jamais d'attributs positifs mais sont définis par ce qu'ils ne sont pas. Cela souligne leur étrangeté et le fait qu'ils n'appartiennent pas à l'environnement qui les entoure : « letters addressed not to the *unspeaker* of arabic » (792), « the pasty faced young man [...] *is most assuredly not* the holder of any positions for which he made application at the employment agency » (je souligne, 793).

Finalement, ce « Camera Eye » offre une véritable réflexion à partir des questions suivantes : qui parle ? Comment le corps et la voix peuvent-ils être disjoints ? Le processus de travestissement est décrit de manière concrète. L'acteur porte un costume élégant pour se mêler à la foule huppée de New York. C'est le corps qui trahit le costume. C'est encore lui qui souffre à cause des vêtements qui ne sont pas adaptés à ses formes : « the patent leather pumps painfully squeezing », « the collarbutton digging into the adams apple » (792). Il y a une gradation dans le type de déguisement, du plus simple au plus complexe : d'abord la modification est minime (se raser la barbe) puis il s'agit de porter des vêtements pour endosser un rôle précis (ici un costume-cravate), enfin c'est la voix puis le corps qui n'appartiennent plus au personnage. La disjonction entre corps, voix et personnage est de plus en plus prononcée : le personnage a d'abord la sensation d'utiliser les mots d'un autre puis il rejette sa propre voix comme ne lui appartenant plus, enfin son corps tout entier lui est étranger. Cette disjonction est visible grâce aux occurrences du verbe « wear ». Celui-ci est utilisé avec trois compléments différents : « gentlemen who wear fashionably their tailored names » (792), « the gentlemen occupying the swivel chair wearing the red carnation » (793), « the pasty faced young man wearing somebody else's readymade business opportunity » (793). Dans la première citation, le nom est mis en parallèle avec le vêtement grâce au verbe « wear » ainsi qu'à l'adjectif « tailored » qui appartiennent tous les deux au champ lexical de l'habillement. En français, la collocation « porter son nom » est commune alors que « wear one's name » n'est pas attesté en anglais. C'est une manière de rappeler au lecteur que le nom est une création humaine, une convention. Il est donc plus ou moins bien adapté à celui ou celle qui le porte. Il ne permet pas nécessairement de connaître l'individu mais il est utilisé pour des raisons pratiques. Il est donc possible de « bien porter » ou de « mal porter » son nom, comme le montre l'adjectif « (wear) fashionably » utilisé dans le texte. Le nom, comme le vêtement est transférable, on peut également porter une position et porter les mots d'un autre. L'individu a plusieurs attributs qu'il ne possède

pas, ce qui lui permet de jouer avec ces derniers, de les afficher ou de les cacher pour tromper. Qui sommes-nous réellement si nous portons une identité ? Que se cache-t-il derrière nos vêtements ? Sans apporter de réponse univoque, le narrateur pose ces questions et amène le lecteur à réfléchir sur la construction de l'identité et la perception de soi.

Les personnages mentionnés ne portent pas seulement des vêtements mais aussi leur nom ou une opportunité : « wear [...] their *tailored* names » (je souligne, 792), « wearing somebody else's *readymade* business opportunity » (je souligne, 793). Dans les deux cas, les adjectifs utilisés indiquent qu'il s'agit d'éléments fabriqués. L'identité pourrait donc consister à vêtir une série d'éléments préalablement confectionnés par d'autres puis adoptés.

II- L'utilisation et le placement du mot « opportunity »

Le mot « opportunity » est mentionné à deux reprises dans le « Camera Eye » 44 : « the position offered the *opportunity* presented the collarbutton digging into the adamsapple » (792), « the pasty-faced young man wearing somebody else's readymade business *opportunity* » (793). Porter un costume est généralement associé au monde professionnel, à une position de pouvoir et de responsabilités. Dans le « Newsreel » qui précède, le mot « opportunity » est martelé tout au long du texte. Il est présent à quatre reprises en lettres majuscules :

Boy seeking future offered opportunity ... good positions for bright... *CHANCE*
FOR ADVANCEMENT... boy to learn . . . errand boy . . . office boy

YOUNG MAN WANTED

*Oh tell me how long
I'll have to wait*

OPPORTUNITY

*in bank that chooses its officers from the ranks, for wideawake ambitious bookkeeper .
. . . architectural draftsman with experience on factory and industrial buildings in
brick, timber, and reinforced concrete . . . bronzefitter . . . [...]*

OPPORTUNITY FOR

*Do I get it now
Or must I hesitate
young man not afraid of hard work*

young man for office
young man for stockroom
young man as stenographer
young man to travel
young man to learn

OPPORTUNITY

Oh tell me how long (Newsreel XLVII, 790)

Le mot « opportunity » fait la jonction entre les deux autres types de textes présents dans ce fragment : les petites annonces et la chanson. Les postes sont énumérés les uns à la suite des autres par ordre alphabétique. La saturation textuelle montre l'abondance de possibilités, chacun peut trouver un poste qui lui convient tant les postes proposés sont divers. L'euphorie et l'optimisme sont perceptibles dans ce « Newsreel » par l'accumulation de postes proposés, l'organisation du texte qui figure de manière concrète l'avancement possible dans la société. Mais la saturation textuelle témoigne également de la mécanicité effrayante du texte : toutes les positions proposées n'ont aucun contenu précis et sont interchangeable. Le texte procure également un sentiment d'aliénation. Tel un moteur pris dans sa course, il s'emballe en répétant les mêmes intitulés de postes : « canvasser... flavor chemist ... frieght elevator man... house salesman... insurance man... insurance man... invoice clerk... jeweler... laborer... machinist.. milling machine man... shipping clerk... shipping clerk... shipping clerk... shoe salesman... » (790). Enfin, l'accumulation d'adjectifs sape le discours publicitaire en montrant leur fausseté et leur naïveté : « water and ice plant in *beautiful, growing, healthful* town in Florida's highlands » (791).

Cette section « Actualités » peut éclairer le sens du « Camera Eye » qui suit. Dans le « Camera Eye », le personnage est déguisé sans l'avoir choisi : « he finds himself cast for a role » (792), « someone who [...] arriving in Manhattan finds waiting again the forsomebodyelsetailored dress suit » (792). « I found myself on the stage when the curtain rose » (793). La société impose une série de costumes que les individus doivent adopter. Le martelage du mot « opportunité » fait partie du discours social qui vise à convaincre les acteurs de porter un costume puisque ce dernier les mènera au succès et à l'ascension sociale. Par exemple, le personnage joue le rôle d'un « observateur éminent » dans le « Camera Eye ». Les individus porteraient un costume pour correspondre aux exigences d'une petite-annonce.

La dissociation de la voix et du corps peut être mise en parallèle avec deux expériences différentes : celle du soldat et celle de l'écrivain. Devant les atrocités de la guerre, le soldat tend à se détacher de lui-même. Le corps ne lui appartient plus. L'écrivain devient un autre dans le processus de l'écriture : il prête sa voix au narrateur et aux personnages. Dans l'autobiographie, le processus est différent et on pourrait penser que le déguisement est moindre puisque l'auteur est le narrateur ainsi que le personnage principal. La définition que propose Philippe Lejeune est la suivante :

DEFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité [...]

Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur

Position du narrateur :

- a) identité du narrateur et du personnage principal,
- b) perspective rétrospective du récit ¹⁸³

Les fragments « Camera Eye » créent deux effets surprenants. La théorie du linguiste Emile Benveniste est utile pour comprendre le fonctionnement des pronoms dans les « Camera Eye » : les pronoms personnels (je/tu) n'ont de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation. Benveniste signale qu'il n'y a pas de concept « je ». Le « je » renvoie à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions du fait même qu'il parle ¹⁸⁴. Le pronom « je » est omniprésent dans les premiers « Camera Eye » et il fait toujours référence à celui qui parle. Cependant, il ne s'agit jamais du narrateur lui-même mais de personnes qui parlent autour de lui : « He kept saying what would you do Lucy if I were to invite one of them at my table ? [...] and she was saying Oh Dolly I hope we won't be late » (« Camera Eye 2 », 19). Le « je » fait sans cesse référence à un autre personnage que le narrateur qui devient donc de manière surprenante celui qui ne dit pas « je ». Sa présence est visible lorsqu'il est inclus dans un pronom, dans le « nous » par exemple. La fonction du narrateur est moins de faire entendre sa propre voix que d'orchestrer celle des autres.

La seconde remarque est d'ordre plus général. Alors que certains modernistes s'intéressaient à la question de l'identité et du soi, pour dégager qui dit « je » en nous,

¹⁸³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 13.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 19.

comme par exemple Samuel Becket dans *The Unnamable*¹⁸⁵. John Dos Passos s'intéresse au processus contraire : quand le « nous » devient-il « je » ? Quand la voix propre émerge, non pas à l'intérieur de soi, mais en se différenciant des voix environnantes ?

III- L'utilisation des pronoms personnels dans le « Camera Eye »

Dans son essai intitulé « Poetry and Grammar » publié dans *Lectures in America*, Gertrude Stein analyse les particularités du genre poétique :

Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. It is doing that always doing that, doing that and doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing and betraying and caressing nouns.¹⁸⁶

Dans les « Camera Eye », les mêmes remarques peuvent être faites concernant le pronom personnel. Comme nous l'avons vu précédemment, le narrateur joue avec le lecteur : il ne s'identifie pas immédiatement comme étant le protagoniste. Toute une série de pronoms est utilisée pour faire référence au protagoniste dans les premiers fragments. Voici les toutes premières lignes de chaque « Camera Eye » :

when *you* walk along the street you have to step carefully always on the cobbles (CE1, 13, je souligne)

we hurry wallowing like in a boat (CE2, 19, je souligne)

O qu'*il* a des beaux yeux said the lady in the seat opposite (CE3, 29, je souligne)

And *we* played the battle of Port Arthur in the bathtub (CE5, 55, je souligne)

Go it go it said Mr. Linwood the headmaster when *one* was running up the field kicking the round ball footer (CE6, 57, je souligne)

you sat on the bed unlacing your shoes (CE8, 80, je souligne)

L'utilisation de tous les pronoms sauf celui de la première personne pour faire référence au narrateur-personnage est déroutante. Chaque amorce introduit un pronom personnel différent et force le lecteur à rester sur ses gardes. S'il ne cherche pas la

¹⁸⁵ Cité par Philippe Lejeune, *ibid.*, 34.

¹⁸⁶ Gertrude Stein, *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1985, 231.

référence de chaque pronom, il doit accepter cette incertitude en poursuivant sa lecture. L'absence du pronom personnel « je » pose également la question de l'autonomie du sujet écrivain. Dans son article sur Herman Melville, Mathilde Hug propose l'analyse suivante : « Ses narrateurs ou personnages écrivains s'interrogent sur l'autonomie du sujet écrivain : est-il possible de dire « je » lorsqu'on est inscrit dans un héritage, quel qu'il soit ? »¹⁸⁷. Dans les « Camera Eye », John Dos Passos s'interroge moins sur la notion d'héritage que sur la notion de voix : le personnage, même s'il parle de lui-même, n'est qu'une voix parmi d'autres. Il reste toujours celui dont on parle, sujet de l'énoncé et non de l'énonciation. Cette analyse est particulièrement fructueuse pour analyser les premiers « Camera Eye » dans *The 42nd Parallel*. Mais qu'en est-il des deux autres romans de la trilogie ? Comment le narrateur part-il à la conquête du je ?

Un pronom personnel « appartient au groupe restreint et fermé des items lexicaux dont la fonction est de différencier les individus selon la catégorie déictique de « la personne ». Généralement, il indique aussi une série d'informations supplémentaires : le nombre, le caractère animé, le sexe, le genre ou d'autres informations »¹⁸⁸. Certains linguistiques excluent la troisième personne du groupe des pronoms personnels, comme par exemple Emile Benveniste qui parle de « non personne ». Cependant, il n'y a pas de consensus autour de cette question et nous conserverons ce pronom dans la catégorie « pronoms personnels ».

Les pronoms personnels ont une série de fonctions et ne sont pas de simples substituts. L'approche pragmatique montre leur contribution dans deux domaines : celui des anaphores pronominales et de la deixis sociale. Dans certains cas, l'antécédent d'un pronom n'est pas donné en amont dans un récit. Le lecteur trouve la référence d'un pronom anaphorique en poursuivant sa lecture du texte¹⁸⁹. Les pronoms personnels peuvent également nous renseigner sur le locuteur qui les emploie : ils peuvent refléter sa relation avec le destinataire, son rang ou sa génération par exemple. Toutes ses caractéristiques sont des éléments composant la deixis sociale¹⁹⁰. Celle-ci se manifeste sous trois formes différentes : le fait de privilégier les pronoms impersonnels (comme par exemple le pronom « one » en anglais), d'utiliser

¹⁸⁷ Mathilde Hug, « Herman Melville la pensée de la marge comme art poétique. L'exemple de l'épisode du "Prosody Old Guidebook" dans *Redburn* (1849) », *Traits d'Union*, n° 6, 2016.

¹⁸⁸ Larry Trask cité dans Laurence Gardelle et Sandrine Sorlin (dir.), *The Pragmatics of Personal Pronouns*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2015, 2.

¹⁸⁹ Catherine Emmot cité dans *ibid*, 8.

¹⁹⁰ Anna Siewierska cité dans *ibid*, 9.

des « imposteurs pronominaux » (lorsqu'il y a un décalage entre la forme grammaticale du pronom et sa référence) et enfin de recourir à des termes honorifiques (une forme particulière du pronom qui indique le rang, le statut ou la position sociale, dans les langues d'Asie du Sud et du Sud-Est)¹⁹¹.

Les effets découlant des diverses fonctions mises au jour par l'approche pragmatique sont divers. En littérature, l'utilisation des pronoms peut déstabiliser le lecteur. En effet de nombreuses études ont été réalisées pour étudier l'utilisation du « tu ». La référence de ce pronom peut varier au sein d'un même roman, il peut se référer à un destinataire identifié dans le récit, au lecteur, à un protagoniste fictif ou bien au narrateur lui-même. Au départ, le lecteur peut être désorienté, ne sachant pas si le pronom se réfère à lui-même ou bien à un personnage du récit. Cependant la distanciation créée par cette surprise initiale s'estompe pour laisser place à une plus grande empathie ou implication du lecteur dans le récit, mais aussi dans le monde fictionnel de manière plus générale¹⁹². Ces effets reposent en partie sur les mêmes outils linguistiques que la deixis sociale : « tu » peut être considéré comme un imposteur puisque sa référence n'est pas un destinataire précis et interne au récit. Une des spécificités de la fiction est l'ambiguïté de ce pronom personnel à la deuxième personne : le lecteur est à la fois exclu de la narration (dans certains cas le « pronom « tu » n'est pas une adresse directe au lecteur) mais également inclus (le « tu » ne peut être interprété comme n'ayant aucun lien avec le lecteur). La répétition des pronoms dans les textes de fiction doit également être étudiée. Il est courant qu'un même pronom soit répété dans un incipit *in medias res* sans que l'antécédent soit dévoilé ou qu'une profusion de pronoms complique la lisibilité du texte. Cependant ces pratiques ne sont pas gratuites et n'ont pas uniquement pour but de troubler la lecture. Elles peuvent créer un effet d'attente qui participe au suspense, un lien de familiarité entre le personnage et le lecteur ou au contraire indiquer leur rejet de la part du narrateur.

L'étude des pronoms personnels ne fait pas l'objet d'un consensus parmi tous les linguistes, en particulier pour établir leur catégorisation (la troisième personne du singulier doit-elle faire partie des pronoms personnels) et leur importance dans le champ littéraire. Dans son ouvrage publié en 1961, *The Rhetorics of Fiction*, Wayne Clayton Booth affirme : « Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Monika Fludernik cité dans *ibid.*, 11.

importance »¹⁹³. Mais nous prenons le pari inverse et pensons que l'étude des pronoms peut nous éclairer sur la relation du narrateur des « Camera Eye » à lui-même et au monde qui l'entoure ainsi que sur le déroulement de la lecture.

Après la lecture minutieuse des « Camera Eye », il est impossible de pointer un extrait à partir duquel le pronom « je » s'établirait avec solidité. En effet, tout au long des trois romans qui constituent *USA*, le pronom « je » n'est jamais celui qui prédomine. Cependant, il est possible de dégager trois tendances qui correspondent à chacun des trois romans. En effet, l'utilisation des pronoms est spécifique à chaque volet de la trilogie. Dans *The 42nd Parallel*, le narrateur n'existe que grâce à la voix des autres. Ce sont eux qui le nomment : le narrateur est celui dont on parle ou il reste un élément du groupe. Dans *1919*, le narrateur apprend la mort de ses parents et cet événement bouleverse sa perception du monde et de lui-même. Cependant, cette conquête du « je » est de courte durée. En effet, le narrateur se rend en Europe pour participer à la Première Guerre mondiale. Dans ce contexte, il redevient un élément du groupe, un soldat parmi d'autres, et c'est le pronom personnel à la première personne du pluriel qui prédomine. Enfin, dans le dernier roman de la trilogie, le « je » est assumé par le narrateur pour parler de lui. Il utilise sa voix pour être le porte-parole des opprimés et diffuser leurs valeurs et leurs revendications.

Les « Camera Eye » des trois romans ont également des points communs. En effet, ces fragments se préoccupent de l'utilisation, l'abus, la perte, le manque, le refus, la fuite, l'adoration, le remplacement des pronoms. Les « Camera Eye » peuvent donc ainsi être rapprochés au genre poétique, partageant cette obsession commune, inspirée par l'analyse de Gertrude Stein.

1- *The 42nd Parallel* : exister grâce à l'autre

Dans *The 42nd Parallel*, le narrateur se réfère très peu à lui-même en utilisant le pronom personnel à la première personne du singulier. Il fait toujours partie d'un tout (il s'inclut dans le pronom « nous ») ou n'existe que grâce à la voix de l'autre (lorsque le pronom « tu » est utilisé). Le « je » est utilisé par tous les personnages sauf le narrateur lui-même. Le « Camera Eye » 8 est un exemple représentatif pour

¹⁹³ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 150.

comprendre pourquoi le pronom à la deuxième personne du singulier est celui qui est privilégié dans ce roman.

Il relate une scène de bagarre entre deux enfants dans un internat. L'organisation textuelle et l'utilisation des pronoms créent un ring et le texte est transformé en zone de combat. Les mots appartenant au champ lexical de la boxe sont abondants (« fight », « push », « slam ») mais toute une série d'éléments dépassant l'utilisation d'un vocabulaire spécifique sont présents. Tout d'abord le texte est structuré de façon à mettre en avant les différentes étapes du combat : la phase initiale (les prémisses du combat), le combat lui-même puis l'après-coup. Ces différentes étapes sont mises en relief par l'utilisation des pronoms : le pronom personnel à la deuxième personne « you » n'est utilisé que lors des deux phases autour du combat. Lors de l'affrontement, c'est le surnom « Frenchie » qui domine et qui renforce la mise en parallèle de cette scène de bagarre et un combat de boxe : les deux protagonistes ont chacun un nom d'emprunt comme certains sportifs dans cette discipline. Dans cet extrait, « Frenchie » et « the Kid » sont les deux participants du match. Le narrateur ne parvient pas à faire émerger sa propre voix. Ce sont les autres qui parlent de lui. Les enfants se réfèrent à lui en utilisant le pronom personnel à la deuxième personne du singulier (« Gotta fight him [...] if not you're a girlboy ») ou le surnom péjoratif « Frenchie ». Le protagoniste n'a aucune autonomie puisqu'il n'est raconté que par les voix des autres enfants. Ces derniers le malmènent physiquement mais aussi moralement en utilisant le langage comme une arme pour le déstabiliser. Le narrateur retranscrit les paroles des enfants au discours direct (mais sans guillemets) pour montrer au lecteur la violence de leurs mots.

De plus, le texte est caractérisé par une série d'échos violents. Des sonorités ou des mots entiers se répètent : « Hey Frenchie yelled Tylor in the door you've got to *fight* the Kid doan wanna *fight him* gotta *fight him* hasn't he got to *fight him* fellers ? » (80, je souligne). La consonne fricative est prédominante. Cette consonne est obstruante, elle est produite par le resserrement de la bouche, du pharynx ou de la glotte sans que la fermeture de ces organes soit totale. Le personnage est bombardé d'impératifs sans qu'il n'émette le moindre son lui-même. Alors qu'il s'agit d'une scène de combat, aucune partie du corps n'est explicitement mentionnée, sauf la bouche. Cet organe est intimement lié à la production du langage mais le protagoniste ne peut s'en servir : « your mouth tasted bloody », « the bloody sweet puky taste » (80). L'histoire du protagoniste est donc condamnée à être racontée par d'autres.

Il n'a pas non plus d'individualité propre puisqu'il est le double de son adversaire. Il reproduit les mouvements de l'autre avec un léger temps de retard : « the Kid hit Frenchie and Frenchie hit the kid », « Freddie held his arms and told the Kid to come and hit him but the Kid wouldn't and *the Kid was crying* », « you got into your bed with your head throbbing and *you were crying* » (je souligne, 80). Le chiasme et la répétition du fait de pleurer en différé créent le même effet : les deux enfants, bien qu'ils soient adversaires, sont présentés comme interchangeables. Il n'y a pas véritablement de vainqueur à la fin de la bagarre.

Comme nous venons de le voir, le pronom personnel à la deuxième personne du singulier domine dans cet extrait et le narrateur l'utilise pour parler de lui. Parfois le pronom ne correspond pas à la personne qu'il est censé désigner. Les linguistes Chris Collins et Paul Postal ont inventé l'expression « imposteur pronominal » pour nommer ce cas :

Social deixis is also conveyed by mismatches between the grammatical forms of person markers and their referential value. For instance, in the English sentence « Daddy said that he needs to leave earlier » (where « Daddy is the speaker), « he » is grammatically a third person form, but notionally a first person. When the mismatch involves the [Person] feature, the pronoun is termed a « pronominal impostor » by Collins and Postal (2012 :217). This is defined as a « notionally X person DP [Determiner Phrase] that is grammatically Y person » Collins and Postal (2012:5)¹⁹⁴

Dans ce « Camera Eye », ce concept est particulièrement opératoire. Sur quatorze occurrences soulignées ci-dessous, huit sont « des imposteurs pronominaux » (ils sont notés en italique et en gras dans l'extrait qui va suivre) tandis que les six autres pronoms sont utilisées conformément aux règles grammaticales (en italique et grisé).

you sat on the bed unlacing *your* shoes Hey Frenchie yelled Tylor in the door *you've* got to fight the Kid doan wanna fight him gotto fight him hasn't *he* got to fight him fellers? Freddie pushed *his* face through the crack in the door and made a long nose Gotta fight *him* umpyaya and all the fellows on the top floor were there if not *you're* a girlboy and *I* had on my pyjamas and they pushed in the Kid and the Kid hit Frenchie and Frenchie hit the Kid and *your* mouth tasted bloody and everybody yelled Go it Kid except Gummer and he yelled Bust his jaw Jack and Frenchie had the Kid down on the bed and everybody pulled *him* off and they all had Frenchie against the door and *he* was slamming right an' left and *he* couldn't see who was hitting *him* and everybody started to yell the Kid licked *him* (je souligne, 80)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Chris Collins et Paul Postal, *Imposters*, Cambridge, MIT Press, 2012 cité dans Laurence Gardelle et Sandrine Sorlin, *op.cit.*, 10.

¹⁹⁵ Dans cet extrait, seuls les pronoms personnels se référant au narrateur sont étudiés. Elles sont rangées en deux catégories : le pronom est utilisé comme « imposteur » (en gras) et le pronom est utilisé conformément aux règles grammaticales (en gris).

Le narrateur utilise trois pronoms différents pour parler de lui : le pronom personnel de deuxième personne, majoritaire dans l'extrait, le pronom personnel de troisième personne et enfin le pronom personnel de la première personne (une seule occurrence localisée au milieu du premier paragraphe). Pour chacun des deux premiers pronoms mentionnés, il y a un mélange entre une utilisation canonique et une utilisation qui relève de l'imposture. Les enfants ont recours au pronom « tu » lorsqu'ils s'adressent au jeune John Dos Passos et souhaitent le provoquer (« you've got to fight the Kid ») et le pronom « il » lorsqu'ils se parlent entre eux (« hasn't he got to fight him fellers ? »). Mais, même lors de passages narratifs, le narrateur continue d'utiliser ces pronoms alors qu'il parle de lui-même : « you sat on the bed unlacing your shoes », « he was slamming right an' left and he couldn't see who was hitting him ». Dans ces deux cas, le couple « pronom » et « référent » est mal assorti : le narrateur, puisqu'il parle de lui devrait utiliser le pronom personnel de la première personne. Ce sont deux cas d'imposture, pour reprendre la terminologie de Chris Collins et Paul Postal. Ce phénomène peut être interprété en terme de « contagion » : les voix des autres personnages changent la perception du narrateur, qui se voit alors tel que les autres le voient. Imprégné des voix des autres qui le surnommaient Frenchy et qui le malmenait, il utilise leur langage (et donc leurs pronoms) pour parler de lui. L'analyse de l'unique occurrence de « je » va dans ce sens. Alors que ce pronom est utilisé conformément aux règles grammaticales, c'est celui qui surprend le plus dans l'extrait et déstabilise le lecteur. Le narrateur opère un retournement de situation : la norme détonne, montrant la difficulté de se positionner, par rapport à soi-même et aux autres. Le narrateur oscille entre le fait de se raconter comme étant lui-même et comme étant un autre et il endosse plusieurs rôles, ce qui l'amène à se questionner sur la construction de l'identité. La métaphore du théâtre peut expliquer les différents rôles que revêt le narrateur : il est à la fois metteur en scène, lorsqu'il parle de lui à la deuxième personne et dirige son moi précédent et acteur, lorsqu'il utilise la troisième personne. Tel un comédien faisant un faux-pas, il soulève brièvement son masque pour montrer son vrai visage, ce qui explique l'unique occurrence du « je ».

Le narrateur est d'abord metteur en scène puisque les occurrences de la deuxième personne sont les plus nombreuses. Il dirige une variété de personnages et leurs répliques sont notées sous la forme d'un script : c'est-à-dire sans guillemets. L'acteur principal est interpellé par le narrateur-metteur en scène grâce au pronom personnel « you ». Le lecteur est davantage un spectateur qui apprend à observer le

texte, comme il observerait une scène de théâtre. Le pronom « you » se réfère à la personne à laquelle le narrateur s'adresse, l'acteur qui devrait rejouer le rôle de son moi-enfant : « you sat on the bed unlacing your shoes » (80), « the bloody sweet puky taste and then the bell rang for lights and everybody ran to their rooms and you got into bed with your head throbbing and you were crying » (80). Ces phrases peuvent être lues comme des didascalies. Le connecteur logique le plus utilisé au début des « Camera Eye » est sans conteste la conjonction de coordination « and ». Cela peut être interprété de différentes manières : la répétition de la conjonction de coordination imite d'abord le langage oral, renforçant l'idée de dialogue avec l'utilisation du pronom « you ». Ensuite il est généralement utilisé pour marquer une succession d'événements plutôt qu'une simultanéité. Le texte est découpé en fragments séparés par cette conjonction, marquant nettement la succession d'un « événement-image » après l'autre.

Les « Camera Eye » font à la fois résonner et voir les mots. L'oralité est renforcée par l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne pour désigner un potentiel interlocuteur, l'absence de marques de ponctuation rapproche le texte d'un flux continu de paroles. La répétition de la conjonction de coordination « and » rappelle donc davantage le discours que le texte littéraire. Il est également possible de parler de la qualité visuelle d'un script : des propositions courtes et percutantes se succèdent comme les esquisses de plans.

Lors de la réception d'un prix littéraire, John Dos Passos a affirmé : « Since I have spent my life wrestling with the problem of how to tell a story it is gratifying to receive this commendation as I near the end of it »¹⁹⁶. Une des stratégies employée dans *USA* est de raconter son histoire comme s'il s'agissait de celle d'un autre. Les zones d'achoppement sont nombreuses : il est impossible de se présenter constamment comme un autre. Bien que le pronom personnel de la deuxième personne du singulier soit prédominant, le prénom « Jack » fait irruption (il s'agit du prénom employé par les parents du narrateur pour s'adresser à lui) ainsi que le pronom personnel à la deuxième personne du pluriel « we ». Le pronom « I » utilisé pour faire référence au narrateur lui-même est plus rare dans les premiers « Camera Eye ». La présence du prénom « Jack » montre que le personnage auquel se réfère le pronom personnel « tu » représente bien l'écrivain lui-même. Il y a donc un constant

¹⁹⁶ John Dos Passos, *The Major Nonfictional Prose*, op. cit., 268.

va-et-vient dans l'utilisation des pronoms : le narrateur semble dialoguer avec son personnage lorsqu'il utilise le pronom à la deuxième personne et il s'en distancie en employant le pronom à la troisième personne du singulier. Enfin, le narrateur s'identifie avec son « moi » passé lorsque le « je » désigne le narrateur lui-même.

Mais le « je » existe aussi comme le pendant du « tu », en filigrane. Le « je » est d'abord postulé par le lecteur, comme étant l'origine de la voix narrative. C'est dans ces extraits « Camera Eye » que le lecteur remarque la force du non-dit, de la suggestion et des espaces blancs. L'espace blanc est le silence du « je », la marque textuelle de l'anomalie qui constitue la disjonction entre le « je » et le « nous ». Le narrateur dévoile sa présence par ses espaces blancs de taille non conventionnelle : « Potteries dearie they work there all night Who works there all night ? Working men and people like that laborers travailleurs greasers » (30), « Longago Beforetheworldfair » (30). Si le metteur en scène organise l'espace et les mouvements des acteurs sur la scène, le narrateur a ici une fonction similaire : il organise l'espace textuel. C'est dans le choix de l'espace, plus ou moins resserré, qu'il montre implicitement sa présence.

La présence du « je » dans des « Camera Eye » reste ponctuelle : cette utilisation est toujours justifiée puisque c'est bien le pronom « tu » qui est devenu la norme. La première occurrence du « I » comme représentant du narrateur lui-même est significative. Elle a lieu dans le « Camera Eye » 7, lorsque le narrateur admet un échec cuisant :

skating on the pond next the silver company's mills where there was a funny fuzzy smell from the dump whale-oil soap [...] there was shine on the ice early black ice that rang like a sawblade just scratched white by the first *skaters I couldn't learn to skate and kept falling down* look out for the muckers everybody said bohunk and polak kids put stones in their snowballs write dirty words up on walls do dirty things up alleys their folks work in the mills
we clean young American Rover Boys handy with tools Deerslayers played hockey Boy Scouts and cut figure eights on the ice Achilles Ajax Agamemnon *I couldn't learn to skate and kept falling down* (77, je souligne)

Dans les « Camera Eye » 9 et 11, le « je » apparaît car le narrateur devient un interlocuteur à part entière dans une conversation. Il ne s'agit pas de mentionner une série d'actions qu'il accomplirait en son nom mais de saisir la naissance d'une voix propre, qui exprime ses préoccupations personnelles. Dans le « Camera Eye » 9, le narrateur utilise enfin le pronom personnel sujet « je » pour parler de lui-même : « I got talking to a young guy couldn't have been much older' n me » (86, plutôt que « I

got talked to » qui caractérise bien davantage les « Camera Eye » précédents). Il est possible que l'âge de son interlocuteur, étant plus proche du sien, le mette plus à l'aise pour participer à une conversation d'égal à égal, ce qui n'était pas le cas précédemment avec les membres de sa famille. Dans le « Camera Eye » 11, le pronom « je » est utilisé dans une phrase au discours indirect : « I'd asked who were the Molly Maguires » (100). Dans les derniers « Camera Eye » du premier roman de la trilogie, trois cas de figure sont possibles : le pronom « you » est utilisé en combinaison avec le « we », le pronom « je » apparaît mais il reste en général peu présent, enfin, il n'y a pas de marques de la présence du narrateur.

The 42nd Parallel est caractérisé par l'utilisation du pronom personnel « you ». Il reste impossible de dégager une chronologie claire qui aboutirait à la conquête du « je ». Ce qui prédomine est l'importance de la relation à l'autre qui fait exister l'individu. Dans les premiers « Camera Eye », il s'agit des membres de la famille proche (le père et la mère) puis dans le dernier « Camera Eye », les autres soldats qui accompagnent le protagoniste. Cet aspect souligne l'importance du groupe, qui est aussi essentiel dans les parties narratives de ce premier, *The 42nd Parallel*. L'un des protagonistes est Mac, activiste communiste. Il abandonne sa vie de famille, monotone et individualiste pour devenir activiste politique et prôner l'union des travailleurs.

2- 1919 : Découvrir le « je » pour s'immerger dans la communauté

Le premier « Camera Eye » du second roman de la trilogie décrit une étape décisive dans la vie du narrateur : les deux moments durant lesquels il apprend la mort de ses parents. Une première lecture semble simple, le narrateur utilise l'image de la cloche en verre brisée pour décrire cette expérience bouleversante : « when the telegram came that she was dying the bellglass cracked in a screech of slate pencils » (369). Cette image est déjà présente dans le « Camera Eye » 25 : « haven't got the nerve to break out of the bellglass [...] and I hadn't the nerve to jum up and walk out of doors and tell them all to go take a flying Rimbaud at the moon » (la citation est linéarisée, pour la mise en page particulière du texte se référer à la page 262). La cloche en verre est une image pouvant représenter la couche protectrice entourant le narrateur : une série de valeurs, la présence rassurante de ses parents, le cocon créé

par la répétition du même emploi du temps et des cours à l'université de Harvard par exemple. Cette couche protectrice commençait déjà à être étouffante et à se fissurer. A la mort de sa mère, elle est de nouveau fragilisée et le narrateur doit faire face au monde tel qu'il est. Ce bouleversement va de pair avec l'apparition du pronom personnel « je ». Peu à peu, le narrateur devient plus autonome et utilise le pronom personnel à la première personne du singulier. Ce « Camera Eye » est caractérisé par plusieurs occurrences de ce pronom et une unique référence claire : le narrateur lui-même. Ceci est inhabituel et marque un contraste fort avec les « Camera Eye » précédents.

Il émerge par étapes progressives. Dans le premier paragraphe, aucun pronom personnel se référant au narrateur n'est mentionné, créant un manque flagrant dans le texte : « when the telegram came that she was dying the streetcarwheels screeched round the bellglass like all the pencils in all the schools) walking around Fresh pond the smell of puddlewater willowbuds [...] and go shock the Booch and drink wine for supper » (premier paragraphe, 368). Le narrateur semble retarder l'apparition de la proposition principale en utilisant les parenthèses. La proposition principale attendue est tronquée puisque les verbes « walking », « go » et « drink » sont utilisés sans sujet ni de marque de temps. Le premier pronom se référant au narrateur est en position de complément d'objet indirect : « and He met me in the grey trainshed » (369). Pour l'instant, le narrateur n'est donc qu'au second plan, existant uniquement en complément, en accompagnateur puisque son père reste le sujet grammatical de la proposition. C'est également le cas dans la parenthèse qui suit cette citation : « (He and I we must burry the uniform of grief) ». C'est uniquement à la mort du père que le pronom personnel « je » apparaît seul : « when the cable came that He was dead I walked through the streets » (369). Le pronom « I » aurait pu être mis en relief sur la page mais l'écriture en majuscule du pronom personnel à la troisième personne montre de nouveau que le narrateur reste dans l'ombre de son père. A la fin du « Camera Eye », il y a deux occurrences du pronom personnel « I » : « it was at the end of that book that I left the Oxford poets » (369), « tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » (phrase finale, 370). Dans ces deux occurrences finales, le pronom est utilisé seul. Dans le premier exemple, il met en relief la décision du narrateur et son départ de l'université d'Oxford. La dernière citation est encore plus significative : le narrateur se projette dans le futur et ceci est facilité par le fait que le moi soit solidement ancré dans le présent.

Le pronom personnel « je » et l'identité nouvelle du narrateur est-elle donc solidement établie par ces différentes étapes ? La réponse n'est pas aussi simple puisque ce « Camera Eye » est caractérisé par l'ambiguïté. En effet, le narrateur affirme sa volonté de saisir un instant unique et singulier (la mort de ses propres parents) mais cet extrait montre davantage la difficulté d'y parvenir, en particulier puisque le narrateur s'y prend à deux fois : « when the telegram came that she was dying [...] when the telegram came that she was dying » (369). L'apparition du pronom « je » comme représentant du narrateur coïncide avec le moment où il raconte la difficulté de raconter ce qu'il ressent.

Le narrateur affirme sa volonté de saisir un instant unique et personnel. Lorsqu'il énonce « grief isnt a uniform », il déclare son ambition de ne pas recourir aux clichés et d'exprimer sa peine et son deuil de la manière la plus intime qui soit. Il refuse tout costume qui pourrait le protéger (la cloche en verre, ou l'enveloppe protectrice, a bien été brisée), mais qui ferait ressembler son expérience à toutes les autres. La seconde expression « He and I we must bury the uniform of grief » (369) peut également être comprise en ce sens. Le narrateur et son père ne doivent pas céder à la tentation de vivre leur deuil selon les conventions sociales attendues, d'adopter un masque qui les protégerait de la douleur. Ils doivent enterrer un être cher mais également refuser les manifestations stéréotypées du deuil.

Pour raconter l'unique et le singulier, le narrateur colle les paroles d'une chanson populaire « I'm so tired of violets / Take them all away » (fragment qui apparaît deux fois dans le texte, page 368 et 369). Il est possible d'interpréter le fragment comme le refus des fleurs, généralement présentes lors de funérailles pour apaiser et reconforter. Le narrateur ne souhaite aucun artifice, comme l'indique également les deux références à l'odeur artificielle des bougies (« the waxen odor of lilies in the parlour », 369 et « the waxwork lilies and the artificial parma violet sent », 370). Mais ces éléments ne sauraient détourner le narrateur de son expérience pénible et intime. Cette expérience est d'abord sensorielle : il perçoit le monde de manière différente et ses sensations sont douloureuses, comme le montre les items lexicaux qui connotent tous un inconfort extrême : « the streetcarwheels *screech* », « the raw wind *shrieking* streetcarwheels *rattling* on loose trucks » (je souligne, 368), « my eyes were *stinging* with vermilion bronze and chromegreen inks » (je souligne, 369). L'odorat est également mentionné et les sensations sont désagréables : « the smell of puddlewater » (368). Enfin, le goût est présent par la répétition du mot « vin » à deux

reprises : après avoir appris la mort de sa mère, « drink wine for supper », puis après la mort de son père, « Madrid seething with twilight in shivered cubes of aguardiente [alcool fort en espagnol] redwine gaslamp green sunsetpink tileochre » « the shattered iridescent bellglass » (369). Lors de l'éclatement de la cloche en verre, une série de nouvelles couleurs et d'associations inattendues jaillissent. Cette explosion souligne la nouvelle perception du monde par le narrateur (les couleurs ont une nouvelle apparence et un nouvel éclat) et l'importance du point de vue (elles ont toutes un reflet, un aspect différent selon la nouvelle place acquise de l'observateur). Pour filer la métaphore de la cloche en verre, les éclats de celle-ci seraient éparpillés autour du narrateur. Il perçoit le monde en fragments iridescents¹⁹⁷. Les couleurs des fragments sont toutes liées à la lumière : la lumière qui se réfléchit sur des teintes métalliques (« vermillion bronze and chrome green inks »), la lumière artificielle liée à la combustion du gaz (« gaslamp green ») ou celle du soleil (« sunsetpink »). La luminosité est telle qu'elle devient agressive ou du moins inconfortable pour le narrateur. Il est à vif, comme si son corps était inadapté à ce nouveau monde. Ce dernier l'éblouit, le surprend et le blesse.

Cette perception intime et personnelle d'un monde nouveau correspond aussi à la difficulté de saisir le caractère unique de cette expérience de deuil. Le narrateur utilise la même formule sous forme d'anaphore à trois reprises : « when the telegram came that she was dying » (page 368 et 369), « when the cable came that He was dead » (369). La formule finale réunit les deux décès alors qu'ils sont séparés dans le temps de deux ans : « were now dead at the cable office ». La répétition de la même structure « when the telegram came that she was dying » montre que le narrateur doit s'y prendre à deux fois pour capter le moment où il a appris la mort de sa mère. Il y a plusieurs points communs entre les deux paragraphes et deux hypothèses de lecture sont envisagées : il est possible de lire le premier paragraphe comme une première tentative d'expression, un brouillon, mais on peut également considérer les deux paragraphes comme deux versions différentes, complémentaires l'une de l'autre.

when the telegram came that she was dying (the streetcarwheels *screeched round the bellglass* like all the pencils on all the slates in all the schools) walking around Fresh Pond the smell of puddlewater willowbuds in the raw wind shrieking streetcarwheels rattling on loose trucks through the Boston suburbs *grief isnt a uniform* and go shock the Booch and drink wine for supper at the Lenox before

¹⁹⁷ L'iridescence est la propriété de certaines surfaces qui changent de couleur selon l'angle de vue ou d'illumination.

catching the Federal

*I'm so tired of violets
Take them all away*

*when the telegram came that she was dying the bellglass cracked in a screech of slate pencils (have you ever never been able to sleep for a week in April?) and He met me in the grey trainshed my eyes were stinging with vermilion bronze and chromegreen inks that oozed from the spinning April hills His moustaches were white the tired droop of an old man's cheeks She's gone Jack ***grief isnt a uniform*** and the in the parlor the waxen odor of lilies in the parlor (He and I we must bury the uniform of grief)*

then the riversmel the shimmering Potomac reaches the little choppysilver waves at Indian Head there were mockingbirds in the graveyard and the roadsides steamed with spring April enough to shock the world (je souligne et met en gras les similarités entre les deux paragraphes, 369)

Il semble que le premier paragraphe soit une tentative d'écriture plus maîtrisée que le second. Ce dernier comporte certains thèmes déjà présents précédemment mais ils sont développés de manière plus intense et brutale. Le narrateur annonce la fragilisation de la cloche en verre dans le premier paragraphe et sa destruction dans le suivant. La saison du printemps est évoquée de manière subtile (« willowbuds ») puis elle prend de l'ampleur dans le second paragraphe (« the roadsides steamed with spring »), les sensations sont ordinaires (« raw wind », « rattling »), puis elles deviennent bien plus originales et singulières. Le texte est fluide et raconte la marche du narrateur alors que dans le second paragraphe, une série de moments différents sont mentionnés : la rencontre avec le père, les détails lors des funérailles (l'odeur des bougies, la présence des oiseaux moqueurs dans le cimetière) ainsi que diverses sensations indiquant le début du printemps. Enfin, le second paragraphe dévoile les balbutiements du texte lui-même : « She's gone Jack grief isnt a uniform and the in the parlor the waxen odor of lilies in the parlor ». Aucun nom ne suit l'article défini et le lecteur reste en attente du reste de la phrase. Cette coupure semble mimer la pause d'un interlocuteur transi par le chagrin de la perte d'un être cher.

Ces deux paragraphes peuvent aussi être analysés comme un exercice d'écriture : lors de sa première tentative, le narrateur n'entre pas encore dans le vif du sujet et sa spécificité. Il s'y prend une nouvelle fois et le moment unique de la réception du télégramme est donc scindé en deux versions. La seconde met en relief la multiplicité des sensations nouvelles du narrateur ainsi que la dualité de son expérience. Le printemps est synonyme de renouveau et de vie alors qu'il vient d'apprendre la mort d'un être cher. Cette contradiction est corroborée par la présence

des paroles de chanson qui font la transition entre les deux paragraphes : tous les artifices et les embellissements seront refusés dans la seconde version.

Alors que le narrateur s'efforce de capter deux moments spécifiques et charnières dans sa vie, il les relie à d'autres instants ou à des remarques plus génériques. Il y a donc une tension entre la valeur générique et spécifique de ce passage. Nous venons de voir en détail ce qui constituait la spécificité à la fois de l'expérience du narrateur et du texte lui-même. Mais certains facteurs contribuent à faire de ce texte un texte générique, avec une portée plus générale et universelle, permettant au lecteur de s'identifier davantage au personnage. Il y a très peu de marques temporelles, en particulier dans le tout premier paragraphe, ceci contribue à ne pas avoir un cadre temporel, borné et précis de l'expérience pourtant singulière du narrateur. Ensuite, la question dans le deuxième paragraphe admet la possibilité que l'insomnie du narrateur n'est peut être pas unique. L'insomnie aurait pu arriver à quelqu'un d'autre ou bien à un autre moment dans le temps : « have you ever never been able to sleep for a week in April ? » (369).

De plus, le narrateur ne clôt pas le « Camera Eye » à la fin des trois paragraphes sur la mort de ses parents : il ajoute deux autres séquences et une phrase finale. Il convoque deux autres moments – la mort d'une jeune femme de la grippe espagnole et le quotidien des soldats sur les champs de bataille lors de la Première Guerre mondiale. Qu'apporte l'ajout de ces séquences ? La métaphore filée de la cloche en verre peut être éclairante : la cloche en verre a éclaté en de multiples fragments et chaque éclat pourrait refléter une perspective différente. Le narrateur applique donc cette technique à la lettre pour mettre en avant deux nouvelles perspectives sur le choc que provoque la mort. Les quatre paragraphes ont bien ce thème en commun et se terminent tous par une phrase brève, violente qui contient une pointe d'absurdité : « were now dead at the cable office », « when the immigration officer came for her passport he couldn't send her to Ellis island la grippe espagnole she was dead », « the almond smell of high explosives sending singing éclats through the sweetish puking grandiloquence of the rotting dead » (370). L'absurdité découle de différentes techniques dans les trois extraits. Le narrateur apprend la mort de ses parents à distance, sans les voir mais en lisant un télégramme. Cela crée un sentiment d'impuissance, mettant en relief l'aspect déconcertant de la situation. La nouvelle de la mort est à la fois incontestable (le narrateur tient dans ces mains un télégramme

concret l'annonçant) et intangible (le protagoniste n'est pas face au corps de ses parents).

La jeune femme décède alors qu'elle arrive sur le territoire américain qui aurait pu lui offrir une vie meilleure. La rapidité de l'enchaînement des propositions dans le second paragraphe et l'absence de ponctuation ou de mots de liaison renforce la tristesse liée à l'injustice de cet épisode. Enfin, la guerre est décrite comme un spectacle à la fois majestueux (« singing éclats », « grandiloquence », 370) et insoutenable (« puking », « rotting dead », 370), renforçant une nouvelle fois l'absurdité et la brutalité de la mort.

Le lecteur est dans une position ambiguë, ce qui est renforcé par l'usage des pronoms personnels. En effet, le narrateur utilise les pronoms personnels « she » et « He » au début du texte, sans qu'ils n'aient aucun antécédent, ni en amont, ni en aval. Cela déconcerte d'abord le lecteur mais renforce aussi sa complicité avec le narrateur. En effet, leurs antécédents ne sont pas nécessaires puisque le narrateur comme le lecteur savent tous deux de qui il s'agit. Le doute initial portant sur la référence des pronoms est donc rapidement balayé grâce aux déductions du lecteur. Il est aidé par la lecture des « Camera Eye » précédents dans lesquels les parents étaient déjà mentionnés uniquement par les pronoms « she » et « He ». Cependant le doute persiste concernant la question présente dans cet extrait : « have you ever never been able to sleep for a week in April ? » (369). Le narrateur s'adresse-t-il à lui-même ou bien au lecteur ? Les deux interprétations restent envisageables.

Devenir soi coïncide avec la réalisation de l'ambivalence, de la difficulté de parler de ce « moi » qui vient d'éclorre. La tension finale entre la fin et le renouveau persiste : la mort des parents coïncide avec le renouveau printanier mais également avec la découverte d'un autre monde. Le narrateur espère ainsi que cette expérience douloureuse marquera le début d'une nouvelle ère : « tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year » (370). Le texte se termine ainsi sur une ambivalence. L'adverbe de temps « demain » supposerait que la référence temporelle est le moment de l'énonciation alors que le prétérite qui suit indique que celui qui parle mentionne une période révolue, un décrochage par rapport à ce même moment de l'énonciation.

Le « Camera Eye » 28 marque donc un tournant : le pronom personnel « you » fait maintenant place au « I » et le narrateur est optimiste quant au reste de sa vie ; il espère profiter d'un renouveau. Cependant, cet espoir est rapidement brisé. Dans le

second « Camera Eye » du roman, le lecteur recueille une série d'indices qui lui permettent de déduire que le narrateur, alors jeune soldat, vient d'arriver en France pendant la Première Guerre mondiale. Les plus significatifs sont révélés à la fin de l'extrait : « new khaki uniform », « my twentyoneyearold body that's been swimming in the Marne ».

the raindrops fal one by one out of the horsechestnut tree over the arbor onto the table in the abandoned beer-garden and the puddly gravel and my clipped skull where my fingers move gently forward and back over the fuzzy knobs and hollows
spring and we've just been swimming in the Marne way off somewhere beyond the fat clouds on the horizon they are hammering on a tin roof in the rain in the spring after a swim in the Marne with that hammering to the north pounding the thought of death into our ears
the winey thought of death stings in the spring blood that throbs in the sunburned neck up and down the belly under the tight belt hurries like cognac into the tips of my toes and the lobes of my ears and my fingers stroking the fuzzy closecropped skull
shyly tingling fingers feel out the limits of the hard immortal skull under the flesh a deathshhead and skeleton sits wearing glasses in the arbor under the lucid occasional raindrops inside the new khaki uniform inside my twentyoneyearold body that's been swimming in the Marne in red and whitestriped trunks in Chalons in the spring (421)

Le décès des parents et l'explosion de la cloche en verre a bien été un tournant pour le protagoniste puisque c'est maintenant le pronom personnel de la première personne qui domine le texte, comme le montre l'utilisation des pronoms possessifs (par exemple : « my clipped skull », « my fingers »). Le narrateur cesse d'exister par la parole des autres et explore son individualité et en particulier sa corporéité.

Cet épisode est marqué par une série de retournements qui prennent à contre-pied les attentes du lecteur. La dernière phrase du « Camera Eye » précédent laissait entendre une nouvelle vie pour le protagoniste. Cependant, l'image du crâne est récurrente dans ce passage. A trois reprises, le narrateur mentionne la palpation lente du crâne. Cette partie du corps est le symbole de la fragilité de la vie et il est utilisé dans un grand nombre d'œuvres d'arts, littéraires ou bien picturales. L'un des exemples les plus célèbres dans la littérature est la scène de théâtre dans laquelle Hamlet tient le crâne de Yorick. Dans les tableaux des vanités, un type particulier de nature morte, le crâne est peint pour évoquer le passage du temps, la vulnérabilité et le triomphe de la mort. Alors que le narrateur s'exprime à la première personne, ce changement coïncide immédiatement avec la mise en relief de la fragilité et la mortalité.

Le second retournement repose sur la construction originale de ce « Camera Eye ». En effet, le narrateur commence par mentionner la palpation de son

crâne : « my clipped skull where my fingers move gently forward and back over the fuzzy knobs and hollows ». Il contextualise ensuite cette expérience dans un environnement spécifique : une baignade dans la Marne. Ce n'est qu'à la fin du paragraphe que le lecteur est certain que le narrateur raconte une anecdote, un moment de loisir, de baignade avec un groupe de soldats. Il conclut le fragment en mentionnant un détail anecdotique, la couleur de son maillot. Il y a donc un glissement inattendu entre une expérience intime de la mortalité et sa contextualisation. Cela produit un effet de choc et permet de renforcer une série d'oppositions. Le narrateur souligne la force humaine vitale. Il mentionne le corps d'un jeune homme de vingt-et-un an se baignant. Il compare également la circulation sanguine à la sensation euphorisante ressentie lors de l'absorption d'alcool. Mais cette vitalité est immédiatement opposée à la fragilité du corps : « blood that throbs in the sunburned neck up and down the belly under the tight belt hurries like cognac into the tips of my toes and the lobes of my ears and my fingers stroking the fuzzy closecropped skull ». La transition entre force et faiblesse est très subtile et joue sur le mot « fingers » qui peut être lu comme appartenant à chacune des deux propositions « blood [...] hurries like cognac into the tips of my toes and the lobes of my ears and *my fingers* » et « *my fingers* stroking the fuzzy closecropped skull ». La seconde opposition est celle entre la désintégration du corps, en particulier celle de la chair, qui se décompose lors du décès et la pérennité (ou « immortalité » pour reprendre le texte) du squelette.

En conclusion, cet extrait repose sur une série de retournements qui prennent les attentes du lecteur et les clichés à contre-pied. C'est lors d'un moment de détente, de loisir que la mortalité peut se faire sentir et non dans une scène de combat violente où les deux camps s'affronteraient. Malgré la gravité du sujet, le « Camera Eye » n'est pas dénué d'humour puisque le narrateur conclut sur l'image de son squelette portant des lunettes qui se trouveraient sous son uniforme. De nouveau, le narrateur fait tomber les masques et révèle la vulnérabilité du corps au moment où il est censé être le plus vigoureux. Le reste des « Camera Eye » du roman poursuivent dans cette voie : une construction sur des oppositions, une pointe d'humour et d'ironie dans un contexte particulièrement désolant et surtout l'abandon du pronom personnel « I » pour le remplacer par le « we » du groupe.

3- *The Big Money* : Du « je » est un autre au « je » porte-parole

Le nombre de « Camera Eye » est beaucoup moins important que dans les autres romans. Ils sont séparés en deux groupes distincts : les « Camera Eye » du numéro 43 au 48 puis les derniers fragments du numéro 49 à 51. Cette distinction est renforcée par l'espace important entre le « Camera Eye » 48 et le numéro 49. En effet, cinq soixante sept pages les séparent. Dans les premiers « Camera Eye », la question du « je » et de l'identité est à son paroxysme. Pour replacer le parcours du narrateur dans son contexte, la guerre est maintenant terminée et le soldat revient chez lui (« Camera Eye » 45). Il est alors frappé par la comédie sociale qui se déroule sous ses yeux : les individus autour de lui portent des costumes pour masquer leur identité. Il a lui-même des difficultés à trouver sa propre identité, comme cela a été étudié dans le « Camera Eye » 44 : « 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). Dans les extraits suivants, deux idées clefs sont développées : d'une part, les vêtements et le nom propre ne sont pas des attributs constitutifs de l'individu (il est possible d'en jouer et de tromper ainsi ses interlocuteurs), d'autre part, le moi n'est pas une entité unique. Pour montrer la complexité du moi, le narrateur convoque l'image du double à plusieurs reprises. Dans le « Camera Eye » 46, le personnage entend une voix à l'intérieur de lui :

walk the streets and walk the streets inquiring of Coca Cola signs Lucky Strike ads
pricetags in storewindows scraps of overheard conversations stray tatters of news-
print yesterday's headlines sticking out of ashcans [...]

a speech urging action in the crowded hall [...] they are listening and then the easy
climb slogan by slogan to applause (if *somebody in your head* didn't say liar to you
and on Union Square

that time you leant from a soapbox over faces [...] trying to tell them the straight
dope make them laugh tell them what they want to hear wave a flag whispers the
internal agitator crazy to succeed) (892-893)

walking the streets rolling on your bed eyes sting from peeling the speculative
onion of doubt if *somebody in your head* topdog? underdog? didn't (and on
Union Square) say liar to you (je souligne, 894)

Deux points sont à noter. Il ne s'agit pas uniquement d'une voix intérieure mais bien d'une nouvelle personne : « somebody in your head » (893 et 894). De plus, cette « personne intérieure » révèle la vérité. Dans son discours politique, le personnage dit ce que son public a envie d'entendre et il est conscient de cette dérive populiste. Lors

de la première occurrence, « la personne intérieure » n'est mentionnée qu'à l'intérieur de la parenthèse, montrant que le narrateur parvient à l'occulter ou du moins à la mettre de côté. Cependant, la répétition signale qu'il n'est pas possible d'en faire abstraction.

L'expression « peeling the onion of doubt » est répétée à deux reprises et termine le fragment. En effet, elle signifie que la réalité, et en particulier l'identité, est complexe. Un individu est constitué de différentes couches : un nom propre, un costume ou un uniforme, une profession. Derrière ces épaisseurs, on ne trouve pas un centre unique qui serait le moi profond et intime mais de nouveau une multiplicité de voix. L'expression « peeling the onion of doubt » peut également expliquer la vision du monde du narrateur. Durant la journée, les individus sont confrontés à un grand nombre de stimuli visuels : « walk the streets and walk the streets inquiring of Coca Cola signs ». Il est nécessaire de ne pas prendre pour argent comptant ces informations mais au contraire de tenter de les décortiquer. Il faut aller plus loin que ce que voit le regard malgré la douleur que peut provoquer l'analyse de la réalité. L'oignon est à la fois pris dans son sens propre : le fait de décoller les pelures pour se rapprocher du centre ainsi que l'inconfort provoqué par le pelage de la bulbe (« eyes sting », 894). Cette métaphore nous amène à penser que le monde et l'identité sont constitués de couches à arracher une à une. Cependant ce processus ne mène pas à un centre qui contiendrait la connaissance pure. Ce modèle rompt donc avec les modes de connaissance précédents et cette image de l'oignon est reprise par plusieurs auteurs modernistes, comme par exemple le poète Anglais Mina Loy. Elle écrit le poème suivant dans la section intitulée « Songs to Joannes » :

Dear one at your mercy
Our Universe
Is only
A colorless onion
You derobe
Sheath by sheath
Remaining
A disheartening odour
About your nervy hands¹⁹⁸

Ce poème a des points communs avec les extraits « Camera Eye ». En effet, les vers sont libres et tout comme dans les « Camera Eye », il ne comporte aucune ponctuation

¹⁹⁸ Mina Loy, *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, 56.

(en particulier ni virgule ni point final). La mise en page rappelle également les « Camera Eye » dans lesquels les espaces blancs sont utilisés pour mettre en relief ou isoler certains segments. Enfin, le poète emploie la deuxième personne du singulier (« you derobe ») ainsi que la première personne du pluriel (« Our Universe »). Cependant, contrairement au « Camera Eye », le « tu » ne se réfère pas au poète mais à un interlocuteur cité au début du poème : « Dear one ».

Ce court poème est organisé en trois temps : le poète présente sa version désenchantée du monde (lignes 1 à 4), l'interlocuteur tente d'explorer cet univers, de déceler un secret après l'effeuillement lent des couches (lignes 5 à 7). A la ligne 7, la tension est à son comble. Le lecteur attend une révélation après le mot « Remaining » mis en relief par sa position décalée sur la page. Finalement, rien n'est décelé. La fin du poème combine deux sens, l'odorat et la vue, renforçant l'absence de découverte et la déception. Le poème se termine sur un gros plan représentant des mains vides et l'unique résultat obtenu est l'odeur. Alors que le poète attendait une révélation palpable, elle se retrouve avec une odeur évanescence, représentative du « rien »¹⁹⁹.

Cette métaphore de l'oignon utilisée par John Dos Passos et Mina Loy s'oppose à la célèbre image de la noix, dans le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad :

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine²⁰⁰

L'image est bien différente ici mais contient de nouveau cette idée : la vérité ne se trouve pas à l'intérieur de la noix, ou d'une série de poupées russes qu'il faudrait désemboîter. Le « Camera Eye » est celui qui révèle la vérité la plus décourageante, pour reprendre le terme de Mina Loy²⁰¹. En effet, la vérité n'est pas contenue après l'effeuillage de l'oignon et son existence est même spéculative : « the speculative onion of doubt » (894).

Dans cette première série de « Camera Eye » (du numéro 43 au 48), le jeu des pronoms à la première et troisième personne du singulier se poursuit mais c'est une

¹⁹⁹ Dans ce poème, il est également possible d'interpréter l'image de l'oignon comme une référence à l'organe sexuel féminin. Cette voie n'est consciemment pas explorée ici car elle ne permet pas d'éclairer ce qui nous préoccupe, ici l'analyse des fragments « Camera Eye ».

²⁰⁰ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [1902], New York, Thrift Editions, 1990, 3.

²⁰¹ « disheartening », *op.cit.*, Mina Loy, 56.

nouvelle série d'images qui est mobilisée pour montrer que le moi est un autre. Le protagoniste ne pas se reconnaît pas sur une photo²⁰² ou il entend une voix intérieure qui le juge²⁰³. Dans deux « Camera Eye », la marche solitaire permet de se connecter à l'autre qui se trouve en soi :

The Camera Eye (47)
sirens bloom in the fog over the harbor horns of all colors everyshaped whistles
reach up from the river and the churn of screws the throb of engines bells [...]
tonight start out ship somewhere join up sign on the dotted line enlist become one
of
hock the old raincoat of incertitude (in which you hunch alone from the
upsidedown image on the retina painstakingly out of color shape words remembered
light and dark straining
to rebuild yesterday to clip out paper figures to simulate growth warp newsprint
into faces smoothing and wrinkling in the various barelyfelt velocities of time) [...]
better the streets first a stroll uptown downtown along the wharves under
the el peering into faces in taxicabs at the drivers of trucks at old men chewing in
lunchrooms at drunk bums drooling puke in alleys what's the newsvendor reading?
what did the elderly wop selling chestnuts whisper to the fat woman behind the
picklejars? [...]
but instead you find yourself (if self is the bellyaching malingerer so often the
companion of aimless walks) the jobhunt forgotten neglected the bulletinboard
where the futures are scrawled in chalk [...]
an unidentified stranger
destination unknown
hat pulled down over the has he any ? face (CE47, 931, 932)

Dans cet extrait, le narrateur parle de lui-même comme s'il était un autre, en utilisant le pronom personnel de la deuxième personne. Il recherche un emploi mais il est perdu dans sa quête : il choisit de vagabonder dans la ville plutôt que de prendre une décision. La référence au vêtement est de nouveau présente²⁰⁴, ici « the old raincoat of incertitude ». Grâce à cette métaphore, le narrateur mentionne une vieille habitude dont il essaie de se débarrasser, une habitude qui lui collerait à la peau mais dont il ne voudrait plus. Enfin, le vêtement permet de maintenir une illusion d'humanité alors que la plupart du temps, les individus dans la ville ne sont parfois que les fantômes d'eux-mêmes. C'est ce que semble suggérer le narrateur dans la dernière phrase : « an

²⁰² John Dos Passos, *The Big Money*, *op.cit.*, 793 : « it's not me in uniform in the snapshot ».

²⁰³ *Ibid.*, 892 : « somebody in your head didn't say liar to you ».

²⁰⁴ Le vêtement, et l'uniforme militaire en particulier, est un motif très présent dans la trilogie. Il est à la fois mentionné dans la narration et les « Camera Eye », constituant tout un réseau de références. De manière simplifiée, l'uniforme représente l'identité militaire du soldat et les responsabilités qui lui sont associées. L'uniforme est perçu à la fois comme un élément oppressant dont les personnages veulent se débarrasser (Richard Savage dans 1919 (« I wish I was out of this goddam uniform. », 689) et le narrateur dans le « Camera Eye » 38 (« it's hot my uniform sticks », 604). Mais il constitue également un repère identitaire précieux. La perte de l'uniforme indique une confusion profonde. L'homme délirant ainsi que le soldat inconnu se posent la même question : « cant you tell me how to get back to the outfit » (CE34, 509), « *say feller tell me how I can get back to my outfit.* » (en italique dans le texte et répété à trois reprises, « Body of an American », 758 et 759).

unidentified stranger/ destination unknown / hat pulled down over the has he any ? face ». Le costume (ici le chapeau) devient l'homme qui n'a plus aucune intériorité ni identité.

Le protagoniste ne parvient pas à échapper à la solitude. Il aurait pu obtenir un emploi sur un bateau mais cette éventualité est rapidement balayée : « tonight start out ship somewhere join up sign on the dotted line enlist become one of » (931). Il n'y a pas de groupe nominal après la préposition. La phrase reste inachevée, laissant la solitude du narrateur béante. Le narrateur se demande ce que les personnes se disent autour de lui. Il ne trouve aucune question et ne lie aucun contact – sauf avec lui-même. Pour échapper à cette solitude, un double de soi apparaît. Il devient celui à qui l'on parle lorsque l'on se promène seul.

John Dos Passos dénoue bien le mythe de l'unicité et montre que la volonté de contenir l'individu dans un unique pronom « je » est un leurre :

every man his pigeonhole
the personality must be kept carefully adjusted over the face
to facilitate recognition she pins on each of us a badge (872)

Le pronom personnel « she » peut se référer à la société, qui assigne à chacun un badge, ou plus spécifiquement l'usage d'un unique pronom « je » pour parler de soi, d'un nom et un prénom, d'une personnalité constituée d'une série d'adjectifs et d'un vêtement. Mais le moi reste en permanence l'autre, ce qui explique que le pronom personnel à la deuxième personne prédomine dans toute l'œuvre *USA*, sauf dans les trois derniers fragments.

Dans les « Camera Eye » 49, 50 et 51, les pronoms personnels « je » et « tu » sont pratiquement inexistantes, ils sont remplacés par l'opposition entre « nous » et « ils » :

they have clubbed us off the streets they are stronger they are rich they hire and fire the poli-ticians the newspapereditors the old judges the smal men with reputations the col egepresidents the wardheelers (listen businessmen col egepresidents judges America will not forget her betrayers) they hire the men with guns the uniforms the policecars the patrolwagons [...]

there is nothing left to do we are beaten we the beaten crowd together in these old dingy school-rooms 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 [...]

all right we are two nations (USA, 1156 et 1157)

Cet extrait montre bien les préoccupations du narrateur dans les trois derniers « Camera Eye » ; il souhaite partager son indignation. A la suite de l'affaire Sacco-Vanzetti et de la condamnation à mort des deux italiens (« Camera Eye » 49, retranscription des paroles de Bartolomeo Vanzetti), le narrateur sépare l'Amérique en deux groupes antagonistes : d'un côté les oppresseurs (l'antécédent implicite du pronom personnel « they ») et les opprimés (l'antécédent du pronom personnel « we »). Le narrateur s'affilie à ce groupe d'opprimés. Ils souffrent en particulier de l'utilisation du langage. Les oppresseurs ont corrompu le langage : « 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 n'y a que quelques occurrences du « je » dans le dernier « Camera Eye » qui sont placés de manière très spécifique sur la page :

foreigners what can we say to the dead ? foreigners what can we say to the jailed?
the representative of the political party talks fast through the bars join up with us and
no other union we'll send you tobacco candy solidarity our lawyers wil write briefs
speakers wil shout your names at meetings they'l carry your names on card-board on
picketlines the men in jail shrug their shoul-ders smile thinly our eyes look in their
eyes through the bars *what can I say?* (in another continent I have seen the faces
looking out through the barred basement windows behind the ragged sentry's boots I
have seen before day the stragglng footsore prisoners herded through the streets
limping between bayonets heard the volley
I have seen the dead lying out in those distant deeper valleys) *what can we say to
the jailed ?* (1208, 1209)

Le pronom personnel « I » est placé au centre du paragraphe, dans une phrase répétée avec le pronom « we ». L'écrivain n'a pas de voix individuelle, il devient le porte-parole des opprimés. Sa voix est maintenant assurée et il n'y a aucun balancement entre le « je », « tu » et « nous ».

En conclusion, ce n'est pas l'analyse autobiographique qui est la plus éclairante pour expliquer les « Camera Eye ». Cela est particulièrement visible pour les derniers fragments de *The Big Money*. Dans l'article, James Westerhoven en fait un commentaire rapide et peu clair. Ce sont uniquement des interprétations imagées de la vie à New York²⁰⁵. Au contraire, ces fragments ont une importance capitale : il est possible de les comparer à des poèmes. Ils reflètent certaines des préoccupations

²⁰⁵ James Westerhoven, *op. cit.*, 363 : « The next three Camera Eyes [45, 46 et 47] are essentially impressionistic renderings of the Greenwich village atmosphere in which Dos Passos spent most of the 1920's. They are characterized by a feeling of loneliness and isolation, with an undertone of whispered discontent. Professions, persons, faces are elusive, and these gives these portraits of New York something mysterious and vaguely threatening. ».

modernistes de l'époque et surtout poursuivent la réflexion sur l'identité initiée dès le tout premier « Camera Eye ».

IV- The Camera Eye « is concerned with using with abusing the pronoun »²⁰⁶

Gertrude Stein est un auteur contemporain de John Dos Passos et sa définition de la poésie peut nous aider à mieux comprendre à analyser la dimension poétique des « Camera Eye ». Il est particulièrement difficile de résumer les textes de Gertrude Stein car ils sont faits de multiples revirements et répétitions. En s'intéressant à la distinction entre prose et poésie, elle s'attarde sur chaque nature grammaticale et en fait un court descriptif : les noms, les adjectifs, les prépositions, les verbes et les pronoms. Elle commence son énumération en affirmant que les noms ne sont pas intéressants : « A noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. If it is adequate then why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good [...] nouns as I say even by definition are completely not interesting »²⁰⁷. La dichotomie entre adéquat et inadéquat n'est pas expliquée. Un nom est adéquat lorsque la relation entre les deux faces du signe – signifiant et signifié – est comprise par les interlocuteurs. Si le mot « chaussure » est prononcé, alors le locuteur français associe à ce son une représentation, celle d'un vêtement particulier qui entoure et protège les pieds. Cette association peut être trompeuse comme dans le tableau de René Magritte « La clé des songes », par exemple, associant l'image d'un chapeau avec le texte « la neige ». En poésie plus spécifiquement, le mot adéquat est peut-être celui qui décrit le plus pertinemment un sentiment, ce qui s'intègre le mieux dans un réseau de sens (dans un champ lexical dans le poème par exemple) et de sonorités. Gertrude Stein précise que le choix du bon mot (ou du mot le plus adéquat) n'est pas au cœur de la création poétique. Si le nom est pertinent, alors le travail est fait, à quoi bon le répéter ? Au contraire, si le nom ne l'est pas, alors il faut tout simplement ne pas l'utiliser.

C'est lorsque l'artiste essaie d'éviter les noms qu'il rencontre la poésie : « nouns

²⁰⁶ Expression créée à partir de la citation originale de Gertrude Stein : « Poetry is concerned with using with abusing [...] the noun » dans Gertrude Stein, *op.cit.*, 210.

²⁰⁷ *Ibid.*

still have to be mentioned because in coming to avoid nouns a great deal happens and has happened [...] [I] decided not to get around them but to meet them, to handle in short to refuse them by using them and in that way my real acquaintance with poetry was begun ». Pour paraphraser cette dernière remarque de Gertrude Stein, la poésie est la rencontre avec le nom qui a été d'abord rejeté. Le poète redécouvre les noms et sélectionne ceux qu'il aime le plus, ce seront ceux qu'il répétera dans son œuvre d'art, qu'il chérira : « you can love a name and if you love a name then saying that name any number of times only makes you love it more [...] [poetry is] really loving the name of anything »²⁰⁸. Gertrude Stein décrit une véritable passion entre le poète et le nom :

Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with *adoring* with replacing the noun [...] Poetry is doing nothing but using losing refusing and *pleasing* and betraying and *caressing* nouns. That is what poetry does, that is what poetry has to do no matter what kind of poetry it is²⁰⁹ (je souligne)

Deux éléments frappent dans cette citation : l'abondance de verbes et le fait que la plus grande majorité d'entre eux soient des verbes à connotation plus négative alors que le registre était a priori celui de l'amour (dans la citation précédente, Gertrude Stein utilisait le mot « loving »). Il s'agit plutôt ici d'une passion à la fois enchanteresse et dévastatrice. La poésie est un jeu avec le nom qui prend une très grande variété de formes – de la trahison, à l'abus jusqu'à l'adoration.

Nous ne donnons pas d'exemple ici mais tentons d'analyser cette citation pour rendre compte de la poéticité des « Camera Eye » caractérisés par l'abus, la perte, le manque, le refus, l'évitement, le remplacement et la caresse des pronoms. Tout comme le nom, le pronom peut sembler d'abord inintéressant. Il s'agit d'un simple substitut, dépendant d'un autre nom, situé en amont ou en aval du texte. Certains pronoms sont adéquats ou inadéquats : ils ne réfèrent pas au bon antécédent ou sont mal placés. Le narrateur évite également les pronoms dans un grand nombre de « Camera Eye » et dans certains extraits de la trilogie. Ce n'est pas uniquement le pronom « je » qui n'est pas mentionné mais également tout pronom en général. Dans la majorité de ces cas, cela ne gêne pas la compréhension du lecteur. Ceci rejoint une des premières citations de Gertrude Stein : à quoi bon utiliser le nom (ici le pronom)

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

si tout le monde sait ce à quoi il se réfère ? Ce rejet est concomitant à une exploration des possibles.

1- Refuser le pronom

Bien que le corpus d'étude soit ici les « Camera Eye », le jeu avec les pronoms est visible dès les premiers mots de la préface de la trilogie *USA* : « The young man walks fast by himself through the crowd that thins into the night streets ; *feet* are tired from hours of walking ; *eyes* greedy for warm curves of faces [...] *blood* tingles with wants ; *mind* is a beehive of hopes buzzing and stinging ; *muscles* ache for the knowledge of jobs » (je souligne, 1). Les parties du corps sont mentionnées sans pronom possessif qui les précède. L'effet est saisissant : chaque membre est mis en relief par son statut d'entité indépendante. La souffrance est ainsi multipliée. La présence d'un pronom possessif aurait créé une unité, faisant de chaque membre une partie du tout (le corps de l'homme qui marche). Ces segments peuvent également être lus comme des exemples de « vocatif », cas grammatical exprimant l'interpellation d'une personne (ou d'une chose). Le narrateur interpellerait chaque partie du corps l'une après l'autre. Cela participe à la dramatisation de la souffrance de l'homme – qui est moins un homme qu'une série de membres disjoints les uns des autres, disjoints par une souffrance qui est à chacun singulière.

Le narrateur refuse le pronom possessif devant les noms mais également le pronom personnel sujet à la troisième personne du singulier. Lorsque le personnage est mentionné par la suite, la périphrase complète « the young man » est reprise. Cela crée un effet de lourdeur, de redondance superflue puisque le pronom « he » aurait été attendu par le lecteur. Cette répétition met en relief la fatigue de l'homme qui doit constamment recommencer et répéter les mêmes gestes, souffrir des mêmes maux. L'utilisation du pronom personnel aurait également permis une connivence entre le narrateur et le lecteur : ils auraient partagé un savoir commun, en comprenant que l'antécédent du pronom était le groupe nominal précédemment mentionné « the young man ». En refusant le pronom sujet attendu, le narrateur maintient également une distance entre le lecteur et le récit.

Le refus est donc double dans cet extrait : refuser au nom le déterminant qui le complète et refuser au groupe nominal le pronom qui devrait le remplacer lors de la

seconde occurrence. Il se passe « beaucoup de choses » lorsque le pronom est évité, pour reprendre la citation de Gertrude Stein « in coming to avoid nouns a great deal happens and has happened »²¹⁰. La lecture d'abord fluide est interrompue. Chaque début de proposition marquée par le point-virgule introduit un nouveau choc. L'accent est porté par les noms « feet », « eyes », « blood ». Le texte se fait entendre, comme une série de pas, ceux que le jeune homme place l'un après l'autre. L'énergie dépensée pour chaque pas est soulignée et le lecteur ressent la peine et la fatigue du protagoniste. Si le roman était un instrument de musique, ce serait une percussion, comme la batterie ou le tambour par exemple. L'absence de pronoms inaugure un rythme haché, qui est ensuite maintenu dans toute la préface. Il réveille le lecteur et le maintient ainsi en alerte. Le refus de pronom est couplé avec d'autres techniques pour conserver ce rythme, comme par exemple les structures anaphoriques : « one bed is not enough, one job is not enough, one life is not enough » (1), « No job, no woman, no house, no city » (2). La séquence finale martèle la structure « USA is » :

USA is the slice of a continent. USA is a group of holding companies [...] USA is a lot of men buried in their uniforms in Arlington Cemetery, USA is the letters at the end of an address when you are away from home. But mostly USA is the speech of the people. (2-3)

Le groupe nominal entier « USA » est répété plutôt que remplacé par un pronom, comme cela était le cas de la périphrase précédente « the young man ». Cette répétition permet de mettre en valeur chacune des différentes facettes des Etats-Unis, de ne pas les hiérarchiser. Chaque nouvelle phrase commence comme si c'était la première. Elle pourrait exister indépendamment de toutes les autres, ce qui ne serait pas le cas si un pronom avait été utilisé (comme « it » par exemple : « it is a group of holding factory »). L'utilisation d'un pronom forcerait le lecteur à revenir en amont ou en aval du texte pour trouver la référence. Le pronom « you » n'a pas de référent précis, ce qui surprend d'abord le lecteur. Il a une valeur générique et signifie « n'importe quel Américain » mais il est également possible de le lire comme une interpellation du lecteur. Ce dernier se sent impliqué par cette adresse, qu'il soit Américain ou non. En refusant le pronom, ce texte se rapproche du poème : l'écart par rapport à la norme réveille le lecteur, chaque élément est mis en valeur (plutôt que le noyer dans un tout). Le lecteur prête ainsi attention à chaque détail. Enfin, ce déni

²¹⁰ *Ibid.* 231.

force le lecteur à écouter le texte. Ces éléments constituent les prémisses poétiques posées par la préface qui refuse le pronom. La lecture est « une marche consciente » dans laquelle chaque pas compte.

Dans le « Camera Eye », il est également possible d'observer ce phénomène de manque. Il est lié à la mise en relief de la souffrance, tout comme dans cette préface. Dans le « Camera Eye » 25, le personnage est asphyxié par la pression sociale exercée par son père et par ses études à l'université d'Harvard :

Those spring nights the streetcarwheels screech grinding in a rattle of loose trucks
round the curved tracks of Harvard Square dust hangs in the powdery arclight glare
allnight till dawn *can't sleep*
haven't got the nerve to break out of the bellglass
four years under the ethercone breathe deep gently now that's the way be a good
boy one tow three four five six get A's in some courses but don't be a grind be
interested in literature but remaina gentleman don't be seen with Jews or socialists
[...]
but tossed with eyes smarting al the spring night reading the Tragical History of
Doctor Faustus and *went mad* listenning to the streetcarwheels screech grinding in a
rattle of loose trucks around Havard Square (je souligne, 262)

Dans ce passage, aucun pronom ne se réfère au protagoniste. Les pronoms sujets sont totalement absents, comme l'indiquent les trois segments soulignés : « *haven't got the nerve to break out of the bellglass* », « *can't sleep* », « *went mad* ». Le texte est saturé d'impératifs : son père énumère une série d'ordres sur le comportement à adopter à l'université. Ils sont retranscrits au discours direct et ne contiennent pas de pronoms. Ce manque montre la figuration textuelle de son oppression. Son individualité est niée par le blanc dans le texte. Il disparaît en tant que sujet, son existence n'est sous-tendue que par la pression exercée par les autres : « the pressure outside sustained the vacuum within » (263). Le manque de pronom figure le vide ressenti par le personnage dans cet extrait. Ce phénomène est reproduit de manière similaire dans le « Camera Eye » 28 lorsque le personnage apprend la mort de ses parents par télégramme :

but we
who had heard Copey's beautiful reading voice and read the handsomely bound books
and breathed deep (breathe deep one two three four) of the waxwork lilies and the
artificial parnaviolet scent under the ethercone and sat breakfasting in the library
where the bust was of Octavius
were now dead at the cableoffice (368)

De la même façon, l'absence de pronom sujet figure la mort des parents du personnage dans le texte.

Dans cet extrait, le manque de pronoms est également flagrant dans le premier paragraphe, surtout s'il est comparé au troisième paragraphe :

when the telegram came that she was dying (the streetcarwheels screeched round the
bel glass like al the pencils on al the slates in al the schools) walking around Fresh
Pond the smel of puddlewater wil owbuds in the raw wind shrieking streetcarwheels
rattling on loose trucks through the Boston suburbs grief isnt a uniform and go shock
the Booch and drink wine for supper at the Lenox before catching the Federal [...]

when the cable came that He was dead I walked through the streets full of fiveoclock
Madrid seething with twilight in shivered cubes of aguardiente redwine gaslamp-green
sunsetpink tileochre (368-369)

Dans le premier paragraphe, il n'y a pas de pronom personnel sujet et la majorité des verbes sont des formes non conjuguées en « -ing ». Le narrateur énumère une série d'impressions et d'actions sans début ni fin. Il n'y a pas de séparation entre les actions du personnage, ses sensations ou ce qui se trouve autour de lui. Le personnage se trouve dans « un hors temps », il est impossible de savoir si les actions ou les impressions sont simultanées ou si elles se succèdent. Ce chaos émotionnel est provoqué par le télégramme et se reflète aussi sur l'expérience de lecture. En effet, il y a un manque de lisibilité pour le lecteur comme pour le personnage. Au contraire, lorsque le personnage reçoit le second télégramme, le texte offre une plus grande clarté, en particulier grâce à la présence du pronom personnel sujet : « when the cable came that He was dead I walked through the streets » (369).

Finalement, le manque du pronom apparaît toujours dans une situation instable pour le protagoniste. En effet, le pronom indique la personne et lorsque ce repère essentiel est effacé, le texte perd sa stabilité. Cela accentue une série de bouleversements, pouvant être placés sur un continuum allant du plus ou moins douloureux (la perte d'un être cher ou le sentiment d'oppression sociale et parentale par exemple). Ce manque est utilisé avec une conjonction d'autres techniques, comme la répétition de la périphrase qui remplace le pronom attendu, l'absence de désinences aux verbes et l'absence de ponctuation. Cette dernière rend le manque plus visible car le pronom en tête de phrase indique généralement le début d'une nouvelle proposition, en particulier dans les « Camera Eye » qui ne comportent ni point ni majuscule. Lorsqu'il est omis, la lecture est rendue plus difficile. Le lecteur est ainsi éveillé et alerte et entend chaque proposition comme si c'était la première.

Le phénomène contraire, qui reviendrait à abuser du pronom, est aussi un phénomène perceptible dans les « Camera Eye ». Contrairement à la préface dans

laquelle le narrateur se réfère au personnage principal par une périphrase, les personnages ne sont presque jamais mentionnés par des groupes nominaux ou un prénom. Même lors de leur première occurrence, le narrateur utilise le pronom personnel pour se référer à eux : « we hurry wallowing like in a boat in the musty stably-smelling herdic cab He kept saying What would you do Lucy if I were to invite one of them to my table ? They're very lovely people Lucy the colored people [...] and She was saying Oh dolly I hope we won't be late » (« Camera Eye » 2, 19). Les relations entre les personnages ne sont pas explicitées mais devinées par le lecteur : le pronom « we » initial inclut sûrement le narrateur lui-même, le personnage masculin « He » ainsi que la femme « Lucy ». Puisque les deux pronoms « He » et « She » ont des majuscules, ils ont un statut particulier et se réfèrent probablement aux parents du protagoniste. Cette hypothèse est corroborée par l'utilisation du prénom « Lucy ». En effet, si l'on se reporte à la biographie de l'auteur, le lecteur sait qu'il s'agit du nom de la mère de John Dos Passos. Enfin, l'antécédent du pronom « they » n'est révélé qu'en aval du texte. Le lecteur est déstabilisé puisque le référent des pronoms n'est pas explicitement nommé. Le jeu avec les pronoms (ici entre refus et abus²¹¹) montre bien que le pronom n'est jamais qu'un simple substitut : il déstabilise la construction linéaire du texte (il est nécessaire d'aller chercher la référence en aval du texte ou grâce à des indices extratextuels), participe à la création d'un rythme particulier porteur de sens, généralement pour accentuer une expérience bouleversante et douloureuse.

2- Apprendre à connaître et sentir le pronom

Le pronom personnel de deuxième personne du singulier est majoritaire dans le premier roman de la trilogie. Il coexiste avec l'utilisation d'autres pronoms comme « I » utilisé dans la retranscription des discours directs, « we » ou bien « he ». Le pronom « one » n'apparaît qu'une seule fois dans toute l'œuvre *USA*. Dans cet extrait, le narrateur joue avec l'éventail de référents possibles que peut avoir ce pronom. Contrairement au pronom « tu » largement utilisé dans les autres « Camera Eye » de ce premier volet de la trilogie, le pronom « one » instaure une plus grande distance

²¹¹ Le mot « abus » est utilisé pour faire référence au phénomène suivant : lorsque le pronom est répété sans présenter explicitement son référent.

entre le narrateur et le personnage ainsi que le personnage et le lecteur. Le lecteur n'est ici ni voyeur ni complice. Ce dernier apprend à connaître, à voir et à « sentir » ce pronom. Selon Gertrude Stein, « poetry is it is a state of knowing and feeling a name »²¹². De manière analogue, « The Camera Eye is a state of knowing and feeling a pronoun ».

Dans cette étude, « one » est classé dans la catégorie des pronoms personnels au vu de cinq critères précis : il apparaît au génitif, il a une forme réfléchie, il peut être le sujet d'un « tag » (critères syntagmatiques), il se réfère à des humains et il a un rôle dans la situation d'énonciation²¹³. Nous retiendrons la classification de « one » en trois catégories, d'après l'analyse de Kate Wales²¹⁴. *One1* correspond au pronom indéfini, qui inclut des utilisations impersonnelles et génériques, il pourrait être remplacé par « tout le monde ». *One2* est à la fois générique et égocentrique, il fait également en partie référence au locuteur. Il peut être remplacé par le groupe nominal « tout le monde y compris moi-même ». Enfin, *one3* est un pronom « égocentrique avancé » qui est l'équivalent direct du pronom personnel « je »²¹⁵.

Dans notre extrait, le pronom « one » va passer subtilement de la catégorie 1 à la catégorie 3 :

Go it go it said Mr. Linwood the headmaster when *one* was running up the field kicking the round ball footer they called it in Hampstead and afterwards it was time to walk home and *one* felt good because Mr. Linwood had said Go it

Taylor said There's another American come and he had teeth like Teddy in the newspapers and a turnedup nose and a Rough Rider suit and he said Who are you going to vote for? and *one* said I dunno and he stuck his chest out and said I mean who your folks for Roosevelt or Parker? and *one* said Judge Parker

the other American's hair was very black and he stuck his fists up and his nose turned up and he said I'm for Roosevelt wanto fight? al 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 (je souligne, 57)

La première occurrence peut être interprétée comme remplaçant le groupe nominal « tout le monde » (*one1*) ou bien « tout le monde y compris moi-même (*one2*). Cependant le contexte ne permet pas d'aboutir à une conclusion certaine. Dans la seconde occurrence, le lecteur comprend que le narrateur est très certainement inclus

²¹² *Ibid.*, 328.

²¹³ Pour une réflexion plus approfondie sur le pronom personnel « one » et son appartenance au groupe des pronoms personnels, il est possible de consulter les articles suivants : Elise Mignot, « Chapter 14 : Pragmatic and stylistic uses of personal pronoun one » dans l'ouvrage L. Gardelle & S. Sorlin (eds), *op.cit.*, 2015.

²¹⁴ Katie Wales, « “Personal” and “indefinite” reference : the uses of the pronoun *One* in present day English », *Nottingham Linguistic Circular*, n° 9, 1980, 93-117.

²¹⁵ *Ibid.*, 95.

dans le pronom *one* ». « *One felt good* » peut donc être interprété de deux manières différentes : tout le monde y compris moi-même se sentait bien en rentrant chez lui ou bien uniquement « je me sentais bien en rentrant chez moi ». Les occurrences suivantes sont indubitablement interprétées comme *one3* : le narrateur utilise le pronom personnel pour dire « je ». Cela permet de conserver une unité dans tout le fragment : plutôt que de changer de pronom personnel, ce sont ces interprétations qui varient. Le glissement est subtil entre un pronom « *one* » générique (la référence est universelle, générale dans le cas de *one1* au début du texte) et spécifique (la référence est individuelle et particulière à partir du second paragraphe de notre extrait). Grâce à l'utilisation du pronom « *one* », le lecteur est témoin du parcours du « je » : il émerge progressivement au sein d'un pronom versatile « *one* » qui devient de plus en plus spécifique. Finalement, le « je » n'existe pas encore par lui-même, il reste une composante d'un pronom qui a de multiples facettes.

La fin de ce « *Camera Eye* » met en scène un retournement de situation : la bagarre n'aura pas lieu car les enfants vont aller s'acheter des sodas. La remarque finale est également proleptique : « *there wasn't any fight that time* » signifie qu'il y aura bien un conflit mais qu'il se déroulera dans le futur. En effet, le « *Camera Eye* » 8 décrit une scène de bagarre entre « *Frenchie* » (surnom donné au narrateur) et « *the Kid* ». Les deux scènes peuvent s'analyser en miroir : d'un côté l'utilisation du pronom personnel « *one* » (« *Camera Eye* » 6) et de l'autre, celle du « *you* » prédominant (« *Camera Eye* » 8).

La première différence repose sur le contraste entre la référence générique et spécifique de ces deux pronoms. Le pronom personnel « *you* » est clairement lié à une référence spécifique : c'est une bagarre bien particulière qui est relatée par le narrateur, il insiste sur les spécificités de ce combat et accentue l'individualité des deux protagonistes (ils possèdent tous les deux un nom : « *Frenchie* » et « *the kid* »). Dans le « *camera Eye* » 6, seuls les personnages secondaires sont dotés d'un prénom. Le narrateur se réfère au protagoniste grâce au pronom « *one* » et son adversaire est « l'autre Américain » (« *there's another American* », « *the other American* ») ou bien « il » (« *he had teeth like Teddy* », « *he stuck his chest out* », « *he said* »). Malgré l'utilisation de « *one* » comme *one3* (et donc substitut direct du « je »), la référence est fortement, mais pas uniquement, générique. Cela pourrait être une scène emblématique, illustrant une scène générique de conflit entre deux enfants dont les parents ont des opinions politiques opposées. Au sein du même groupe, ici les

Américains, les divergences existent. La référence générique est accentuée par la chute. En effet, celle-ci repose sur une quasi-maxime : les enfants sont rapidement distraits et oublient vite une querelle. Ce traitement est aux antipodes du prochain « Camera Eye » dont la référence est spécifique : le narrateur met en relief les spécificités du combat et les émotions ressenties par le protagoniste.

De plus, le pronom « one » joue un rôle moindre dans la situation d'énonciation (il est faiblement déictique) alors que le pronom « you » est très fortement ancré dans la deixis. Dans notre extrait, le narrateur n'assume pas de rôle dans la situation d'énonciation²¹⁶, il est détaché de la scène. Au contraire, dans le « Camera Eye » 8, le narrateur a un rôle de locuteur dans la situation d'énonciation. Ce rôle a été mis en parallèle avec celui d'un metteur en scène qui s'adresserait à ses acteurs grâce au pronom personnel deuxième personne. Le pronom personnel « one » au contraire renforce la distance entre le narrateur et ce qu'il raconte : le ton est davantage factuel et froid.

Ce jeu avec la deixis se répercute également sur le lecteur. Dans le « Camera Eye » 8 il est véritablement engagé dans la bagarre qui est racontée, il a l'impression d'être aux côtés des personnages lorsqu'ils s'interpellent²¹⁷. Dans ce « Camera Eye » l'engagement du lecteur est minimal, peu d'éléments sont mentionnés pour se représenter la scène. Il n'y a pas d'indications du lieu ni du moment de la journée ni aucune remarque sur les émotions ou sentiments des protagonistes. Le narrateur et le lecteur restent détachés de la scène.

Finalement, deux types de facteurs jouent un rôle dans le choix du pronom personnel « one » : des facteurs endogènes (liés aux caractéristiques positives du pronom) et des facteurs exogènes (le pronom est utilisé en opposition au pronom « you »). Le pronom « one » permet de souligner l'unité du fragment, ce « Camera Eye » forme un tout cohérent et uni dans lequel le narrateur ne se réfère au protagoniste que par un unique pronom. Cela permet également de contraster le protagoniste et son rival par l'opposition « l'un » et « l'autre » (« one » et « the other »). Cette opposition est bien moins hostile et violente qu'une opposition entre « je » et « tu ». L'un et l'autre appartiennent toujours à l'ensemble des Américains. Il

²¹⁶ Elise Mignot, *op. cit.*, 288 : « we note that an important difference between *one* and *I* may precisely be that *one* does not (or not only) express a speech role we note that an important difference between *one* and *I* may precisely be that *one* does not (or not only) express a speech role ».

²¹⁷ *Ibid.* 294 : « One possible explanation for *you* rather than *one* is that by using *you* for the subject of seeing and hearing the speaker engages the addressee in his or her experience ('if you had been there, you could have seen') ; the addressee has not been there and the speaker knows it ».

existe également des facteurs exogènes. Le pronom « one » est utilisé pour atteindre les effets opposés du « you » : le narrateur a un rôle moindre dans la situation d'énonciation, le ton est plus factuel et détaché, enfin, la scène acquiert une unité forte.

Le pronom « one » a différentes facettes qui sont explorées par le narrateur. Les attentes du lecteur sont prises à contre-pied. Il est impossible d'interpréter ce pronom de manière uniquement générique puisqu'il remplace le protagoniste dans la seconde partie de l'extrait. Cette utilisation spécifique dérouté le lecteur. « One » est également généralement privilégié dans un registre soutenu à l'écrit. Dans ce passage, il coexiste avec un discours oral familier : « one said I dunno » (57). L'absence de marque de ponctuation fait cohabiter deux registres différents. Cette utilisation inhabituelle du pronom souligne le retournement final. En effet, contrairement aux attentes du lecteur, le combat est brutalement avorté.

Chapitre 2 : Dire l'indicible

Les fragments « Camera Eye » sont décrits par John Dos Passos comme des « soupapes de sécurité »²¹⁸. Ils sont donc originellement conçus comme des espaces dans lesquels la parole est libérée. L'auteur peut écrire sans contraintes. Sur le plan thématique, il peut mêler expérience personnelle et fiction, anecdote d'enfant et expérience traumatique sur le front. Sur le plan formel, certains extraits ressemblent davantage à un poème qu'à de la prose par le travail du rythme et l'organisation des mots sur la page. La parole a bien une dimension libératrice dans les « Camera Eye » des trois romans de la trilogie. Comme nous l'avons vu dans l'extrait dans lequel le narrateur relate la mort de ses deux parents : « we must bury the uniform of grief » (1919, 369). Le personnage refuse de vivre le deuil selon une série de conventions sociales qui seraient imposées au préalable. De manière similaire, il refuse d'écrire le deuil de manière conventionnelle : il décrit une avalanche de couleurs et convoque d'autres moments pour faire refléter son expérience sur d'autres. La parole est à la fois prolifique et libératrice au sens où elle permet de dénoncer les situations d'étouffement. Mais cela ne doit pas occulter une autre dimension : la difficulté à dire, la non-exhaustivité et le fait de raconter sans tout dire, en laissant des zones d'ombre, des manques et des silences.

²¹⁸ David Sanders, *op. cit.*, 17.

I- Rompre le silence

Dans le « Camera Eye » 11, le personnage se rend à l'église tout en étant obnubilé par une question qu'il répète tout au long de l'extrait, « who were the Molly Maguires ? » :

a squirrel was scolding in the whiteoak but the Pennypacker girls all the young ladies in their best hats singing the anthem *who were the Molly Maguires?* thoughts, bulletholes in an old barn abandoned mine pits black skeleton tipples weedgrown dumps *who were the Molly Maguires?* but it was too late you couldn't talk in church and all the young ladies best hats and pretty pink green blue yellow dresses and the squirrel scolding *who were the Molly Maguires?*

and before I knew it it was communion and I wanted to say I hadn't been baptized but all eyes looked shut up when I started to whisper to Con

communion was grape juice in little glasses and little squares of stale bread and you had to gulp the bread and put your handkerchief over your mouth and look holy and the little glasses made a funny sucking noise and all the quiet church in the middle of the sunny brightblue sunday in the middle of whiteoaks wigwagging and the smell of fries from the white house and the blue quiet sunday smoke of chimneys from stoves where fried chicken sizzled and fritters and brown gravy set back to keep hot (je souligne, FP, 101)

L'enfant cherche à comprendre le monde autour de lui, à trouver du sens en demandant l'identité des « Molly Maguires ». Il s'agit des membres d'une société secrète formée en Irlande en 1843. Ils ont également participé à des grèves, des actes de violence et de sabotage dans les mines de Pennsylvanie entre 1862 et 1876. Cela montre l'intérêt du narrateur pour le conflit des travailleurs et la volonté d'éclaircir un passage trouble et controversé de l'histoire. Cette curiosité est opposée au silence de la communauté religieuse.

Dans cet extrait, l'enfant pose une véritable question qui mérite attention mais à laquelle personne ne répond. Au contraire, le silence est maintenu à tout prix : « I wanted to say I hadn't been baptized but *all eyes looked shut up* when I started to whisper to Con » (je souligne, 100). En l'absence de ponctuation, le segment souligné peut être lu de manière double. D'une part, « all eyes looked shut » signifie que les yeux sont fermés, la communauté refuse d'accorder le moindre regard à l'enfant curieux qui vient perturber le rite. D'autre part, « All eyes looked shut up » souligne la brutalité à laquelle est soumis l'enfant : c'est par le regard que l'ordre de se taire est transmis. Le mot « Con » peut être interprété de multiples façons : il peut s'agir simplement d'un prénom, d'une référence à l'écureuil mentionné précédemment (« con » signifie écureuil dans un dialecte au Nord de l'Angleterre) ou bien une partie d'un mot qui ne serait pas mentionné en entier. Il pourrait s'agir du préfixe de

« Constable » ou « Conservative » ou du lexème « con » dans « deacon » mentionné plus haut dans le texte (« I asked Mr. Pennypacker he was a deacon in the church », 100). Dans ce dernier cas, la phrase n'est pas terminée et la communauté religieuse empêche le personnage d'exprimer sa pensée.

L'église exerce une pression pour pratiquer un rituel qui n'a pas de sens. Cette cérémonie consiste en une série d'actions décontextualisées qui n'ont aucune portée spirituelle. Les rites chrétiens sont présentés par une série de détails factuels, déconnectés les uns des autres : « communion was grape juice in little glasses and little squares of stale bread and you had to gulp the bread » (100). Les détails sont juxtaposés, ils semblent parfois incongrus tant ils manquent de pertinence dans un contexte religieux : la proposition « a squirell was scolding in the whiteoak » (100) est répétée plus loin, « and the squirrel scolding » (100). La dimension spirituelle est complètement évacuée du texte. L'aspect corporel est davantage mis en avant, en particulier le plaisir de manger : « the smell of fries », « stoves where fried chicken sizzled and fritters and brown gravy set back to keep hot » (100). La phrase finale fait référence au repas qui va suivre le service et qui est le moment le plus attendu par la congrégation : « church was over and everybody was filling out and being greeted as they went out and everybody had a good appetite » (101). Cette ironie sape le discours religieux qui est vidé de tout sens. L'église cherche à faire taire l'enfant, à éviter tout questionnement et à contrôler rigoureusement ce qui peut se dire ou non. En effet, il y a un rituel bien précis à l'entrée et à la sortie de l'église : « everybody was greeted when they went into church » (99) « everybody was filing out and being greeted as they went out » (101). La communauté contrôle rigoureusement les personnes autorisées à entrer et sortir. Mais le silence forcé montre que le contrôle va plus loin, l'église autorisant et refusant certains propos. La parole de l'enfant est celle qui rompt le silence sclérosé de l'église et qui affirme la liberté de parler de tout.

Dans le « Camera Eye » 25, le personnage doit faire face à autre type de pression, celle de son père qui lui donne une série d'ordres :

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 remain a gentleman don't be seen with Jews or socialists
and all the pleasant contacts will be useful in Later Life say hello pleasantly to
everybody crossing the yard
sit looking out into the twilight of the pleasantest four years of your life
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 [...]

It was like the Magdeburg spheres the pressure outside sustained the vacuum
within

and I hadn't the nerve

to jump up and walk out of doors and tell them all to go take a flying

Rimbaud

at the moon (263)

Dans ce passage, les ordres donnés par le père sont retranscrits au discours direct (malgré l'absence de guillemets). La série de conseils est double, comme par exemple « get A's in some courses but don't be a grind », ce qui étouffe le personnage qui n'a qu'une très faible marge de manœuvre. Les ordres se succèdent sans marque de ponctuation, déroulant le texte tel un flux continu oppressant. Le personnage, pourtant incité à respirer (« breathe deep gently now »), est dans la même situation que le lecteur qui ne peut pas reprendre son souffle. Certains termes sont répétés et allongés par l'ajout de suffixes : « pleasant » est repris sous la forme « pleasantly » puis le néologisme « the pleasantest four years of your life ». Ces répétitions alourdissent le texte et marquent surtout l'ironie : ces quatre années à l'université d'Harvard sont pénibles et accablantes.

La dernière phrase est organisée sur la page de telle façon à figurer le saut que souhaiterait faire le personnage. Il aimerait s'extirper de cette cloche en verre qui l'étouffe. L'expression très familière « take a flying leap at the moon » est utilisée pour dire à quelqu'un d'agaçant de s'en aller. Elle est modifiée ici : le nom au centre de l'expression est remplacé par le nom du poète Arthur Rimbaud. Cette substitution figure la difficulté de tout dire : il est possible que le narrateur utilise le nom du poète pour ne pas écrire l'expression au registre très familier. Cette référence littéraire peut également être interprétée comme un clin d'œil au père du personnage et à la communauté intellectuelle d'Harvard. Il s'agit d'une référence à la culture noble, étudiée dans les cours de littérature. Mais cette substitution n'est pas uniquement une autocensure, ce qui montrerait que le personnage, une fois encore, se plierait aux conventions linguistiques en modifiant une expression trop familière. Le texte échappe d'abord à la linéarité, tout comme le personnage commence à s'extraire de la cloche en verre sous laquelle il est enfermé pendant ces années d'études à Harvard. Le personnage jouit également d'une certaine liberté puisqu'il joue avec le langage et produit une phrase finale qui d'un point de vue strictement linguistique est irrecevable. Il s'affranchit de la nécessité de créer du sens à tout prix. Le ton est plus humoristique et léger que le reste du passage et c'est sur cette note que ce clôt le

« Camera Eye ». Le narrateur prend ainsi de la distance et joue avec les mots avec le lecteur qui sourit en devinant l'expression familière faiblement travestie par la substitution.

II- Préserver les zones d'ombre

Dans les « Camera Eye », une place importante est laissée au non-dit, à l'implicite et à la construction du sens par le lecteur. Dans le « Camera Eye » 12, le narrateur relate la première expérience sexuelle du personnage. Il s'agit d'un moment intime et mystérieux puisque le personnage est confronté à l'inconnu. Pour raconter cette rencontre, le narrateur rend les frontières floues entre une série de termes d'abord opposés (l'innocence et la sexualité, l'animalité et l'humanité par exemple). Les informations sont présentées de manière discontinue pour plusieurs raisons : les voix et les histoires sont mêlées et le lecteur ne perçoit qu'une série de bribes, d'images brèves qui se succèdent.

Le narrateur commence par employer le pronom à la première personne du pluriel. Le narrateur est donc présent dans la scène qu'il décrit mais il en choisit rapidement un autre (auquel se réfère le pronom « you ») comme personnage principal : « when everybody went away for a trip Jeanne took *us* out to play every day in Farragut Square and told *you* about how in the Jura in winter the wolves come down and howl through the streets of the villages » (je souligne, 117). Cette première phrase cristallise une série de glissements qui ont lieu dans cet extrait : le glissement des pronoms du « nous » vers le « tu », le glissement temporel du passé vers le présent avec le passage au discours indirect libre.

Le texte est construit sur une série d'oppositions : l'innocence de l'enfance d'une part et le passage à l'âge adulte par l'éveil à la sexualité, de l'autre, la sécurité de l'espace domestique et intime (en particulier de la chambre à coucher et du lit) et le danger de l'espace extérieur et public, la réalité et l'imaginaire, l'humanité et l'animalité.

we had a cloth duck that we used to play with on the steps until it began to get dark and the wolves howled ran with little children's blood dripping from their snout through the streets of the villages only it was summer and between dog and wolf we'd be put to bed and Jeanne was a young French girl from the Jura where the wolves howled ran through the streets and when everybody had gone to bed she would take

you into her bed (118)

Les thèmes de l'enfance et la bestialité, de l'innocence et de la violence sont d'abord bien séparés. Les personnages sont insouciantes et jeunes puisqu'ils jouent dehors avec un canard en tissu. Lorsque la nuit arrive, le cadre change et les animaux font irruption. Le texte glisse ensuite doucement vers l'imaginaire. Le cadre, d'abord réaliste avec la référence géographique au Jura, se transforme en lieu fictif. Des incongruités émergent : d'après l'histoire de Jeanne, les loups apparaissent en hiver mais l'histoire se déroule en été. De plus, les loups, créatures attestées comme vivant dans les montagnes, deviennent des monstres sanguinaires : « the wolves howled ran with little children's blood dripping from their snout ».

L'expression « go to bed » est répétée avec une légère modification pour raconter le début de l'initiation sexuelle : « when everybody had gone to bed she would take you into *her* bed » (118, je souligne l'ajout du pronom possessif). Les termes d'abord opposés se mêlent et s'imbriquent, brouillant les pistes et créant une ambiance du secret, du non-dit et de l'implicite. Les langues s'entrelacent également : le mot « Loup Garou » est conservé dans la langue française plutôt que traduit. Au contraire, l'expression française « entre chien et loup » n'est pas conservée dans sa langue originale. Elle est littéralement traduite en anglais par « between dog and wolf », créant une expression étrange et non-idiomatique. Le loup devient une bête imaginaire « Loup Garou » puis il se révèle finalement avoir forme humaine : « but the Loup Garou was really a man hold me close cheri a man howled through streets with a bloody snout that tore up the bellies of girls and little children Loup Garou » (118).

La révélation finale est double puisque le protagoniste accède à la connaissance et comprend que la monstruosité n'est pas à l'extérieur de l'homme mais bien en lui : « but the Loup Garou was really a man [...] and afterwars you knew what girls were made like » (118). Le narrateur du « Camera Eye » raconte un rite de passage et ne reste pas au niveau de l'anecdote personnelle. Cette première expérience sexuelle dévoile la complexité de l'être humain et sa part de bestialité. La fin révèle également le mode d'écriture de l'extrait « (she) made you promise not to tell ». Le jeune enfant continue à tenir la promesse qu'il a faite à Jeanne : l'éveil à la sexualité reste implicite puisque l'histoire n'est pas entièrement racontée. Le mystère de la sexualité est conservé. L'utilisation du pronom « you » participe de cette volonté de garder le

secret : le narrateur parle de cette histoire comme si elle était arrivée à un autre.

Dans cet extrait, le narrateur utilise un *topos* pour parler de l'éveil de la sexualité. Il mêle en effet le thème de l'initiation sexuelle et celui des histoires effrayantes de loup garou. Cette association n'est pas nouvelle en littérature où le monstre est souvent utilisé comme métaphore de l'irruption de la sexualité : en effet, le monstre (ici les loups-garous) connote le monde sauvage et primitif, l'inconnu, la suspension de la raison, le mystère ainsi que l'interdit. Quelles sont les spécificités de l'utilisation de ce topos dans ce passage et peuvent-elles révéler des caractéristiques plus générales sur les « Camera Eye » ?

Le narrateur utilise la technique de « la répétition-différence ». Il mentionne un segment puis le répète tout au long du texte, scandant ainsi la narration : « the wolves come down and howl through the streets of the villages » (première occurrence à la page 117). Le motif du hurlement est repris sept fois dans ce « Camera Eye ». Il recouvre tous les bruits et les sensations. Ce son n'est pas uniquement un bruit de fond. Au contraire, il l'emporte sur tous les autres et le reste ne transparait donc que par bribes. Il est également intéressant de noter que le hurlement des loups est repris sous différentes formes :

the wolves howled ran *with little children's blood dripping from their snout* through the streets of the villages

the worst of the wolves howled through the streets *gloaming to freeze little children's blood* was the Loup Garou howling in the Jura

a man howled through streets *with a bloody snout that tore up the bellies of girls and little children* Loup Garou (je souligne, 118)

Le fragment « howled through the streets » est repris à précisément trois reprises. Les segments ajoutés dramatisent la narration. En effet, le lecteur est familier avec le motif du hurlement mais la dramatisation et le choc proviennent des nouvelles collocations rajoutées au motif du hurlement, notées en italique dans la citation.

Alors que le début de la phrase n'est qu'une répétition de ce qui a déjà été énoncé, la suite introduit l'horreur et la violence en utilisant un vocabulaire connotant l'effroi : « children's blood », « freeze little children blood ». La phrase fait basculer le lecteur dans l'horreur. Dans la dernière occurrence « a man howled through streets », le sujet a été changé et le déterminant « the » a été supprimé. La proposition est lacunaire et plus percutante. L'expérience sexuelle est suggérée, entrevue par le

lecteur par une série de courtes propositions entremêlées à l'histoire de loup garou :

and it was a very long scary story and the worst of the wolves howled through the streets gloaming to freeze little children's blood was the Loup Garou howling in the Jura and we were scared and she had breasts under her nightgown and the Loup Garou was terrible scary and black hair 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)

Grâce à cette technique qui est celle de l'aperçu, le lecteur entrevoit la scène entre Jeanne et le narrateur. La scène est cachée entre les rideaux de l'histoire de loup garou. Ce thème est récurrent dans l'œuvre de John Dos Passos, le lecteur ou les personnages ont régulièrement la sensation de ne pouvoir accéder à toute l'image de la réalité :

Jimmy Herf walked up and down uneasily puffing on a cigarette. He was making up the story in his mind... In a lonely abandoned dancehall on Sheepshead Bay... lovely blooming Italian girl... shrill whistle in the dark... I ought to get out and see what's going on. He groped for the front door. It was locked. He walked over to the piano and put another nickel in. Then he lit a fresh cigarette and started walking up and down again. Always the way... a parasite on the drama of life, *reporter looks at everything through a peephole*. [...]

Outside the tramp of steps broke into a scuffle, voices snarled. There was a splintering of wood and the crash of breaking bottles. Jimmy looked out through the window of the diningroom. He could see the shadows of men struggling and slugging on the boatlanding. (MT, 288, je souligne)

Le lecteur a l'impression de regarder à travers un écran, l'image n'apparaît pas en continu et il doit se concentrer pour observer ce qui se passe. Cette technique permet également de conserver la complexité du réel et l'expérience confuse du jeune garçon : une expérience entre peur et excitation, français et anglais, enfance et adolescence, connu et inconnu.

Ce « Camera Eye » est également caractéristique de la double voix : celle du narrateur adulte et celle de l'enfant qu'il a été. Le narrateur n'annonce jamais que les deux personnages coïncident, il s'agit uniquement d'une déduction du lecteur qui fait correspondre l'auteur John Dos Passos au narrateur des « Camera Eye » au protagoniste. Dans cet extrait, le narrateur relate des événements passés au prétérite simple, marquant la rupture entre l'action et le moment de l'énonciation. Cependant, la voix enfantine du protagoniste au moment des faits est perceptible par le choix du vocabulaire, des répétitions et de la juxtaposition des propositions. L'enfant ajoute des informations à son discours sans clore son énoncé :

and sometimes we'd see President Roosevelt ride by all alone on a bay horse and once *we were very proud* because when we took off our hats *we were very proud* because he smiled and showed his teeth *like in the newspaper* and touched his hat and *we were very proud* and he had an aide de camp (116, je souligne)

A première vue, il serait possible de conclure que le protagoniste enfant s'exprime lorsque le pronom personnel « we » est utilisé puis le narrateur reprend sa fonction de régie lorsqu'il se réfère au protagoniste avec le pronom « you », mettant une distance entre la personne qu'il est aujourd'hui et l'enfant qui a vécu les événements. Cependant, les deux voix s'entremêlent, ce qui est particulièrement frappant à la fin de l'extrait. Malgré l'utilisation du pronom personnel « you » qui signale la voix du narrateur, le discours indirect libre est utilisé pour faire entendre la voix du jeune protagoniste : « and afterwards you knew what girls were made like and *she was very silly and made you promise not to tell but you wouldn't have anyway* » (je souligne, 118). Le regard du narrateur adulte sur l'enfant qu'il a été est bienveillant. Le narrateur continue à tenir la promesse en utilisant une phrase générale sans révéler le contenu de l'expérience. La dernière phrase indique le retour au monde de l'enfance, la promesse enfantine (« not to tell ») est bien tenue.

III- Voyeurisme et complicité

Dès la première phrase, le lecteur a conscience de sa position privilégiée. Il est le seul témoin de l'histoire qui va suivre : « *when everybody went away for a trip* Jeanne took us out to play every day in Farragut Square and told you about how in the Jura in winter the wolves come down and howl through the streets of the villages » (je souligne, 117). Puisque tout le monde est absent, le lecteur apparaît davantage comme un intrus. Cependant, le pronom personnel « you » est utilisé et il ne peut s'empêcher de prendre cet indice pour une adresse. Il est à la fois voyeur – seul témoin d'une scène intime entre deux enfants – et complice.

Cette première phrase citée plus haut indique une mise en abîme. Alors que le narrateur commence tout juste à raconter son histoire, le personnage de Jeanne prend le relais pour parler de la présence des loups dans le Jura. Ce passage est au discours indirect, le narrateur filtre donc les informations et les retransmet au lecteur. L'histoire des loups est à peine annoncée qu'elle est rapidement évacuée par le

narrateur qui relate un nouvel épisode étrange qui n'a apparemment aucun lien avec ce qui vient d'être dit :

and sometimes we'd see President Roosevelt ride by all alone on a bay horse and once we were very proud because when we took off our hats we were very proud because he smiled and showed his teeth like in the newspaper and touched his hat and we were very proud and he had an aide de camp (117)

Le lecteur est à la fois surpris et curieux de ce qui va se passer par la suite : il s'agit peut-être d'un simple détour pour revenir à l'histoire des loups ou bien le récit va prendre un tournant complètement différent. En lisant la suite, le lecteur comprend que le narrateur l'a entraîné vers une histoire périphérique. D'autres techniques sont utilisées par la suite pour retarder la péripétie suivante. L'identité de Jeanne est précisée alors que le lecteur attend avec impatience l'action suivante : « between dog and wolf we'd be put to bed and *Jeanne was a young French girl from the Jura where the wolves howled ran through the streets and when everybody had gone to bed she would take you into her bed* » (je souligne, 118). Une grande partie des informations a déjà été donnée. Le narrateur joue avec les attentes du lecteur, faisant de lui un voyeur avide de connaître la suite.

À deux reprises des « mises en appétit » ne sont pas satisfaites. Le narrateur affirme que l'histoire de Jeanne était une longue et terrifiante histoire (« it was a very long scary story »). Cependant, ce ne sont que des bribes, constamment répétées, qui sont retransmises dans la narration. Le second cas a été mentionné précédemment : l'enfant a découvert l'anatomie féminine mais très peu de détails sont mentionnés dans la narration : seules les bribes « breasts », « it was wet here » cités précédemment. Ces bribes sont bien minces pour atteindre la connaissance mentionnée par le narrateur : « and afterwards you knew what girls were made like ». L'utilisation du connecteur « afterwards » accélère la narration.

Le loup garou est une créature imaginaire utilisée ici pour éclairer le *topos* de la première relation sexuelle. Ce qui est significatif n'est pas le contenu de ce qui a été appris par le jeune protagoniste mais que ce dernier soit passé de l'ignorance à la connaissance. Le verbe « connaître » est mis en relief dans la phrase. Lors de la lecture, l'accent de phrase porte sur ce verbe : « and afterwards you knew what girls were made like ». A la suite de cette expérience initiatique, le protagoniste sait ce que tout le monde sait, y compris le lecteur. Sur le plan métalittéraire, l'histoire est bien une construction du narrateur qui choisit les informations qu'il incorpore et celles

qu'il laisse de côté. La fonction de régie du narrateur est mise en avant et prend toute sa force ici, dans les « Camera Eye ».

En conclusion, cet extrait de « Camera Eye » dépasse le caractère purement anecdotique pour plusieurs raisons : son contenu, le fait de relater un rite de passage mais aussi sa forme. L'entrelacement subtil de thèmes est utilisé pour faire revivre au lecteur un moment clef de la vie du protagoniste. Face à l'indicible, le lecteur est à la fois un voyeur, en regardant ce qu'il ne devrait pas voir, mais aussi complice. Il s'égaré dans les zones d'ombre et reconstitue une partie des manques du texte.

IV- Raconter l'inconnu : l'entrée dans la Première Guerre mondiale

Le « Camera Eye » 27 souligne également l'irracontable : le départ à la guerre d'un groupe de combattants américains rejoignant l'Europe à bord du bateau l'Espagne. Lorsque la guerre est déclarée, en août 1914, les Etats-Unis restent d'abord neutres. Ce n'est que le 6 avril 1917 que le Congrès américain entérine la décision d'entrer en guerre. A partir de cette date, les Américains s'engagent volontairement dans l'armée, en particulier dans l'aviation et dans le domaine médical. Le départ des soldats américains pour la Première Guerre mondiale est un événement singulier pour plusieurs raisons : l'entrée dans la guerre est tardive, les soldats ne sont pas réquisitionnés mais partent sur la base du volontariat, enfin, la guerre n'a pas lieu sur le territoire américain et les volontaires doivent se rendre sur le continent européen, qui leur est souvent complètement étranger. La traversée en bateau est donc un moment transitoire décisif – entre un lieu paisible, non touché par le conflit armé et un lieu déjà marqué par la guerre, les privations et la pénurie. Comment raconter cette entrée dans une guerre lointaine, abstraite et imaginée par un grand nombre de volontaires américains ?

Le texte montre d'abord un effritement progressif de toute sécurité. Sur le bateau, les volontaires essaient de se protéger le mieux possible. Le narrateur s'appesantit en particulier sur la protection par le vêtement :

anyhow everybody was very brave except for Colonel and Mrs. Knowlton of the American Red Cross who had waterproof coldproof submarineproof suits like eskimosuits and they wore them and they sat up on deck with the suits all blown up

and only their faces showing and there were firstaid kits in the pockets and in the belt there was a waterproof container with milkchocolate and crackers and maltedmilk tablets

and in the morning you'd walk round the deck and there would be Mr. Knowlton blowing up Mrs. Knowlton

or Mrs. Knowlton blowing up Mr. Knowlton

the Roosevelt boys were very brave in stiff visored new American army caps and sharpshooter medals on the khaki whipcord (FP, 313 et 314)

Le narrateur se moque de la tentative de protection du couple Knowlton en la présentant comme grotesque et incongrue. En effet, leur combinaison est conçue pour combattre la rigueur du climat, comme le montre les deux premiers adjectifs dans le groupe ternaire : « waterproof coldproof submarineproof suits ». Le dernier adjectif souligne l'absurdité de leur accoutrement qui ne leur permettra en aucun cas de se protéger contre l'attaque la plus probable : celle des sous-marins allemands qui cherchent à couler tous les bateaux traversant l'océan Atlantique. Le narrateur souligne l'écart entre le danger réel et les mesures de précaution dérisoires prises par le couple. Alors qu'ils s'engagent dans la Première Guerre mondiale, ils remplissent leurs poches d'une trousse de premiers secours et d'en-cas ressemblant davantage à un goûter pour enfants qu'à des rations de survie.

Le chiasme est mis en relief par l'organisation des mots sur la page et le saut à la ligne : « Mr. Knowlton blowing up Mrs. Knowlton / or Mrs. Knowlton blowing up Mr. Knowlton » (313). Les deux individus apparaissent tels deux pantins désarticulés et interchangeables. Le verbe « blowing up » est compris en contexte comme signifiant « gonfler » : les deux personnages gonflent tour à tour le costume de l'autre. Ce verbe fait également sous-entendre une allusion sexuelle grossière, empêchant le lecteur de prendre au sérieux ce rituel de gonflage sur le pont du bateau. De plus, dans ce contexte de conflit armé, « blow-up » signifie également « exploser » ou « faire exploser ». En filigrane, le lecteur entend également que le costume censé protéger le couple pourrait également être la source de leur perte. L'écart entre la perception du danger imminent et les mesures prises (le gonflage du costume) crée l'ironie. Ce fossé met en relief la naïveté des volontaires qui s'engagent dans un conflit qu'ils anticipent mal ainsi que leur vulnérabilité physique. La réaction du lecteur est également double : entre rire jaune et malaise.

L'uniforme des soldats américains est évoqué à la suite de la description des costumes gonflables : « the Roosevelt boys were very brave in stiff visored new American army caps and sharpshooter medals on the khaki whipcord » (314). « The

Roosevelt boys » fait référence à Theodore Junior et Archibald Roosevelt, les deux enfants du président Theodore Roosevelt, qui se sont tous les deux engagés pour combattre dans la Première Guerre mondiale. Les uniformes des soldats américains ont particulièrement impressionné les soldats français lorsqu'ils sont arrivés sur le continent européen : leurs vêtements étaient flambant neufs, de bonne qualité et fonctionnels. Mais cette remarque sur les uniformes militaires est placée à la suite du costume gonflable ridicule et souligne de nouveau la vulnérabilité des combattants.

Cette fragilité est également mise en évidence dans l'extrait « The Body of an American »²¹⁹. Le « Camera Eye » 27 et « the Body of an American » sont tous les deux placés à la fin d'un volume de la trilogie. L'entrée en guerre et la cérémonie du soldat inconnu (qui a eu lieu après l'armistice, le 4 mars 1921 au cimetière d'Arlington à Washington D.C.) sont mis en parallèle. Dans ce « Camera Eye », la possibilité de protéger les corps est sapée par l'ironie. L'extrait « The Body of an American » commence et se termine par la description du corps choisi pour reposer dans la tombe du soldat inconnu. Ce corps a été massacré et il est méconnaissable : « all you've got's a gunnysack full of bones, bronze buttons stamped with the screaming eagle and a pair of roll puttees » (1919, 756), « Where his chest ought to have been they pinned [medals] » (760). Le vêtement donne ici du sens à ce qui n'en a plus, à des restes qui, sans parure, ne peuvent être reconnus comme ayant appartenu à un homme.

Le narrateur montre également l'importance de la parole pour galvaniser les troupes et maintenir l'enthousiasme des volontaires. Le début du « Camera Eye » est construit sur une anaphore. Elle est répétée à trois reprises, marquant chaque début de paragraphe : « but the stewards were very brave », « anyhow everybody was very brave », « the Roosevelt were very brave » (313). Cette répétition peut révéler deux aspects : d'une part, le narrateur veut rassurer ses lecteurs qui ne seraient pas convaincus du courage des volontaires, d'autre part, ces phrases semblent être de l'auto-persuasion. Elles sont répétées dans l'espoir qu'elles deviennent performatives, qu'elles fassent advenir le courage par la parole. Mais cette anaphore est modifiée un peu plus loin dans le texte : « and the barman was brave and the stewards were brave » (314). Le fait de tronquer l'adverbe « very » montre que la bravoure s'effrite au fur à mesure que l'approche sur le territoire européen approche : « at last it was the

²¹⁹ Cet extrait a été étudié en détails dans le chapitre 2 « la composition dans USA » de la partie 2.

zone and a zigzag course we sat quiet in the bar » (313). Les volontaires ne sont ensuite pas mentionnés de manière individuelle, comme dans les exemples précédents (« the Stewards », « the Roosevelts » par exemple) mais par un pronom englobant : « everybody was mourning » et « they were dying in the mud ». L'enthousiasme initial s'est donc totalement tari, remplacé par le silence du deuil et de la mort. La voix galvanisatrice et enthousiaste est réduite au silence.

La parole est également celle des arguments rationnels invoqués pour se rassurer. L'argument principal mis en avant est la présence de prêtres et de nonnes sur le bateau, réduisant les chances d'être attaqués. Le segment est répété à trois reprises, scandant le texte :

there were priests and nuns on the Espagne (première phrase du CE27, FP, 313)

but the stewards were very brave and said the Boche wouldn't sink a boat of the Compagnie Generale anyway, because of *the priests and nuns and the Jesuits* and the Comité des Forges promising not to bombard the Bassin de la Brieye where the big smelters were and stock in the company being owned by the Prince de Bourbon and *the Jesuits and the priests and nuns* (je souligne, 313)

Les religieux servent de boucliers humains et les combattants espèrent être protégés par leur présence. Cette protection semble cependant bien faible face à la menace militaire du camp opposé. Il est difficile d'imaginer que la présence de nonnes et prêtres soit suffisante pour ne pas être attaqué en temps de guerre. Cette référence à la religion rappelle également l'une des raisons invoquée pour déclarer la guerre dans la déclaration prononcée par Woodrow Wilson : « 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 that she has treasured. God helping her she can do no other »²²⁰. En effet, l'une des raisons mentionnée par le président est le fait de défendre des idées et des principes moraux. C'est également cette idée qui est en filigrane ici en mettant en première ligne les religieux, il s'agit de mettre en avant la dimension morale et spirituelle.

Pour se donner du courage, les combattants se rappellent aussi verbalement leur devoir civique : « they talked all day about We must come in We must come in / as if the war were a swimming pool » (314). Le narrateur montre bien la vacuité des phrases toutes faites (« We must come in »), généralement véhiculées par les autorités

²²⁰ Ce sont les dernières lignes du discours du président Woodrow Wilson qui constitue la prononcé devant le Congrès le 2 avril 1917. Elles sont également retranscrites quelques lignes en amont du « Camera Eye » 27 dans le « Newsreel » XVIII, à la page 303.

pour galvaniser les troupes. Mais le langage est inadéquat pour capter l'immense inconnu que constitue cette guerre, le premier conflit mondial dans l'histoire. Les moyens disponibles pour se protéger (la combinaison gonflable par exemple) ainsi que le langage sont inadaptés pour se protéger ou raconter ce qui va suivre. Le narrateur utilise l'ironie pour le souligner et refuse toute banalisation de cette expérience de la guerre. Il ne s'agit pas uniquement de porter un vêtement protecteur pour être un soldat invulnérable et courageux, tout comme ce saut dans l'inconnu ne peut être mis en parallèle avec un saut dans une piscine (« We must come in/ as if the war were a swimming pool », 314).

La parole n'est plus suffisante pour se rassurer malgré les répétitions et les ressassements. Le silence s'impose dans ce « Camera Eye » (« at last it was the zone and a zigzag course we sat quiet in the bar », 314), tout comme dans la narration. Comme cela a été vu précédemment, les dernières lignes du premier volet de la trilogie soulignent le silence entre Charley qui part pour la guerre et l'homme de guet : « The lookout put his hand over his mouth. At last he made Charley understand that he wasn't supposed to talk to him » (FP, 356). Le silence est à la fois le témoignage de la difficulté à dire mais aussi le contrôle strict de la parole pendant la guerre. En effet, Charley n'est pas supposé parler à l'homme de guet car il enfreint une règle. Pendant le conflit, les autorités veulent contrôler ce qui est dit pour empêcher les espions de transmettre les informations au camp ennemi. Ce contrôle de la parole est également souligné dans ce « Camera Eye » grâce au collage du texte d'une affiche qui était placardée pendant la Première Guerre mondiale par le ministre de la guerre français Alexandre Millerand à partir des années 1915 : « TAISEZ-VOUS ! MEFIEZ-VOUS ! Les oreilles ennemies vous écoutent ! ». Ce « Camera Eye » retranscrit l'utilisation des majuscules mais coupe la première partie de l'affiche. En effet, « TAISEZ-VOUS » n'apparaît pas dans le texte. Ici, le narrateur ne souhaite pas insister sur le fait que la parole soit contrôlée. Le silence n'est pas le résultat d'une politique violente de répression mais davantage d'une difficulté à dire. Ce qu'il souligne en revanche est l'omniprésence du climat de méfiance et de suspicion. En effet, les autorités craignent que des informations soient divulguées aux ennemis et la peur des espions est forte. Malgré l'opulence et les opportunités que la guerre permet dans certaines catégories sociales ou pour certains entrepreneurs, l'insécurité règne dans tous les milieux : « business was good in Bordeaux and the winegrowers and the shipping agents and the munitionmakers crowded into the Chapon Fin and ate ortolans and mushrooms and

truffles and there was a big sign MEFIEZ-VOUS *les oreilles ennemies vous écoutent* » (les italiques sont dans le texte, 314).

Le collage de la pancarte est le signe de la menace imminente. Il fait également le lien avec la narration un peu plus loin :

She [Adrienne, propriétaire d'un restaurant à Paris] brought out some soup and cold veal and bread, with many apologies on not having butter or sugar, complaining in a singsong voice about how severe the police were and how the profitters were hoarding food and how bad the military situation was. Then she suddenly stopped talking ; all their eyes lit at the same moment on the sign on the wall :

MEFIEZ-VOUS LES OREILLES ENNEMIES
VOUS ECOUTENT

« Enfin c'est la guerre, » Adrienne said. (1919, 475)

La récurrence de cette affiche montre à quel point le martelage et la propagande sont importants et modifient les comportements. L'affiche agit immédiatement et a un effet performatif : Adrienne, la restauratrice se contente d'une phrase générale et banale pour résumer la situation (elle est conservée dans la langue française : « Enfin, c'est la guerre ») et exprimer son découragement. La conversation est terminée, l'affiche a coupé court à toute remarque.

La présence de la pancarte dans deux sections différentes (le « Camera eye » et la narration) indique l'importance des liens avec les fragments qui entourent ce « Camera Eye ». A la page précédente, le lecteur apprend que Eleanor et John Ward Moorehouse se portent volontaires pour participer à la Première Guerre mondiale. Leur annonce est présentée de manière dramatique :

“I have offered my services to Washington,” said Ward. “There may be a telegram at the office now. I'm sure that Gertrude will see that it is her simple duty.”

“I want to go, J.W.,” said Eleanor. “I feel I must go.”

“Where?”

“To France.”

“Don't do anything hasty, Eleanor.”

“No, I feel I must... I could be a very good nurse... I'm not afraid of anything; you ought to know that, J.W.”

The orchestra played *The Star-Spangled Banner* again; Eleanor sang some of the chorus in a shrill little treble voice. (FP, 310)

Eleanor et Moorehouse sont tous les deux mus par un sens du devoir exacerbé. Le mot « sacrifice » est répété dans le discours de John Moorehouse (« civilization demands a sacrifice », « we must all make our sacrifices » (311)) ainsi que le modal « must » (il indique une motivation extérieure, non intrinsèque). Lorsque Moorehouse annonce à

sa femme son départ pour le front, Eleanor est présente et la scène prend l'allure d'un mélodrame.

Dans les « actualités » qui suivent, les Américains sont également présentés comme faisant leur devoir et comme les futurs sauveurs :

Over there
Over there [...]

The Yanks are coming
We're coming o-o-o-ver [...]

BILLIONS FOR ALLIES

And we won't come home
Till it's over over there. (dernières lignes des « actualités » avant le CE27, en italique dans le texte, 313)

La chanson retranscrite est particulièrement enthousiaste et montre l'état d'esprit dans lequel les Américains partent au combat. Le rôle principal du « Camera Eye » 27 est de proposer un contrepoint par l'ironie et de faire retomber ce patriotisme flamboyant et naïf.

Dans la seconde partie, les volontaires sont arrivés sur le sol français et il s'agit des premiers moments où ils sont témoins de la guerre, dans la Gironde. Pour raconter cette expérience unique, le narrateur retranscrit au plus près les sensations visuelles et olfactives. La couleur rouge est omniprésente et elle a une connotation double. Elle est un signe de vitalité et d'énergie, annonçant le jour qui se lève, sur un territoire rouge à cause des plants de vigne : « the sun was rising red over the ruddy winegrowing land and the Gironde was full of freighters and airplanes in the sun and battleships » (314). Mais le rouge n'est pas simplement une référence à la nature et au vin, c'est également une référence au sang et à la menace qui s'annonce. Elle est utilisée pour créer un contraste avec la couleur grise des bâtiments des villages : « and the smell of burning leaves and the grayfaced Bourbon houses crumbling into red wine twilight » (315). Ici, toutes les références sont présentes : le rouge est à la fois la couleur du vin (caractéristique de la région), celle du crépuscule ainsi que celle de l'explosion et la destruction. Il est également possible de penser à « la zone rouge », qui est le nom donné à une partie du territoire français ravagé par la Première Guerre mondiale. Cette dénomination a été donnée à la fin de la guerre en 1919, pour commencer le projet de reconstruction et catégoriser les zones les plus fragiles et les plus touchées par le conflit.

Le narrateur fait également référence aux odeurs chaudes du danger, de la crépitation des explosions ou du gaz : « a smell of chocolate in the park gray statues and the names of street », « the smell of burning leaves » (315). Ce qui constituait des odeurs familières, comme celle du chocolat, est maintenant une référence à l'odeur d'une explosion. Tous les sens sont en alerte pour indiquer l'omniprésence du danger. L'image finale du « Camera Eye » est celle du narrateur réveillé en pleine nuit par un inspecteur : « you were in bed late at night you suddenly woke up and there was a secret serviceagent going through your bag / and he frowned over your passport and peeped in your books and said Monsieur c'est la petite visite » (CE27, 315). Le maintien en français de la citation finale n'est pas anodin. La langue française fait le lien avec l'affiche précédent citée en français également (« Méfiez-vous ») et donne un exemple concret de contrôle. Toute tranquillité peut être menacée à chaque instant et les volontaires doivent toujours rester sur leurs gardes. Cette incertitude constante est mise en relief par la dernière phrase, « c'est la petite visite ». Il s'agit ici de réduire l'importance de cette visite alors qu'elle indique très bien le climat d'insécurité qui règne en temps de guerre.

Le « Camera Eye » souligne la difficulté à raconter en révélant une expérience par bribes (la première expérience sexuelle du narrateur est entr'aperçue) et en utilisant l'ironie. Cette dernière creuse l'écart entre la perception du danger imminent et les mesures prises lorsque le narrateur se trouve sur le ferry qui le conduit en Europe pour participer à la Première guerre mondiale. La typographie et l'organisation des mots sur la page peuvent être de véritables ressources pour participer à la construction du sens. Tout détail ou mot superflu peut être évacué pour peindre un tableau harmonieux ou au contraire, le texte peut devenir opaque pour rendre compte d'un sentiment d'étouffement. Enfin, les parenthèses sont l'une des seules marques de ponctuation de ces sections. Elles ne permettent pas seulement d'ajouter une information supplémentaire mais d'offrir un lieu de relâche où l'indignation peut s'exprimer.

Chapitre 3 : Une expérimentation de l'espace textuel

I- Reprendre son souffle

Dans le « Camera Eye » 22, le narrateur s'efface complètement pour relater l'annonce de la Première Guerre mondiale à la radio. Cet extrait prend un certain nombre d'attentes à contre-pied : le cadre est le monde rural (alors que la grande majorité des « Camera Eye » se déroule dans un environnement urbain, en particulier dans la ville de New York), il n'y a pas de protagonistes ni de référence au pronom sujet à la première personne du singulier et enfin, cet extrait est caractérisé par la continuité et l'harmonie. Pourquoi peindre un environnement calme et paisible pour annoncer la plus violente nouvelle qui soit : le début de la guerre ? Est-ce pour créer un effet de contraste saisissant ? Comme cela a été vu précédemment, John Dos Passos a été très influencé par les techniques de montage du cinéaste Sergei Eisenstein. Il pourrait donc choisir ici de juxtaposer une scène de vie harmonieuse à l'annonce de la guerre pour mettre en relief cette dernière. Cependant, c'est bien le calme qui prédomine. L'annonce de la guerre ne trouble pas le quotidien ni l'équilibre parfait atteint dans cette communauté. Pour raconter cette quiétude, le narrateur tire parti des contraintes et des avantages du « Camera Eye » : un format court et une liberté totale dans le traitement du sujet. Dans les passages narratifs de *USA*, les péripéties se succèdent alors que dans cet extrait, une situation d'inertie, d'équilibre est décrite.

Le narrateur donne le nombre minimal d'informations nécessaire à la compréhension. Il y a peu de détails sur les personnages : les opérateurs radio et la communauté de pêcheurs. Aucun lieu spécifique n'est mentionné. L'explicitation n'est pas nécessaire et le texte n'est encombré d'aucun détail inutile. L'harmonie se manifeste d'abord par le choix des couleurs. Tel un peintre, le narrateur a une palette spécifique et ne se sert que d'un petit nombre de nuances :

all week the fog clung to the sea and the cliffs at noon there was just enough
warmth of the sun through the fog to keep the salt cod drying on the flakes gray
flakes green sea gray houses white fog (FP, 231-232)

La palette est donc restreinte et les couleurs pâles sont celles attendues par le lecteur pour décrire les éléments naturels. Les couleurs mais aussi les sons sont arrangés pour créer un sentiment d'harmonie. Dans l'extrait ci-dessus, la lecture est fluide : « all

week the fog clung to the sea and the cliffs », « screams of gulls circling and swooping white in the white fog » (232, je souligne).

L'impression de légèreté est créée grâce à une économie de mots. La phrase est souvent minimale, lestée des déterminants et des verbes : « gray flakes green sea ». L'absence de ponctuation renforce la fluidité de la phrase qui n'est coupée par aucun point ou virgule. Dans ce souci d'économie, seule la réponse ou la question est retranscrite : « yes it was war/ Will we go in ? will Britain go in ? » (232). La question est implicite et elle peut être aisément reconstituée par le lecteur à partir de la proposition constituant une réponse : « yes it was war ».

Le texte est également ponctué de phrases laconiques ; elles permettent de transmettre une information importante qui reste ancrée dans l'esprit du lecteur : « Will we go in ? will Britain go in ? », « German Fleet Destroyed BRITISH FLEET DESTROYED » (232). La même structure syntaxique, un sujet suivi d'un verbe, est répétée pour produire un effet de choc. Ce style minimal est presque télégraphique, comme le confirme l'utilisation des majuscules pour le fragment répété « BRITISH FLEET DESTROYED ». Seules des bribes d'informations sont retransmises par la radio : certaines phrases sont mêmes tronquées : « *Obligations according to the treaty of... handed the ambassador his passports* » (232, en italique dans le texte). Enfin, l'auxiliaire est éludé dans une série de propositions pour alléger la phrase et ne pas laisser de marque temporelle ni de bornes à l'action : « a steamer blowing in the distance », « everybody waiting for the radio operators », « scream of gulls circling and swooping » (232).

Le placement est également primordial pour créer un effet d'harmonie, les pêcheurs placent avec minutie la morue à l'extérieur : « every morning they put out the cod on the flakes spreading them *even* » (je souligne, 232), « there was *just enough* warmth [...] to keep the salt cod drying on the flakes » (231), « at noon there was *just enough* sun to ripen bakeapple and wildpear » (232). Avec la répétition de la même structure, l'accent est bien mis sur la bonne quantité, « le juste assez ». Si les poissons sont placés à la bonne distance les uns des autres, les mots sont également répartis dans l'extrait de manière harmonieuse. L'absence de ponctuation permet aux mots de constituer un flux ininterrompu, telles les vagues qui se posent doucement sur le port : « lap of the waves against the piles of the wharf » (232). Les bribes radiophoniques sont placées au milieu du texte entre les rituels répétitifs de la communauté de pêcheurs.

L'intérêt du texte réside dans le retour au même et le réagencement des mots et des expressions. La structure répétée la plus visible dans le texte est la suivante : « every morning they put *out* the cod *on* the flakes spreading them even », « every evening they brought *in* the codd *off* the flakes », « every morning they spread *out* the cod *on* the flakes » (je souligne, 232). La vie de la communauté est réglée sur le passage du temps et du soleil : les poissons sont sortis la journée pour sécher grâce à la chaleur du soleil ; lorsque le soir et la fraîcheur arrivent, ils sont alors rentrés. Les phrases utilisées sont simples et mettent en relief le contraste grâce aux prépositions : « out » contre « in », « on » contre « off ». Les verbes peuvent être légèrement modifiés mais ce mouvement de balancier persiste. Les deux moments de la journée sont mis en parallèle : les pêcheurs effectuent la tâche inverse le matin et le soir, permettant l'éternel recommencement des deux activités (celle de poser les poissons puis celle de les reprendre). La dernière phrase du « Camera Eye » introduit un nouveau cycle : « every morning they spread out the cod on the flakes » (232). Le texte met donc l'accent sur l'éternel recommencement du mode de vie de la communauté des pêcheurs. Il n'y a pas de marque de ponctuation ni début de l'extrait ni à la fin. L'extrait n'est pas borné et cela renforce la possibilité de son éternel recommencement.

Certains fragments sont ré-agencés à l'intérieur du texte :

a steamer blowing in the distance the lap of the waves against piles along the seaweedy rocks scream of gulls clatter of boardinghouse dishes
War declared expedit... Big battle in the North Sea German Fleet Destroyed
 BRITISH FLEET DESTROYED GERMAN SQUADRON OFF CAPE RACE *loyal*
Newfoundlanders to the colors Port closed at St. Johns Port aux Basques
 and every evening they brought in the cod off the flakes clatter of boardinghouse dishes and everybody waiting for the radio operators
 lap of the waves against the piles of the wharf, scream of gulls circling and swooping white in the white fog a steamer blowing in the distance and every morning they spread out the cod on the flakes (232)

Le dernier paragraphe est uniquement constitué par un réagencement des structures déjà utilisées dans le paragraphe précédent l'annonce de la guerre. Les modifications sont infimes mais participent toutes à une épuration du texte et à une plus grande généralisation sans marques temporelles : « the lap of the waves » devient « lap of the waves », « everybody was waiting for the radio operators » devient « everybody waiting for the radio operators ».

Cet extrait peut être comparé à une œuvre picturale. La comparaison avec un

tableau impressionniste est peut être la plus spontanée. La palette de couleurs utilisée est restreinte (ici le blanc, le gris et le vert), le motif du brouillard ainsi que celui le soleil perçant la grisaille sont présents. Le narrateur fait davantage émerger une sensation : la sérénité. Il écrit par touches (par exemple lorsqu'il utilise une série de propositions nominales) sont répétées ici et là dans le texte, généralement très similaires mais parfois légèrement différentes. Cependant, c'est le rapprochement de cet extrait à une technique très différente qui peut expliquer l'intérêt de ce « Camera Eye ». Pour reprendre une citation de John Dos Passos, cet extrait pourrait être comparé à une aquarelle :

DAVID SANDERS: Have you tried other artistic forms? Poetry, for instance.

DOS PASSOS: I did quite a lot of that . . . but it took a different form . . . it got into certain rhythmic passages in *U.S.A.* I do a little painting, a watercolor or so. The prose can get too highcolored; a watercolor gets that drained off²²¹

La prose (ici les passages narratifs et les actualités qui entourent le « Camera Eye ») est trop haute en couleur et chargée. Le « Camera Eye » est un instant poétique, c'est un filot qui permet au lecteur de reprendre son souffle. Ce « Camera Eye » est en effet encadré par des actualités et une biographie d'une part et un passage narratif se focalisant sur John Ward Moorehouse d'autre part. Un fil conducteur relie tous ces extraits. En effet, ils mentionnent tous la guerre qui vient d'éclater en Europe. Cependant ils ont tous un traitement différent qu'il est possible de résumer ainsi : les actualités, la biographie et la narration insistent tous les trois sur le chaos et le bouleversement alors que le « Camera Eye » met l'accent sur l'inertie et la continuité. Suite à la panique des actualités, aux répétitions épuisantes dans la biographie, la lecture est plus fluide dans le « Camera Eye ».

Ce qui relie ces quatre segments est donc l'annonce de la guerre en Europe. Chacun des segments présente un point de vue singulièrement Américain sur la guerre qui se dessine. En Europe, elle est évidemment perçue comme un désastre humain, économique et politique. Tous les projets sont supposés s'arrêter pour que le combat et la victoire contre l'Allemagne soient les priorités : « “But frankly, Mr Moorehouse, this doesn't seem to me to be just the time to launch your little project” “This war in Europe...” began G.H Barrow » (237). Les points de suspension contiennent implicitement les difficultés envisagées. Cependant, John Ward Moorehouse prend à

²²¹ David Sanders, *op.cit.*

contre-pied ces suppositions pour compléter : « (This war in Europe) Is America's great opportunity. [...] Of one thing I can assure you with comparative certainty, whoever wins, Europe will be economically ruined. This war is America's great opportunity » (237). John Ward Moorehouse a vu juste : de nombreux acteurs économiques vont profiter de la guerre en Europe pour s'enrichir. Voici une liste non exhaustive dans les actualités et la biographie d'Andrew Carnegie qui précèdent immédiatement le « Camera Eye » 22 : « large quantities of Virginian tobacco to be imported to England especially for the use of British troops on the continent » (actualités, 230), « whenever he made a billion dollars he [Andrew Carnegie] endowed an institution to promote universal peace / always/ except in time of war » (biographie, 231). L'ironie de la dernière phrase est cinglante : la guerre est une opportunité trop profitable pour l'homme d'affaires Andrew Carnegie. Il ne peut continuer à être défenseur de la paix. Enfin, le « Camera Eye » adopte aussi ce point de vue spécifiquement américain sur la guerre en Europe pour deux raisons : malgré la portée du conflit, il n'a pas eu lieu sur le continent américain et il n'a donc pas bouleversé les habitudes d'une grande majorité des citoyens. De plus, la communauté de pêcheurs semble écouter la radio pour répondre à une question bien précise, celle de l'entrée en guerre ou non de leur nation (« Will we go in ? »). Les quatre modes (les biographies, les actualités, les « Camera Eye » et les passages narratifs) présentent donc une certaine continuité puisqu'ils offrent une perspective américaine sur le conflit européen. Elle est proposée sur un mode cynique et ironique qui fait rire jaune le lecteur.

Ce « Camera Eye » se distingue cependant des segments qui l'entourent. Dans les actualités qui précèdent, une série de nouvelles funestes annoncent que la guerre est imminente :

WANT BIG WAR OR NONE [...]
 CZAR LOSES PATIENCE WITH AUSTRIA [...]
 GENERAL WAR NEAR
 ASSASSIN SLAYS DEPUTY JAURES
 LIVES TWO HOURS AFTER HE IS DEAD
 I lost a friend and a pal when garros gave up his life but I expect to lose more friends in
 the profession before this war is over
 LOST TRUNKS SHOW UP IN LONDON [...]
 BLACK POPE ALSO DEAD (FP, 230)

Dans la biographie qui suit, le texte est saturé des mêmes verbes et expressions. La lecture est lourde et répétitive jusqu'à la chute finale. Cette dernière est au contraire brève, abrupte et expéditive :

[Andrew Carnegie] he had confidence in railroads,
 he had confidence in communications
 he had confidence in transportation,
 he believed in iron.
 Andrew Carnegie believed in iron, built bridges Bessemer plants blast furnaces
 rolling mills ;
 Andrew Carnegie believed in oil ;
 Andrew Carnegie beleived in steel ;
 Always saved his money
 Whenever he had a million dollars he invested it.
 Andrew Carnegie became the richest man in the world
 and died (FP, 231).

Ces répétitions montrent bien une des techniques qui rend la prose saturée (« the prose can get too highcolored », pour rappeler les mots de John Dos Passos), alors que le tout se dégonfle brutalement.

Finalement ce « Camera Eye » permet de rompre avec le rythme frénétique des segments qui l'entourent. Il se situe en particulier entre deux passages narratifs relatant la vie de John Ward Moorehouse. Dans le passage précédent le « Camera Eye », il épouse sa seconde femme Gertrude. Dans le segment suivant, il décide de créer son entreprise : « he had the capital and the connections and felt that the big moment had come » (233). Cette décision est un tournant important dans la vie du personnage, il va ensuite accéder à la fortune et avoir un rôle déterminant dans la résolution des conflits entre le travail et le capital. Sur le plan narratif, il s'agit également d'un tournant puisque son entreprise est le lieu de rencontre d'une série de personnages : Eleanor Stoddard qui décorera son bureau, Janey, sa secrétaire et Richard Savage, l'un de ses brillants employés. Ce « Camera Eye » permet de ralentir le rythme avant de prendre un tournant historique (l'entrée en guerre de l'Europe en 1914) et personnel (la création de l'entreprise de John Ward Moorehouse). A de nombreuses reprises, le « Camera Eye » constitue un pivot entre deux passages narratifs, comme le montre cette sélection de table des matières :

ELEANOR STODDARD	184
The Camera Eye (18) she was a very fashionable lady	196
ELEANOR STODDARD	197

EVELINE HUTCHINS	451
The Camera Eye (31) a mattress covered with something from Vantine's	467
EVELINE HUTCHINS	469

Mais chacun des « Camera Eye » a un effet bien particulier. Dans le second exemple, Eveline Hutchins loge chez ses parents à Santa Fé et s'éprend d'un peintre, Pepe, qui est déjà marié. A la fin de l'extrait, ils se quittent. Leur liaison est racontée de manière ironique et la vie d'artiste est notamment prise en dérision. Dans le « Camera Eye » 31, ce thème est repris avec le même ton humoristique : une actrice à la retraite se prend bien trop au sérieux et se fait cambrioler. Dans le passage narratif suivant, Eveline retourne à New York pour poursuivre sa carrière de décoratrice. Le « Camera Eye » joue de nouveau un rôle de pivot entre deux péripéties. Cependant, c'est la continuité qui prime ici, en particulier avec le ton ironique et surtout la rapidité du rythme que l'on retrouve dans les trois segments. Dans le « Camera Eye », la répétition de certains fragments marquent la cadence :

we sit on the divan and on cushions on the floor and the long-necked English actor reads the Song of Songs in rhythms
and the ladyphotographer in breastplates and silk bloomers dances the Song of Songs in rhythms
the little girl in pink is a classical dancer with pan-pipes but the hennahaired ladyphotographer dances the Song of Songs in rhythms [...] slipped quietly out [...] in the bow of the ferry we breathed the rancid riverbreeze talking loud in a shouting laugh (467)

La scène est risible et le rythme effréné se poursuit jusqu'à la fin où le protagoniste parvient à s'échapper de l'appartement pour rejoindre le ferry et reprendre son souffle.

Il est impossible de généraliser les effets des « Camera Eye », chacun conserve sa spécificité et son rôle singulier dans le déroulement du roman. Cependant, le motif de la respiration et du souffle est récurrent. D'abord, les « Camera Eye » ont tous une interligne double, ils sont donc davantage aérés que le reste du texte. Ensuite, il s'agit toujours d'une pause dans la narration, ce qui permet de délimiter certains contours et de mettre en valeur certains tournants.

II- Raconter le bouleversement de l'ordre du monde

A la première lecture, le « Camera Eye » 37 apparaît comme un texte opaque, dans lequel est présente une multitude de jargons (en particulier le jargon militaire avec un grand nombre d'acronymes), de néologismes et la cohabitation du français avec l'anglais. Ce « Camera Eye » est donc le parfait contrepoint à l'extrait précédent qui est caractérisé par la légèreté et le drainage des éléments superflus. Le narrateur joue avec le souffle et la densité des mots sur la page. Ces derniers varient selon les « Camera Eye ». Comment se fait le mélange des genres et des références ? Quels en sont les effets ? Le texte propose à la fois une réflexion sur l'organisation et le placement des mots. Il montre également le chaos provoqué par la Première Guerre mondiale. Lors de l'annonce de la guerre, la majorité des nations prévoyait un conflit court qui allait rapidement être gagné. Cependant c'est le contraire qui est arrivé : la guerre s'est amplifiée, est devenue mondiale avec, entre autres, l'entrée des Etats-Unis dans le conflit. Elle a profondément bouleversé l'ordre du monde. C'est également ce que met en relief l'augmentation de la densité du texte : si l'annonce de la guerre ne provoque aucun changement immédiat, la brutalité du conflit est sans précédent.

La question de l'organisation est mentionnée dès la première phrase du texte :

alphabetically according to rank tapped out with two cold index fingers on the
company Corona *Allots Class A & B Ins prem C & D*
Atten-SHUN snap to the hooks and eyes at my throat constricting the adamsapple
bringing together the US and the Caduceus
At Ease (premières lignes, CE37, 1919, 573)

« Alphabetically and according to rank » décrit la méthode de rangement des soldats. L'ordre alphabétique est un ordre arbitraire conventionnel. On a ajouté à cet ordre arbitraire, un ordre par niveau de compétences (« rank »). La vie des soldats est également réglée de manière binaire, par la routine militaire : les soldats sont soit au garde à vous (marqué par la violence de l'ordre « Atten-SHUN »), soit au repos (« At ease »). Les semaines sont caractérisées par l'alternance de moments de service et de repos : « outside they're drilling in the purple drizzle of a winter afternoon in Ferrières in Gatinais [...] outside it's raining on the cobbled town inside we drink vin rouge parlezvous froglegs may wee couchez avec » (573 et 574). Pour renforcer cette opposition, le narrateur contraste l'extérieur, qui est le lieu de l'exercice et

l'entraînement militaire, et l'intérieur, qui est celui des plaisirs et de la détente. L'ordre est parfaitement respecté et le narrateur souligne ce point en décrivant la file que constituent les soldats avant de voir les prostituées : « in the dark hallway to the back room the boys are lined up waiting to get in to the girl in black from out of town » (574). Dans cet instant de répit, les soldats conservent leur discipline et se rangent en file indienne.

Dans la dernière partie du « Camera Eye », le narrateur brise cette alternance en montrant que la séparation entre vie militaire et vie civile, temps de combat et repos est grossière et réductrice. En effet, la violence et la mort n'ont pas uniquement lieu sur les champs de bataille. Le narrateur bénéficie d'une permission et il est témoin d'un meurtre sordide : « the first day in the year dismissed after rollcall I went walking with a fellow from Philadelphia [...] the old man has shot the pretty peasant girl who looks like Madeleine but younger she lies there shot in the left breast in the blood in the ruts of the road pretty and plump as a little quail » (574 et 575). Dans ce « Camera Eye », le narrateur ne relate pas l'horreur sur le front qu'il a vécue en tant que volontaire de la Croix Rouge mais une expérience lors de l'une de ces permissions. Les personnages sont stéréotypés et le narrateur oppose, dès les premières lignes, le vieil homme criminel et la jeune femme innocente. Le segment « but younger » est plus court, il est ainsi mis en relief et accentue la fragilité de la paysanne. La dernière comparaison de la victime à une caille est inattendue et met en évidence l'innocence et la vulnérabilité de la victime.

Tout comme dans le « Camera Eye » 22, les mots et les sons se répètent et se répondent. Cependant, l'effet est ici tout à fait opposé. Alors que l'annonce de la guerre était racontée dans un texte fluide et épuré, cette anecdote crée un sentiment d'oppression et d'étouffement : « we stand looking at the bare foot and the shoe and the foot in the shoe and the shot girl and the old man » (575). Les mêmes mots sont réutilisés et collés les uns aux autres ne donnant pas au lecteur une impression précise de la scène. Au contraire, tous les éléments sont disparates et semblent se superposer les uns sur autres. Les sonorités se répètent également (« shoe » et « shot » partagent la prononciation de la consonne fricative post-alvéolaire [ʃ]), enfermant le texte dans une répétition de mots et de sonorités. Le narrateur relate un nombre limité d'expériences qui se répètent et rendent le quotidien morose et itératif. Les mêmes mots et sonorités sont utilisés au début du « Camera Eye » ainsi qu'à la fin :

now it's raining hard and the *gutters gurgle* there's tinkling from all the little *glassgreen streams* [...] and the *millwheels* grind behind the mossed stone walls (je souligne, 573)

we're going to walk a long way get good wine full of Merovingian names *millwheels glassgreen streams* where the *water gurgles* out of old stone *gargoyles* (je souligne, 575)

Le narrateur retranscrit une grande variété de sons dissonants : des gargouillis, des tintements et des grincements. Le capharnaüm sonore est reproduit par l'amoncellement des mots et des références éparses dans le texte. Le mot « gargoyle » fait référence à la partie saillante de la gouttière ; il a également été choisi pour reproduire les sonorités gutturales.

Alors que les pêcheurs plaçaient les poissons à bonne distance l'un de l'autre, le narrateur cherche ici à augmenter la densité et à coller les mots les uns aux autres : « inside we drink vin rouge parlezvous froglegs may wee couchez avec and the old territorial at the next table drinks illegal pernod and remarks » (574). Il mélange la langue française avec la langue anglaise et lie deux syntagmes sans laisser d'espace : « parlezvous » et « froglegs ». Les propositions sont tronquées : « parlezvous » peut laisser penser au début d'une question qui est laissée à l'abandon et « couchez avec » est l'ébauche d'une proposition, aussitôt émise, aussitôt abandonnée. Le texte mime la précipitation des soldats, toujours en danger et sur le qui-vive.

L'abondance des acronymes rend le texte encore plus dense et plus opaque. Certaines sont facilement déchiffrables. Dans la citation suivante, TB fait référence à la tuberculose et MO à « Medical Officer » (ou médecin du travail en français) : « the guy that has TB that the MO was never sober enough to examine » (574). L'utilisation des acronymes a un effet majeur. En effet, elle montre que les militaires forment un entre-soi avec leurs langages et leurs rites, renforçant cette sensation d'oppression que le narrateur ressent en étant confiné dans ce groupe.

Le brouillage temporel participe à la description du bouleversement. L'ordre alphabétique est respecté lorsque les rangs sont mentionnés (« *Class A & B Ins prem C & D* », 573) ainsi que l'ordre numéral et chronologique. « *3rd Lib Loan Sec of Treas Altian Politian and Hermatian 4th Lib Loan* » fait référence aux « liberty bonds » ou actions gouvernementales distribuées pendant la Première Guerre mondiale pour aider à financer l'effort de guerre. Ces actions ont été distribuées à quatre reprises. La première fois, ces actions n'ont pas eu le succès escompté. Mais le gouvernement a continué à émettre ces bons, indispensables pour lever des fonds

alors que le budget du gouvernement fédéral n'était pas suffisant. La répétition de l'émission de bons montre bien que l'effort de guerre est toujours plus important que ce qui a été attendu au préalable et demande des efforts toujours plus soutenus – non seulement des volontaires s'engageant dans le conflit mais aussi des Américains restés aux Etats-Unis. Il s'agit bien d'une guerre totale. Ce « Camera Eye » indique bien le passage d'une guerre qui n'a aucune conséquence immédiate sur le territoire américain à un conflit qui mobilise tous les domaines (l'économie, la politique et la justice, pour n'en citer que quelques-uns) et toutes les zones (le front et l'arrière).

Alors que la numérotation des émissions de bons est sensée, l'utilisation de l'adjectif numéral « first » pose question. La dernière partie du « Camera Eye » est ponctuée par cet adjectif « premier » :

the first day in the year dismissed after rollcall I went walking [...]
the sun breaks out through the clouds on the first day in the year
in the first village [...]
in this first day
of the year in the sun
is shining (574 et 575)

Cette même formule « the first day » fait écho au « Camera Eye » 28 et au « Camera Eye » 39 :

« tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year »
(CE28, 370)

« 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 wideawake into the first morning
of the first day of the first year » (1919, CE39, 651)

« First day » est répété dans de nombreux « Camera Eye » annulant donc son caractère de « premier ». Le nouveau est sans cesse repoussé, rendant palpable le sentiment d'abattement du narrateur. Malgré les tentatives de numérotation, la guerre est un embourbement dans le temps.

La formule rappelle le « Camera Eye » 28 (FP, 370) dans lequel le narrateur raconte l'expérience traumatisante de la mort de ses parents. Dans ces deux exemples, l'expérience de la mort et de la fin coïncide avec le nouveau : le dernier jour du vieil homme et de la jeune paysanne correspond également au premier jour de l'année. Le temps est donc davantage perçu comme cyclique que linéaire. Cette observation est confirmée par le reste du « Camera Eye » dans lequel une grande variété de temps

verbaux est utilisée. Dans la citation précédente, le narrateur commence par mentionner sa permission au prétérit, insistant sur la coupure de l'événement raconté et le moment d'énonciation. Il passe au présent simple pour raconter ce dont il est témoin et termine le « Camera Eye » par le présent continu, choisissant de ne pas insister sur le bornage de l'événement : « in this first day/ of the year in the sun/ is shining » (575). Le soleil brille depuis un certain temps et pour un certain temps, qui dépasse celui de l'écriture de cet extrait. Lorsque le narrateur est confronté au vieil homme et à la jeune paysanne morts, cet instant semble hors du temps : « in the first village/ we stop in our tracks/ to look at a waxwork » (575). Immédiatement après avoir vu le personnage en cire, le narrateur voit le vieil homme et la jeune paysanne morts. La référence au personnage en cire n'est pas anodine puisque la paysanne est ensuite comparée à Madeleine, importante figure du christianisme.

Le texte est truffé de références au passé, en particulier à l'époque mérovingienne. Ceci se justifie car le narrateur se trouve dans la région de la Loire, où se trouvent de nombreux vestiges de cette époque, en particulier des abbayes. Mais ce passé n'est pas coupé du présent d'une certaine façon : « Alcuin was prior once » (573). Le narrateur fait également référence au futur : « Après la guerre finie / Back to the States for me / Dans la mort il n'y a rien de terrible Quant on va mourir on pense à tout mais vite » (574). Le narrateur envisage deux possibilités futures : le retour aux Etats-Unis comme l'indique d'abord la chanson en italique mais aussi la mort pendant la guerre. Le narrateur parle de la mort comme s'il s'agissait à la fois d'un événement futur (« quand on va mourir ») mais également d'une expérience passée qu'il a déjà vécue.

III- Rupture de la parenthèse

Le nom « Camera Eye » n'a pas été choisi au hasard pour nommer ces sections de la trilogie *USA*. En effet, ce titre fait d'abord référence à l'objectif d'un appareil photo ou d'une caméra. L'œil du narrateur balaie le réel et enregistre toutes les impressions produites par son environnement immédiat. Le narrateur retranscrit ces impressions de manière la plus brute possible, dans l'ordre dans lequel elles sont

apparues. Pour cette raison, le critique Stephen Hock compare la technique utilisée dans ces fragments à celle du cinéaste André Bazin :

Instead of strictly following the Newsreels' method of montage, excerpting bits from disparate advertisements, conversations, and headlines, the Camera Eye aims to give the impression of simply recording the presence of these fragments of modern life as they are encountered in the course of walking the streets, as if by a Bazinian cameraman.²²²

Ce rapprochement des « Camera Eye » à la technique d'enregistrement des caméras ou des appareils photos pourrait expliquer l'absence de ponctuation, caractéristique de ces fragments. En effet, cette absence favorise la fluidité du texte, comme cela a été vu dans le « Camera Eye » 22, et permet également de ne pas hiérarchiser les informations. Elles sont toutes présentées sur le même plan, appartenant à un flux continu. Cependant, en particulier dans les deux derniers volumes de la trilogie, les « Camera Eye » sont ponctués de nombreuses parenthèses, tous les autres moyens de ponctuation restant absents. Ces dernières rompent-elles cet enregistrement ? Dans la biographie du président Woodrow Wilson dans le second volume de la trilogie *1919*, le contenu des parenthèses n'est pas secondaire et supprimable. Nous prenons aussi le pari que ce contenu n'est pas simplement une mise au second plan. Quelles sont les particularités de cette marque de ponctuation, qui est l'une des seules des « Camera Eye »²²³ ? Quels ondulations et changements de rythme sont produits ? Enfin, comment sont soudés l'intérieur et l'extérieur de la parenthèse ?

La mise en parenthèses est d'abord une opération énonciative d'ajout²²⁴. Mais cet ajout n'est jamais supprimable et la suture entre le contenu à l'extérieur et à l'intérieur des parenthèses est toujours significative. L'intérieur constitue un lieu de relâche et d'incise au lecteur. Il s'agit d'un espace de jeu linguistique et de renversements sémantiques. Enfin, c'est le lieu de l'indignation contenue et une mise en relief de la difficulté de raconter.

²²² Stephen Hock, *op.cit.*, 24.

²²³ Certains « Camera Eye » comportent également des points d'interrogation, comme le « Camera Eye » 2,6 ou 33. Mais cette marque de ponctuation est également rare.

²²⁴ Sabine Pétilion-Boucheron, « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n°16, 2003, 2.

1- Une opération énonciative d'ajout

Comme l'indique Sabine Pétilion-Boucheron, « L'entre-parenthèse constitue [...] un ailleurs, un lieu à la fois rattaché et en marge de la phrase d'insertion »²²⁵. Dans le « Camera Eye » 3, le contenu des parenthèses permet d'expliquer au lecteur la référence du « melon », en relatant un événement antérieur à la narration :

the little boy felt all hot and sticky but it was dusk and the lamp shaped like half a melon was coming on dim red and the train rumbled and suddenly I've been asleep and it's black dark and the blue tassel bobs on the edge of the dark shade shaped like a melon and everywhere there are pointed curved shadows (the first time He came He brought a melon and the sun was coming in through the tall lace windowcurtains and when we cut it the smell of melons filled the whole room) No don't eat the seeds deary they give you appendicitis
but you're peeking out (je souligne, CE3, 29)

Le narrateur est un petit enfant qui raconte une succession d'impressions alors qu'il tombe de sommeil dans un train. La narration commence à la troisième personne, aux temps du passé (« the little boy felt », « the lamp was coming ») et continue à la première personne, au présent (« It's black »). Dans cet extrait, le narrateur capte la spécificité d'une expérience singulière : la chaleur moite et oppressante ressentie dans un lieu clos, le train. Il montre également comment un souvenir devient un événement marquant qui modifie la perception du jeune enfant. Le souvenir contenu au départ dans la parenthèse s'échappe des frontières graphiques pour modifier l'amont et l'aval du texte. Au premier abord, la marque de ponctuation a une fonction très simple : elle permet d'expliquer pourquoi le jeune garçon perçoit son environnement à l'aune d'un melon : « the lamp shaped like half a melon », « the blue tassel bobs [...] shaped like a melon ». L'entre-parenthèse constitue bien un ailleurs : le narrateur raconte un événement antérieur – sa première rencontre avec son père – pour expliquer les références. Il est intéressant d'étudier le rattachement, ou la suture, pour reprendre les termes employés par Sabine Pétilion-Boucheron, entre l'intérieur et l'extérieur de la parenthèse. Le discours direct de la mère semble rattaché au contenu de la parenthèse sur le plan de la cohérence temporelle et narrative (la mère met en garde le jeune enfant avant de manger le melon offert par son père) mais syntaxiquement le discours direct est relié à la suite du texte hors parenthèses. Ce lien est établi par la conjonction de coordination « but » et par la

²²⁵ *Id.*, *Les détours de la langue: étude sur la parenthèse et le tiret double*, Leuven, Editions Peeters, 2002, 125.

reprise du pronom personnel « you » : « they give *you* appendicitis », « but *you*' re peeking ». Le lien syntaxique est donc fortement marqué mais il est plus difficile à établir sur le plan sémantique. En effet, l'utilisation du pronom personnel « you » semble justifiée dans la phrase au discours direct de la mère du narrateur. Elle s'adresse au jeune garçon en lui donnant un ordre à l'impératif puis donne la raison de son injonction : « No don't eat the seeds deary they give you appendicitis ». La proposition suivante ne semble avoir aucun lien sémantique avec la précédente puisqu'elle décrit de nouveau la situation dans le train : « but you're peeking out of the window into the black rumbling black ». De plus, la conservation du pronom personnel « you » ne semble plus justifiée puisque le pronom utilisé avant la barre oblique était celui de la première personne (« I've been asleep »). La parenthèse n'opère donc pas une bipartition stricte du texte qui serait rigoureusement séparé entre le contenu à l'intérieur et l'extérieur de la parenthèse. Au contraire, les expériences passées et présentes se mélangent pour former un tout composé de sensations olfactives, visuelles et auditives. Le discours de la mère constitue une zone pivot : sur le plan sémantique, il est lié au contenu de la parenthèse et sur le plan syntaxique, il est lié au texte hors parenthèse. Le discours direct enclenche également l'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne qui sera conservé jusqu'à la fin du « Camera Eye ». Comme cela a été étudié de manière extensive précédemment, le narrateur est perçu comme étant l'autre, celui à qui on s'adresse.

Dans le « Camera Eye » 17, qui appartient lui aussi au premier volume de la trilogie, le contenu des parenthèses semble d'abord avoir un rôle explicatif :

next time you went canoeing you told Skinny that you wouldn't be confirmed because you believed in camping and canoeing and Halley's Comet and the Universe and the sound the rain made on the tent the night you'd both read *The Hound of the Baskervilles* and you'd hung the steak on a tree and a hound must have smelt it because he kept circling round and howling something terrible and you were so scared (but you didn't say that, you don't know what you said) (CE17, 182 et 183)

Dans cet exemple, le narrateur ouvre une parenthèse pour rectifier ce qui a été dit précédemment. Le texte entre les deux marques de ponctuation n'a pas le même statut sémiologique que la phrase d'insertion²²⁶. En effet, le narrateur fait intrusion dans

²²⁶ Pour une explication plus aboutie sur la distinction entre la parenthèse qui a le même statut sémiologique que la phrase d'insertion (associations d'idées et reformulations) et la parenthèse qui a un statut différent (intrusion du narrateur par exemple), il est possible de consulter l'article d'Ivan

son texte pour émettre un doute sur ce qui a été dit précédemment. Le pronom « that » fait référence à une partie du cotexte en aval. Le lecteur est donc forcé de relire ce qui a été dit, sans parvenir toutefois à trouver d'antécédent précis pour le pronom. Le pronom renvoie-t-il à la seule proposition « you wouldn't be confirmed because you believed in camping and canoeing and Halley's Comet and the Universe » ? A première vue, le contenu des parenthèses est une rectification contradictoire. Il n'ajoute aucune information supplémentaire ni clarification mais remet en doute ce qui vient d'être dit. Le rôle de ces signes est ici métalittéraire : « Les signes de ponctuation fixent ainsi définitivement l'opération d'ajout et la donnent à voir dans la version imprimée. La parenthèse, inscrivant la genèse de l'écriture jusque dans le texte publié, dessine alors la mémoire du texte »²²⁷. Le narrateur met en relief le caractère construit de l'épisode. Les « Camera Eye » ne sont pas de simples enregistrements des sensations visuelles et auditives puisque le narrateur admet que ce qui est écrit dans le texte n'est pas ce qui a été dit. Il est intéressant de noter que le narrateur émet cette rectification à la deuxième personne : « but you didn't say that, you don't know what you said » (183). Un seul pronom (« you ») est utilisé et se réfère à deux instances du moi. Dans la proposition « but you didn't say that », le pronom personnel fait référence au personnage enfant. Dans les deux propositions suivantes : « you don't know what you said », le premier « you » se réfère au narrateur et le dernier au personnage enfant. Le narrateur se met en scène, tel un réalisateur qui s'adresserait à son personnage. La caméra se tourne donc ici vers celui qui est derrière la caméra. Il s'agit donc également de montrer l'œil de la caméra, l'œil de celui qui filme. La parenthèse a une dimension cinématographique puisqu'elle indique le changement d'angle de vue.

Les parenthèses permettent donc de montrer les traces du travail d'écriture : le narrateur palie ses trous de mémoire et comble les répliques dans le « Camera Eye » 17 ou bien il met en relief des manques textuels dans le « Camera Eye » 44. Dans cet extrait, les parenthèses permettent d'abord de faire ressortir le texte qui se trouve hors de celles-ci. Dans les premières lignes du « Camera Eye » le texte entre parenthèses est quantitativement plus long que celui qui est hors de ces marques de

Fonagy, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, 1980 cité dans l'ouvrage de Sabine Pétillon-Boucheron, *op.cit.*, 126.

²²⁷ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, 176.

ponctuation. Ce dernier est constitué de bribes qui s'agencent autour des parenthèses :

the unnamed arrival
(who had hung from the pommel of the unshod white stallion's saddle
a full knapsack
and leaving the embers dying in the hollow of the barren Syrian hills [...])
shaved off his beard in Damascus
and sat drinking hot milk and coffee in front of the hotel in Beirut staring at the
white hulk of Lebanon fumbling with letters piled on the table and clipped streamers
of newsprint
addressed not to the unspeaker of arabic or the clumsy scramblerup on
camelback so sore in the rump from riding
but to someone
who
(but this evening in the soft nightclimate of the Levantine coast the kind
officials are contemplating further improvements
scarcelybathed he finds himself cast for a role provided with a white tie
carefully tied by the viceconsul stuffed into a boiled shirt a tailcoat too small a pair of
dresstrousers too large which the kind wife of the kind official gigglingly fastens in
the back with safetypins which immediately burst open when he bows to the High
Commissioner's lady faulty costuming makes the role of eminent explorer impossible
to play and the patent leather pumps painfully squeezing the toes got lost under the
table during the champagne and speeches)
who arriving in Manhattan finds waiting again the forsomebodyelsetailored
dress suit (« Camera Eye » 44, 791 et 792)

Les deux propositions autour des parenthèses (« the unamed arrival » et « shaved off his beard in Damascus ») sont ainsi mises en avant. Le texte apparaît comme troué, en particulier par le découpage des personnes – sujet ou complément – qui ne sont pas précisées dans le texte. Toute la première partie du texte, jusqu'à la deuxième parenthèse, ne contient aucun sujet exprimé. Ce manque est souligné grâce au placement des parenthèses. Le pronom relatif « who » ouvre la proposition entre parenthèses mais n'a pas d'antécédent, comme s'il avait été tronqué en amont et que la parenthèse avait été placée trop rapidement. La barre oblique apparaît comme le signe d'une coupe franche qui a cisailé le texte. Cette remarque peut s'appliquer également à la parenthèse de clôture. Elle semble également avoir coupé le sujet de la proposition suivante : « shaved off his beard in Damascus ». Chaque parenthèse délimite une zone trouée ou manquante. La seconde parenthèse ouvrante coupe également une proposition non terminée : « but to someone/ who/ (but this evening ...) ». La coupure n'est pas tranchée ici car la graphie annonce la future brèche. En effet, le texte semble s'amoinrir car le nombre de mots par ligne se réduit peu à peu, pour finalement introduire un pronom relatif dont la proposition relative est coupée par une parenthèse et différée après celle-ci. Quels sont les effets

de ces coupures, adoucies et préparées en quelque sorte par l'organisation graphique du texte ?

Le texte hors des parenthèses est un texte troué, dans lequel les personnes sujets et compléments sont retranchés. Le rythme est particulièrement saccadé et fragmenté. C'est le texte entre parenthèses qui constitue le noyau de ce « Camera Eye » autour duquel s'agrègent des bribes. Le texte contenu par les marques de ponctuation est fluide, clairement borné, situé dans la situation d'énonciation grâce à l'indication de temps « *this evening* » et de lieu « *in the soft night climate of the Levantine Coast* ». De plus, il possède une unité narrative. Il met en scène un personnage masculin (auquel le narrateur se réfère par le pronom personnel « He », l'un des seuls pronoms personnels de tout le « Camera Eye »). Il peut être résumé en quelques mots : un homme doit jouer le rôle de diplomate dans le Proche-Orient lors d'une soirée officielle. Cependant, il n'y parvient pas à cause de l'inadéquation de son costume. Le rythme est fluide et contraste avec celui qui est haché dans le reste du texte. Le contenu des parenthèses constitue le noyau de ce « Camera Eye » fournissant aux lecteurs des pistes de compréhension pour interpréter le sens du passage tout entier.

Sur le plan grammatical, la parenthèse constitue un pivot et ce fonctionnement peut ainsi être comparé à celui du « Camera Eye » 17. En effet, le « Camera Eye » est d'abord au prétérit. Il y a une rupture nette entre le moment d'écriture et le moment du procès. Cependant le contenu de la parenthèse est au présent simple et au présent continu. Ici, le narrateur repère donc les événements par rapport au moment de l'écriture, en particulier grâce au déictique « *this evening* » (je souligne, 792). A la fermeture de la parenthèse, il semble que le narrateur reprend la suite de la proposition relative qui avait été entamée plus en amont. Toutefois, les temps verbaux sont modifiés. Selon la concordance des temps, le lecteur aurait attendu un prétérit simple. Cependant, le temps employé est celui de la parenthèse : le présent. Le repère par rapport à la situation d'énonciation est établi dans la parenthèse mais prévaut également à l'extérieur. Il est donc de nouveau impossible d'affirmer que cette marque de ponctuation crée une bipartition stricte du texte, qui serait celle du texte insérant et du texte inséré. Les deux zones de texte sont indispensables : tant sur le plan sémantique (le contenu est un noyau, un concentré de sens qui permet de mieux comprendre ce qui est hors des parenthèses) que sur le plan grammatical.

2- Un lieu de relâche

Les parenthèses constituent également un lieu de relâche pour le narrateur. John Dos Passos a qualifié les « Camera Eye » de « soupape de sécurité »²²⁸. Est-il possible de localiser plus précisément cet abandon dans le contenu des parenthèses ? Dans le « Camera Eye » 38, le narrateur se sent étouffé dans son uniforme de soldat, tout comme le personnage que nous venons de voir dans le « Camera Eye » 44 (« stuffed into a boiled shirt a tailcoat too small [...] and the patent leather pumps painfully squeezing the toes got lost under the table during the champagne and speeches », CE44, 792). De nouveau, le costume est oppressant. L'uniforme est ici un symbole représentant la hiérarchie et le fonctionnement particulièrement strict du corps militaire. James N. Westerhoven relie ce « Camera Eye » à un épisode précis de la vie de John Dos Passos : en mars 1919, l'auteur a été autorisé à étudier à La Sorbonne²²⁹. Il attend en vain le document officiel stipulant sa permission définitive. En effet, ce dernier a été perdu à cause de la bureaucratie. John Dos Passos décide alors de désertir (l'acronyme « AWOL » est utilisé dans le « Camera Eye », il signifie « Absent from Official Leave »). On lui remet finalement le document officiel à Tours : « my discharge sealed signed and delivered sends off sparks in my pocket like a romancandle » (CE38, 604). La tension est palpable lorsque le narrateur déserte :

only four days ago AWOL crawling under the freight cars at the station of St. Pierre-des-Corps waiting in the buvette for the MP on guard to look away from the door so's I could slink out with a cigarette (and my heart) in my mouth then in a tiny box of a hotel room changing the date on that old movement order (CE38, 604)

La parenthèse permet une lecture double. En effet, le segment « in my mouth » appartient syntaxiquement à la proposition hors des parenthèses: « with a cigarette in my mouth ». Mais ce segment peut également être compris comme étant associé au contenu de la parenthèse : « my heart in my mouth ». Cette expression idiomatique signifie que le personnage devient subitement anxieux et nerveux. Le narrateur joue avec le sens propre et le sens figuré des mots. Le contenu de la parenthèse accroît la tension. Le narrateur ne doit pas seulement passer inaperçu et sortir furtivement en fumant une cigarette mais il doit également ne pas se laisser consumer par l'anxiété et

²²⁸ « [I used] the camera eye as a safety valve for my own subjective feelings », cité par David Sanders lors de son interview avec John Dos Passos : David Sanders, *op.cit.*

²²⁹ James N. Westerhoven, *op. cit.*, 360.

rester maître de ses émotions. Pour reprendre cette fois une expression française familière, son cœur doit rester bien accroché. Les parenthèses permettent de créer un espace de jeu avec le langage et d'échapper à la stricte lecture de gauche à droite.

Une lecture double est possible sans parenthèses, comme cela a été étudié dans les « Camera Eye » précédents. Qu'apportent donc ces marques de ponctuation ? Elles rompent le flux continu de la phrase et créent une tension. De plus, elles introduisent une hiérarchisation des deux lectures possibles : la lecture hors parenthèses est la lecture principale et celle incluant le texte contenu par les barres obliques est secondaire. Comme le rappelle Sabine Pétilion, « la mise entre parenthèses [...] constitue une opération énonciative d'ajout »²³⁰. Or, le narrateur opère de nouveau un renversement comme c'était le cas dans la biographie de Woodrow Wilson : ce qui est contenu dans la parenthèse est nécessaire et ne peut être supprimé. Il est vital pour le soldat du « Camera Eye » de sortir furtivement de la gare de Saint-Pierre-des-Corps avec son cœur.

Un peu plus loin dans cet extrait, le contenu des parenthèses est également un lieu de relâche :

I walk past the headquarters of the SOS Hay sojer your tunic's unbuttoned (f__k you buddy) and down the lindenshaded street to the bathhouse that has a court with flowers in the middle of it (CE, 604)

« F__k you buddy » est ici une incise au lecteur : le narrateur retranscrit par écrit ce qu'il n'a pas prononcé au moment des faits. Sa frustration est relâchée dans les parenthèses mais également contenue par ces marques de ponctuation. La décence est également maintenue car le mot vulgaire est remplacé par un tiret long.

Dans le « Camera Eye » 34, les parenthèses constituent également une incise dans laquelle le narrateur semble interrompre la retranscription du dialogue qu'il entretient avec un soldat en proie au délire :

the barrelvaulted room all smells fever and whitewash carbolic sick wops outside
the airraid siren's got a nightmare
(Mestre's a railhead and its moonlight over the Brenta and the basehospital and the
ammunition dump carbolic blue moonlight)
all the time he kept trying to get up outa bed Kiddo you better lay there quiet his
voice was in Minnesota but dontjaunerstandafel ersgottogetup I got a date
animportantengagemententoseeabout those lots ought never-tohavestayedinbedsolate I'l
lose my deposit For chrissake dont you think I'm broke enough as it is?
Kiddo you gotto lay there quiet we're in the hos-pital in Mestre you got a little

²³⁰ Sabine Pétilion, « Les parenthèses comme “forme” graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *op. cit.*, 2.

fever makes things seem funny [...]

(you can hear their motors now the anti-aircraft batteries are letting loose must be great up there in the moonlight out of the smell of carbolic and latrines and sick wops) sit back and light a macedonia by the candle he seems to be asleep [...]

they've cut off their motors the little drums in my ears sure that's why they call em drums (up there in the blue moonlight the Austrian observer's reaching for the string that dumps the applecart) the candleflame stands up still (CE34, 507)

A première vue, on observe une bipartition du texte. En effet, les deux premières parenthèses sont nettement séparées du corps du texte par un saut à la ligne. Le narrateur est étouffé et épuisé de s'occuper du soldat souffrant. Le collage des lettres les unes après les autres matérialise le flux continu d'une parole non maîtrisée. Le narrateur répète également la même action. Le malade insiste pour se lever et le narrateur l'en empêche : « all the time he kept wanting to get up outa bed » (507), « all the time he kept trying to get up outa bed » (508), « Kiddo you gotto stay in bed » (509), « Kiddo you gotto get back to bed » (509). La répétition des mêmes mots signale l'épuisement du narrateur qui réitère sans cesse les mêmes instructions au malade. Les parenthèses séparent l'expérience de la démence dans un hôpital et la description des opérations militaires d'un raid aérien qui se déroule à l'extérieur. Ces marques mettent en relief la disjonction entre les deux lieux. Contrairement à ce que le lecteur pourrait attendre, l'hôpital est davantage perçu comme un lieu insalubre et oppressant et l'extérieur comme un espace bien plus excitant, comme l'indique le contenu de la seconde parenthèse : « must be great up there in the moonlight out of the smell of carbolic and latrines and sick wops » (508).

3- L'indignation contenue

Les parenthèses permettent au narrateur de se relâcher, en exprimant ce qui n'a pas été prononcé au moment de l'énonciation ou en émettant des hypothèses sur ce qui se passe à l'extérieur d'un lieu oppressant. Mais ce que notent également les parenthèses, c'est l'endiguement d'une partie du texte. Cette relâche est minutieusement contenue pour ne pas déborder dans le flux principal. Dans le « Camera Eye » 33, le narrateur rejoint la croix rouge en Italie. Le voyage est raconté comme étant agréable, comme le suggèrent les nombreuses références au jeu, au vin et à la bonne chaire. Dans un bar, les volontaires rencontrent un écrivain :

in the little bar the Successful Story Writer taught us to drink cognac and
 maraschino half and half
 havanuzzerone
 it turned out he was not writing what he felt he wanted to be writing What can
 you tell them at home about the war ? it turned out he was not wanting what he wrote
 he wanted to be feeling cognac and maraschino was no longer young (It made us
 damn sore we greedy for what we felt we wanted tell 'em all they lied see new towns
 go to Genoa) havanuzzerone ? (CE33, 487)

L'écrivain à succès révèle la difficulté d'écrire à propos de la guerre. Les soldats sont révoltés et souhaitent également que l'expérience de la guerre soit racontée dans son intégralité : « tell'em all ». Cette révolte est endiguée et contenue dans le texte par un enchâssement de parenthèses. En effet, la répétition du syntagme « havanuzzerone » encadre cet épisode et fonctionne également comme des parenthèses. Le narrateur retranscrit phonétiquement la commande de boissons des soldats : « havanuzzerone » signifie « have another one ». Cette modification graphique rapproche visuellement ce syntagme d'un mot italien. L'opacité de ce mot et sa répétition permet de créer un espace textuel distinct. Le deuxième syntagme « havanuzzerone ? » peut être analysé comme la parenthèse de clôture. Il encadre bien un espace distinct (il a un rôle de fermeture) mais il indique également une ouverture, grâce à la présence d'un point d'interrogation. Les soldats hésitent à commander un nouveau verre. L'atmosphère joyeuse et festive de la beuverie est donc modifiée par la révélation de l'écrivain à succès. Le point d'interrogation final indique que l'indignation est contenue mais qu'elle se glisse subrepticement hors de l'espace qui lui été dédié. Les parenthèses ne sont donc pas uniquement les deux signes typographiques traditionnels, elles peuvent être créées par la répétition et le placement de syntagmes sur la page.

Dans le « Camera Eye » 46, les parenthèses mettent également en relief la difficulté de dire, évoquée précédemment par l'écrivain dans le « Camera Eye » 33 :

a speech urging action in the crowded hall after hand-clapping 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 head didn't say liar to you and on Union Square
 that time you leant from a soapbox over faces avid young opinionated old the
 middleaged numb with over-work eyes bleared with newspaperreading trying to tell
 them the straight dope make them laugh tell them what they want to hear wave a flag
 whispers the internal agitator crazy to succeed)
 you suddenly falter ashamed flush red break out in sweat (CE46, 893)

Le texte hors des parenthèses retranscrit un discours lisse et réussi qui se termine par les applaudissements d'un public satisfait. Le narrateur se concentre sur les réactions

des spectateurs, attentifs au discours de l'homme politique. L'ouverture des parenthèses permet d'offrir un autre angle de vue : cette fois sur celui qui prononce le discours. Au début du « Camera Eye », le discours est précédé de l'article indéfini « a (speech) », indiquant que l'objet n'est pas spécifié. Grâce au contenu de la parenthèse, le lecteur comprend qu'il ne s'agit pas de n'importe quel discours mais de celui du narrateur lui-même : « that time you leant from a soapbox over faces » (892). Le contenu des parenthèses révèle les doutes du narrateur sur son propre discours. Malgré le succès final, il est conscient des failles de son propos. Le narrateur souligne à la fois ses intentions louables mais admet que son discours est populiste. Pour plaire à son public, il emploie des stratégies de persuasion, comme l'humour et la complaisance : « make them laugh tell them what they want to hear wave a flag » (893). Cette succession de verbes à l'impératif indique que l'orateur se contente de suivre une liste d'instructions établie au préalable. Le caractère factice et préfabriqué de son discours politique est mis au jour. Dans cet exemple, les parenthèses permettent de creuser la texture lisse du discours et de laisser apparaître le caractère manipulateur des propos politiques.

La petite voix dans la tête qui chuchote la vérité à l'orateur est d'abord confinée à la parenthèse puis elle s'échappe hors des marques de ponctuation. En effet, les dernières lignes de texte mentionnent de nouveau cette voix interne: « if not why not? walking the streets rolling on your bed eyes sting from peeling the speculative onion of doubt if somebody in your head topdog? underdog? didn't (and on Union Square) say liar to you » (CE46, 893). D'abord contenue dans la tête de l'orateur (et graphiquement à l'intérieur des marques de ponctuation), la vérité s'immisce encore plus profondément dans l'esprit de l'orateur, qui a du mal à dormir.

La proposition entre parenthèses est introduite par la conjonction de subordination « if (somebody in your head didn't say liar to you) » (CE46, 892). Le contenu de la parenthèse est une proposition subordonnée circonstancielle. Le lecteur attend donc la proposition principale associée. Cependant, elle n'est pas énoncée de manière univoque. Deux interprétations semblent possibles : la phrase hors de la parenthèse (« a speech urging action ») peut être lue comme étant la proposition principale ou bien cette dernière est manquante. Dans le premier cas, ce qui est hors de la parenthèse n'est qu'un scénario possible qui n'est actualisé que si la condition est remplie. Le contenu de la parenthèse remet donc entièrement en cause la prononciation du discours. Dans le second cas, une partie de la phrase est manquante

et peut être reconstruite par le lecteur : « tout aurait été parfait, tout aurait été un succès » si quelqu'un dans votre tête ne te traitait pas de menteur. Dans les deux interprétations, les marques de ponctuation révèlent les failles d'un discours poli mais creux.

La parenthèse a des effets spécifiques, différents de toute autre marque de ponctuation. En effet, elle inscrit matériellement la coupure, l'incision de manière tranchante. Elle crée une fente, une ouverture qui montre un ailleurs. Elle permet de pointer un élément plus profond. Le contenu de la parenthèse permet à certaines informations enfouies de faire surface et de devenir visibles. Les ruptures peuvent être de nature très différente, selon ce que le narrateur veut mettre en évidence : elles peuvent être temporelles, spatiales, sociales ou « sémiologiques » (selon les termes de Sabine Pétilion Bouchon²³¹). Dans le « Camera Eye » 3, un souvenir plus profond de la première rencontre avec le père absent fait surface et permet de clarifier l'expérience du jeune garçon. La parenthèse met en relief la rupture temporelle, déjà marquée grammaticalement par l'utilisation du présent hors des barres obliques et du prétérit à l'intérieur de ces dernières. Dans le « Camera Eye » 34, la rupture est spatiale : le narrateur oppose l'intérieur de l'hôpital et l'extérieur où se déroule le violent raid aérien. Il propose ainsi une idée originale et déconcertante soulignée par la mise en relief des deux espaces à l'intérieur et l'extérieur des parenthèses : l'hôpital est un lieu clos et oppressant et le narrateur rêve de s'échapper pour participer au raid.

L'incision créée par les parenthèses révèle généralement une ouverture, un sentiment plus profond. Le lecteur comprend toute l'anxiété du narrateur lorsqu'il a déserté pendant la Première Guerre mondiale, avant de recevoir son acte de permission définitif. Ce sont les marques de ponctuation qui exposent cette nervosité. Le cœur, pourtant un organe vital du personnage, est mis entre parenthèses (CE38, 604). Un peu plus loin dans le texte, l'incision du signe oblique représente cette fois une plaie ouverte, une question cruciale sans réponse : « Whose blood is that on the cobbles ? » (CE40, 699). L'espace entre parenthèse contient la question qui n'a pas osée être posée. Grâce aux deux signes de ponctuation, elle se détache du reste de la narration, propose une pause au lecteur qui lui aussi s'interroge. La violence lors des manifestations du Premier mai à Paris est ainsi mise en relief.

²³¹ Sabine Pétilion-Bouchon, *op.cit.*, *Les détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, 126.

Le fonctionnement spécifique des parenthèses est d'autant plus visible dans les « Camera Eye » que dans les autres modes car elles sont les seules marques de ponctuation. Mais cette rupture est également observable dans les autres zones du texte, par exemple dans le dernier extrait de la trilogie intitulé « Vag » où les barres obliques opèrent une rupture entre deux catégories sociales. Le récit du vagabond est textuellement coupé de celui des classes dominantes par ces marques de ponctuation. Cette scission graphique souligne que les deux classes sont antagonistes et qu'il est particulièrement difficile de se déplacer d'une catégorie à l'autre.

Les parenthèses permettent donc de montrer visuellement sur la page deux zones de texte disjointes, les parenthèses renfermant un de ces espaces. Mais les « Camera Eye » montrent également que ces marques de ponctuation contiennent avec difficulté un texte qui résiste à la clôture, un contenu qui tente de s'échapper des frontières qui lui ont été données. Les parenthèses essaient d'endiguer le texte mais dans la majorité des cas, une partie est déversée dans le texte principal. Le texte montre donc une frontière qui résiste au débordement. Les deux espaces séparés par la parenthèse sont, dans une certaine mesure, soudés. Ils s'interpénètrent et se nourrissent l'un de l'autre, comme c'est le cas dans le « Camera Eye » 3 et 44. Dans le premier exemple, une phrase au discours direct constitue un pivot entre l'espace entre des parenthèses et hors de celles-ci : le pronom personnel « you ». Les parenthèses peuvent tout autant initier l'utilisation d'un pronom sujet ou bien souligner l'absence de sujet et les parties manquantes d'un texte (dans le « Camera Eye » 44). Enfin, La parenthèse est bien cinématographique car elle inscrit le mouvement dans le texte, comme l'analyse Isabelle Serça :

Si l'on risquait une figure étymologique, on dirait que la parenthèse est proprement cinématographique puisqu'elle écrit (graphein) le mouvement (kinesis) : autrement dit, elle inscrit le temps de l'écriture sur l'espace de la page. La parenthèse déplie les différentes strates de l'écriture.²³²

Comme cela a été analysé précédemment, la parenthèse inscrit un changement d'angle de vue : de l'intérieur de la chambre d'hôpital à l'extérieur par exemple dans le « Camera Eye » 34. Elle indique également la passage du plan du récit à celui d'un commentaire sur le récit. Lorsque le narrateur fait intrusion dans son texte pour émettre un doute sur ce qu'il vient d'écrire, la parenthèse délimite un espace qui

²³² Isabelle Serça, *op. cit.*, 176.

contient « une marque de fictionalité ». Selon Michel Riffaterre, « A novel always contains signs whose function is to remind readers that the tale they are being told is imaginary »²³³. Une parenthèse peut donc dessiner les contours d'une caméra supplémentaire qui se pencherait vers celui qui écrit ou bien un autre œil qui offre une perspective différente sur le texte.

²³³ Michel Riffaterre, *Fictional Truth*, op.cit., 1.

Conclusion

La mise à l'épreuve du cadre

Les œuvres de John Dos Passos constituent un véritable défi pour le lecteur. Plusieurs catégories traditionnelles sont mises à mal, comme les oppositions binaires entre personnage principal et personnage secondaire, premier plan et arrière plan, intrigue principale et intrigue secondaire. Comme l'explique judicieusement E.D. Lowry : « “Everything” seems to be important, everything makes its own claim on the reader's attention. There is no “background”, only the foreground »²³⁴. En effet, comme dans la ville moderne caractérisée par le bombardement de stimuli visuels et sonores, le lecteur est confronté au croisement de multiples intrigues dans *Manhattan Transfer* et à l'alternance de quatre sections de texte dans la trilogie, dont aucune n'est plus indispensable que les autres. Cette narration fragmentaire permet par exemple de mettre côte à côte des nouvelles concernant l'ordre du monde et des publicités triviales dans les « Newsreel » et indique ainsi l'impossible hiérarchisation des stimuli tant ils sont nombreux et rapides.

La lecture est donc rendue plus ardue par l'impossibilité de s'identifier à aucun d'eux – qui sont pourtant si nombreux et si variés. Le lecteur se fait happer par cette foule protéiforme. Enfin, la ville ne constitue plus un arrière plan, une toile de fond à un croisement d'intrigues. Cet aspect a été amplement étudié par la critique et fait l'objet de nombreuses analyses, en particulier celle de Blanche Housman Gelfant en 1954. Elle mobilise en particulier le concept de « synoptic novel » pour rendre compte de la place de New York dans *Manhattan Transfer*. La ville n'est plus un décor mais bien le personnage principal²³⁵. Cette analyse rend bien compte du fait que New York n'est plus un simple décor. Cependant le mot « personnage » signale qu'il s'agit d'un

²³⁴ E. D Lowry, « The Lively Art of *Manhattan Transfer* », *PMLA*, vol. 84, n° 6, 1969, 1630.

²³⁵ « The synoptic novel makes the city itself protagonist », B.H Gelfant., *The American City Novel*, *op.cit.*, 14.

sujet aux contours précis et stables. Or la métropole prend de multiples formes et cette difficulté à la définir et à proposer des limites claires de son étendue est un aspect central du roman. A travers les diverses perspectives dans la narration et dans les épigraphes, elle apparaît tour à tour comme un lieu rêvé, imaginé, que l'on quitte ou que l'on ne peut quitter. Les bords de la page ne sont parfois plus suffisants pour contenir les différentes formes de la ville ou les divers sons et textes qui s'en échappent.

Le large paratexte qui accompagne *Manhattan Transfer* et *USA* peut également être lu comme un cadre, une nouvelle tentative de contenir un trop plein. L'une des acceptions du verbe « contenir » est endiguer, empêcher d'avancer, de s'étendre, faire tenir dans certaines limites. Les préfaces autoriales dans *One's Man Initiation* et *Three Plays* peuvent être analysées comme ayant ce rôle. En effet, John Dos Passos semble répondre aux éventuelles critiques de ses éventuels détracteurs. En le faisant, il guide le lecteur et dirige son interprétation avant même qu'il n'ait commencé la lecture. Ce didactisme est trop manifeste pour être efficace et il a été attaqué par de nombreux critiques. Dans la trilogie *USA*, la préface et le segment « Vag » entrent en résonance et semblent donc « contenir » la trilogie toute entière par ce jeu d'échos. Les protagonistes de ces deux franges de texte sont des vagabonds sans noms. C'est par leurs corps souffrants que le texte donne à voir leur passé ainsi que la pression sociale et la frustration de ne pas appartenir à la société américaine. Mais la symétrie n'est pas parfaite. Dans la postface, la solitude du personnage est accentuée, comme l'indique le nom tronqué « Vag », la fragmentation de son corps et son opposition avec les classes aisées qu'il regarde voyager en avion au dessus de lui. La boucle n'est donc pas strictement bouclée et le paratexte est à la fois cloture et ouverture. De toute évidence, il met en relief les seuils, dans le sens entendu par Gérard Genette. Par exemple dans la trilogie *USA*, l'entrée, le point médiant ou charnière et la sortie du texte sont mis en relief. Mais les frontières de ces textes sont poreuses. Le paratexte est avant tout au croisement d'autres textes, comme par exemple l'extrait « Body of an American » à la fin du deuxième volet de la trilogie, 1919. « Body of an American » est une mise en abîme du fonctionnement de la trilogie. Il mêle plusieurs types de textes, qui sont séparés dans les trois romans. C'est bien l'entrelacement d'un texte biographique et d'un article qui fait du soldat inconnu un symbole : ces deux textes permettent d'entremêler la dimension publique et individuelle.

Enfin, ce sont les catégories traditionnelles qui ne permettent plus de rendre compte des romans de John Dos Passos. Les qualificatifs de moderniste, d'impressionniste, d'expressionniste, de futuriste sont utilisés tour à tour mais peinent à être suffisamment définis pour rendre compte de leur spécificité. Cet auteur est également recensé d'« auteur moderniste » et d'« auteur radical ». Alice Béja montre très bien que cette opposition entre radicalisme politique et modernisme littéraire ne permet pas de rendre compte de son œuvre et analyse avec justesse la question du lien entre littérature et politique telle qu'elle se dessine dans les années 1920 et 1930.

La difficulté à classer les œuvres de l'auteur est particulièrement manifeste puisque les critiques ont parfois recours à la création de nouveaux concepts pour rendre compte de ces travaux. Dans son ouvrage *History and Utopian Disillusion, the Dialectical Politics in the Novels of John Dos Passos*, Jun-young Lee a recours à deux nouvelles catégories, ayant l'apparence d'oxymores, pour qualifier la trilogie et *Manhattan Transfer* : « modern epic of radical modernism »²³⁶ d'une part et « an aesthetic chronicle of American Capitalism »²³⁷ de l'autre. L'expression « Modern epic » montre bien la volonté de concilier deux qualificatifs antagonistes. Elle a été formulée par Franco Moretti²³⁸ pour regrouper des œuvres qui ont défié toute classification, comme *Faust* de Goethe, qui peut être entre autres qualifié de tragédie (selon les mots de son auteur), de conte philosophique ou de parabole. Il mentionne également *Moby Dick* d'Herman Melville et *Ulysses* de James Joyce dans son étude. Jun-young Lee reprend le terme « modern epic » et montre comment l'œuvre de John Dos Passos se rapproche du genre épique. Il invoque trois raisons majeures : la recherche de la totalité par une œuvre fragmentaire et utilisant la technique du montage, l'absence de début ni de fin définitifs, le manque d'épaisseur psychologique des personnages de John Dos Passos et des récits épiques. C'est de nouveau cette relation à la totalité qui permet de catégoriser les œuvres de l'auteur dans cette nouvelle catégorie de « modern epic » : « what makes Dos Passos' novels examples of the modern epic is, first of all, their desire to totalize « the whole social and linguistic range » of the modern capitalist society in America »²³⁹.

²³⁶ Jun-young Lee, *History and Utopian Disillusion, the Dialectical Politics in the Novels of John Dos Passos*, New York, Peter Lang Publishing, 19.

²³⁷ *Ibid.*, 149.

²³⁸ Franco Moretti, *The World-System from Goethe to García Márquez*, New York, Quintin Hoare Verso, 1996.

²³⁹ Jun-young Lee, *op. cit.*, 17.

Ces tentatives de catégorisations et inventions de nouvelles acceptions ne sont pas anodines et témoignent de la vitalité des études récentes pour relire des ouvrages faisant partie du canon littéraire. Les catégories traditionnelles jugées obsolètes sont remises en question et de ce fait, de nouvelles perspectives et lectures de textes déjà beaucoup analysées (comme les œuvres du corpus de Franco Moretti) sont possibles. Ces nouvelles classifications provoquent de nouveaux débats, comme le montre l'article de Marjorie Perloff sur l'œuvre critique de Franco Moretti²⁴⁰. Dans le cas particulier de John Dos Passos, ce que nous retenons est que l'opposition entre art et histoire est particulièrement difficile à dépasser et cette œuvre reste analysée dans cette opposition, même dans les études les plus récentes.

Les œuvres de John Dos Passos constituent un défi car elles invitent le lecteur à s'interroger sur son regard sur le monde et sur le texte. Le texte montre les intermédiaires, ce qui est placé devant ou autour de l'œil de celui qui regarde. Il pousse le lecteur à comprendre ce qui influence sa vision. Dans *USA*, les sections intitulées « Camera Eye » posent la question du cadrage. Le lecteur suit la construction d'une perspective : le narrateur est d'abord dans une bulle en verre familière et confortable. Lorsqu'elle se brise, d'autres angles de vue sont dévoilés et le narrateur prend en compte la perspective de l'autre sur soi avant que les visions se polarisent. Pour raconter une histoire, il est possible de jouer à la fois sur la focalisation (raconter son histoire comme si elle était vue par un autre), les contrastes (peindre un tableau de paix pour annoncer la guerre) et l'organisation des mots. Les parenthèses sont l'unique marque de ponctuation et dessinent les contours de la lentille sur la page, les contours du « Camera Eye ». Elles inscrivent la rupture et matérialisent la résistance à la clôture de la phrase. Dans *Manhattan Transfer*, Jimmy ne voit pas entièrement une scène de conflit et il comble lui même les lacunes en inventant une seconde version de ce qui s'est passé. Cette position à l'écart peut donc également être le moteur de l'écriture. Enfin, dans les deux œuvres, l'ironie a une place importante : elle pousse le lecteur à lire entre les lignes et à accroître sa vigilance. L'écart entre ce qui est dit et ce qui est signifié est souligné, indiquant qu'il est possible de manipuler l'information pour servir ses propres intérêts.

Si le lecteur est plus attentif pour déceler les passages ironiques et pour établir des liens et des oppositions entre les différentes sections du texte, il scrute également

²⁴⁰ Marjorie Perloff, « Modern Epic by Franco Moretti », *Electronic Book Review*, n° 4, 1996. Consultable sur internet : <http://marjorieperloff.com/reviews/franco-moretti/>.

davantage les mots qui défilent. L'auteur joue avec l'espace textuel : des néologismes sont créés en éliminant l'espace blanc entre deux syntagmes, des mots se suivent sans coupure. Le lecteur participe activement à la construction du sens en regardant, lisant et relisant pour ne pas occulter aucune possibilité – par exemple lorsque deux lectures sont possibles lorsqu'un syntagme peut se rattacher au début ou à la fin de la phrase.

Le fragment : clôturer et résister à la clôture

Dans l'extrait « *Body of an American* » à la fin du second volume de la trilogie, le langage est réparateur. En effet, le corps du soldat inconnu n'était constitué que de maigres restes. Les lambeaux de costume militaire étaient les seuls indices indiquant qu'il s'agissait d'un corps humain. A partir de ces fragments organiques, le texte reconstitue un parcours pluriel d'un jeune homme qui part combattre. Le langage rassemble et enveloppe les restes pour en faire un tout présentable, lisible, tout en montrant les limites. Cependant, l'instrumentalisation du corps est maladroite et la difficulté d'ériger ce corps en symbole est souligné.

Ce rôle liant, de reconstruction ne saurait éluder le plus grand défi que constitue l'œuvre de John Dos Passos : sa fragmentation. *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA* sont caractérisés par la multitude des intrigues, des lignes d'actions, des collages de divers types de texte. Les « Newsreel » constitue l'un des exemples les plus manifestes de fragmentation. Ils mêlent gros titres, extraits d'articles de journaux, de publicités et de chansons, certaines phrases étant tronquées et inachevées. En effet, « la modernité prend acte de la dissolution de la totalité [...] le fragmentaire devient le point de convergence d'une triple crise : crise de l'œuvre et son achèvement, crise de l'idée de totalité et crise de la notion de genre sûre de ces frontières »²⁴¹.

Pour rendre compte de cette fragmentation, l'hypothèse de départ de ce travail de recherche était d'étudier *Manhattan Transfer* et *USA* comme deux exemples de « livre-vitrail ». Selon le dictionnaire, un vitrail désigne une clôture de baie, généralement de fenêtre, faite de verre à vitre découpé suivant une composition

²⁴¹ Sébastien Rongier, « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », *Recherches en esthétique*, n°14, 2008, 45.

décorative ou figurative assemblée au moyen de plombs. L'armature des œuvres du corpus est apparente : l'ossature fait partie de l'œuvre d'art et les coutures sont visibles, tout comme le plomb autour des fragments de verre. Le processus de création – c'est-à-dire l'assemblage des différentes parties – est ainsi mis en relief. Dans la construction d'un vitrail, le matériau a été choisi avec attention pour ses qualités spécifiques. En effet, le verre permet d'abord de laisser passer la lumière et de jouer donc une fonction d'éclairage. La lumière a également une dimension symbolique : elle symbolise l'illumination et l'accès à la connaissance. Comme l'indique Isabelle Renaud-Chamska :

le verre froid et fragile, paroi entre l'intérieur et l'extérieur, ouvre et ferme en même temps l'espace qu'il définit, protège de l'éblouissement du soleil ou de la lune, et invite à recevoir le monde extérieur dans l'intimité de l'habitation, la domus ecclesiae.²⁴²

Le vitrail délimite un espace mais il permet également à l'extérieur de pénétrer l'intérieur, et ce, grâce à la lumière. Il a à la fois un rôle de clôture – il sépare l'espace sacré du monde profane – et d'ouverture au divin. Cette double dimension est également visible à une échelle plus petite. En effet, le plomb de couleur noire entre les vitraux permet à la fois de séparer les morceaux de verre mais aussi de les souder. Dans les romans de John Dos Passos, ce rôle est joué par l'espace blanc. Ce dernier permet une double lecture : « we have only words against » (BM, 1210) est à la fois séparé de la section suivante par un blanc typographique et soudé. Ce même phénomène est observable à plusieurs reprises dans *Manhattan Transfer*. Gus transporte sa cariole de lait, tout en rêvant à quitter à New York et à s'installer à la campagne avec sa femme Nellie. Ses pensées sont interrompues par la voix d'un homme qui l'avertit de sa position dangereuse sur les rails :

A yelling mouth gaping under a visored cap, a green flag waving, "Godamighty, I'm on the tracks." He yanks the horse's head round. A crash rips the wagon behind him. Cars, the gelding, a green flag, red house whirl and crumble into blackness. (MT, 53)

All along the rails, there were faces; in the portholes there were faces. (MT, épigraphe, 54)

Dans cet extrait, l'espace blanc sépare bien la narration de l'épigraphe. Le lecteur peut également repérer la continuité entre les deux fragments puisque le cadre est resté inchangé. En effet, les deux scènes ont lieu au bord des rails – un endroit symbolique,

²⁴² Isabelle Renaud-Chamska, « L'église et la création de vitraux : pour une liturgie de la lumière » dans *Regards sur le vitrail*, Arles, Actes Sud, 2002, 125.

repris plusieurs fois dans le roman. L'espace blanc souligne à la fois la clôture et la continuité, permet plusieurs lectures possibles et met toujours en relief cette « zone indécise, entre le dedans et le dehors »²⁴³ où se joue la construction du sens et la poursuite ou non de la lecture.

L'élaboration se fait donc dans ces interstices du texte mais également par la mise en relation des différents fragments. L'art du vitrail est avant tout celui de la composition et de la mise en relation de couleurs, de symboles et de motifs. Ce jeu d'échos est particulièrement visible dans la trilogie *USA*. En effet, les fragments des « actualités » (généralement des gros titres, des extraits de chansons, d'articles ou de publicités) complètent parfois les autres modes et jouent un rôle d'authentification, de confirmation ou donnent un angle de vue différent sur un événement. Le thème de la division de la nation américaine en deux nations est présent dans la section « Camera Eye » dans la formule « « all right we are two nations » (BM, 1157) et il est repris dans les actualités et dans la narration. Cette répétition a deux effets : elle permet de mettre en relief la scission de la nation américaine et de définir la multiplicité des clivages : ceux qui ont participé à la Première Guerre mondiale et ceux qui sont restés en Amérique, ceux qui profitent du marché financier en achetant des actions et ceux qui dépendent d'un modeste salaire d'employé, ceux qui manipulent les mots et ceux qui sont manipulés par eux.

Le travail de composition et d'arrangements des différentes zones de texte a été mis en relief dans la trilogie tout comme dans *Manhattan Transfer*. Dans ce dernier roman, ce sont en particulier les axes de symétries qui rendent l'ossature visible, tout comme dans les vitraux. Le chapitre « Revolving doors » constitue un axe de symétrie dans la dernière section du roman. Elle est encadrée par deux titres issus de la Bible. Les trois autres titres forment une unité puisqu'ils font référence à des lieux hautement symboliques de la ville : « Nickelodeon » (chapitre deux), « Revolving doors » (chapitre trois) et « Skyscraper » (chapitre quatre). Cette symétrie souligne l'aliénation des personnages : enfermés dans la ville, ils ne parviennent à en sortir. A cause de cette construction en réseau et de la présence d'axe de symétrie, l'ordre de lecture n'est plus strictement linéaire. En effet, le regard du lecteur balaie l'espace graphique de haut en bas et de droite à gauche pour repérer les échos.

²⁴³ A propos du paratexte dans Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, 8.

Cette hypothèse du « livre-vitrail » permet donc de rendre compte d'un grand nombre de caractéristiques des deux romans de John Dos Passos. Cependant, dans un vitrail, le fragment n'a de sens que dans le tout auquel il est agencé. Dans l'œuvre de John Dos Passos, le lecteur est confronté à une série de débris ramenés à la surface et exhibés dans un ordre aléatoire²⁴⁴. Le fragment dans les « Newsreel » est un enregistrement hâtif, incomplet, d'un tout qu'il est impossible à restituer. Il est utilisé pour augmenter la densité et condenser les informations dans un espace restreint. La page semble parfois contenir plus d'informations qu'elle ne peut en assimiler et certaines parties sont tronquées par manque de place. L'ambition de l'auteur est sans bornes et il souhaite inclure toujours plus :

The narrative must carry a very large load. Everything must go in. Songs and slogans, political aspirations and prejudices, ideals, hopes, delusions, frauds, crack-pot notions out of the daily newspapers [...] The USA narratives were never supposed to end. They were followed by other chronicles from other points of view.²⁴⁵

John Dos Passos témoigne de son ambition, de son désir de prolonger la trilogie. Il ne l'a pas fait mais l'armature laissée visible aurait permis à la construction gigantesque de se poursuivre.

²⁴⁴ « And all that remains in the Newsreels is the residue of voice, the debris of character, action, and experience. [...]The Newsreels are composed of unintelligible and multiple verbal fragments in agitated motion. They surface, collide, and disappear much like the garbage in the Ferryslip section of Manhattan Transfer » dans Charles Marz, « Dos Passos's Newsreel : the Noise of History », *op. cit.*, 196.

²⁴⁵ John Dos Passos, *The Major Non Fictional Prose*, *op. cit.*, 272.

Bibliographie

Œuvres de John Dos Passos

NOUVELLES, ROMANS, POESIE, THEATRE :

- « The City of Burnished Copper », *Choate News, New Fiction Supplement*, mai 1911.
- « The Almeh », *Harvard Monthly* 56, juillet 1913, 172-179.
- « The Honor of the Klepht », *Harvard Monthly* 57, février 1914, 158-163.
- « The Poet of Cordale », *Harvard Monthly* 59, décembre 1914, 77-84.
- « Malbrouch », *Harvard Monthly* 59, mars 1915, 192-194.
- « An Aesthete's Nightmare », *Harvard Monthly* 60, mai 1915, 77-80.
- « An Interrupted Romance », *Harvard Monthly* 60, juin 1915, 119-122.
- « Romantic Education », *Harvard Monthly* 6, octobre 1915, 1-4.
- « First Love », *Harvard Monthly* 61, octobre 1915, 22-25.
- « Orientale », *Harvard Monthly* 61, octobre 1915, 43-49.
- « Prairies », *Harvard Monthly* 61, novembre 1915, 55.
- « A Pot of Tulips », *Harvard Monthly* 61, décembre 1915, 77-83.
- « From Simonides », *Harvard Monthly* 61, janvier 1916, 110.
- « The Shepherd », *Harvard Monthly* 61, janvier 1916, 115-121.
- « The Cardinal's Grapes », *Harvard Monthly* 61, février 1916, 152-155.
- « Salvation Army », *Harvard Monthly* 62, mars 1916, 12. Repris dans *Eight Harvard Poets*, New York, Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Memory », *Harvard Monthly* 62, avril 1916, 38-40. Repris dans *Eight Harvard Poets*, New York, Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Les Lauriers Sont Coupés », *Harvard Monthly* 62, avril 1916, 48-51.
- « Incarnation », *Harvard Monthly* 62, mai 1916, 89. Repris dans *Eight Harvard Poets*. New York, Lawrence J. Gomme, 1917.
- « Philosophy », *Harvard Monthly* 62, juin 1916, 113-114.
- One's Man Initiation* : 1917 [1920], New York, University Press of America, 1986.
- A Pushcart at the Curb* [1922] dans Townsend Ludington (dir.), *Travel Books and Other Writings 1916-1941*, New York, Library of America, 2003.
- Streets of Night* [1923], Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1990.
- Manhattan Transfer* [1925], New York, Penguin, 2000.

Three Plays – The Garbage Man, Airways Inc., Fortune Heights, New York, Harcourt, Brace and Company, 1934.

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

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.

TRADUCTIONS FRANÇAISES :

L'initiation d'un homme : 1917, trad. Marc Freeman, Paris, F. Rieder, 1925 (dernière édition : Paris, Gallimard, 1996).

Manhattan Transfer, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1929 (dernière édition : Paris : Gallimard, 1990).

Trois soldats, trad. R. N. Raimbault, Paris, Editions de Flore, 1948.

Numéro un, trad. Jean Collignon, Paris, Gallimard, 1954.

Terre élue, trad. Yves Malartic, Club français du livre, Paris, 1957.

Aventures d'un jeune homme, trad. Mathilde Camhi, Paris, Gallimard, 1957.

Le grand dessein, trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 1959.

La grande époque, trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 1963.

Milieu de siècle, trad. Yves Malartic et Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 1971.

Les rues de la nuit, trad. Jean-Paul Marlon, Paris, Ecriture, 1994.

U.S.A. : Le 42ème 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.

Une charrette sur le bord du trottoir, trad. Michèle Plaa, Toulon, Éditions de la Nerthe, 2015.

AUTRES :

The Major Non Fictional Prose, Donald Pizer (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 1988.

Critiques sur John Dos Passos

OUVRAGES :

ASTRE, Georges Albert, *Thèmes et structures dans l'œuvre de John Dos Passos*, Paris, Lettres Modernes, 1956.

CLARK, Michael, *Dos Passos's Early Fiction*, London/Toronto, Associated University Press, 1987.

FAHY, Thomas Richard, *Staging Modern American Life : Popular Culture in the Experimental Theatre of Millay, Cummings, and Dos Passos*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

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.

KNOX, George Albert, *Dos Passos and the Revolting Playwrights*, Upsala, Lundequistska bokhandeln ; Copenhagen, Munksgaard, 1964.

KOMAR, Kathleen L., *Pattern and chaos : Multilinear Novels by Dos Passos, Döblin, Faulkner, and Koeppen*, Columbia, S.C., Camden House, 1983.

LANDSBERG, Melvin, *Dos Passos' Path to U.S.A. : A Political Biography : 1912-1936*, Plainsboro, Associated University Press, 1972.

LEE, Jun-young, *History and Utopian Disillusion, the Dialectical Politics in the Novels of John Dos Passos*, New York, Peter Lang Publishing, 2008.

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, *Dos Passos, Manhattan Transfer*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

— *John Dos Passos ; multiplicité et solitude*, Paris, Belin, 1998.

- NANNEY, Lisa, *John dos Passos Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1998.
- PIZER, Donald, *Dos Passos' USA : a Critical Study*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1988.
- *Toward a Modernist Style : John Dos Passos*, New York/London, Bloomsbury Academic, 2013.
- ROSEN, Robert C., *John Dos Passos : Politics and the Writer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981.
- SAINT-ARNAUD, Pierre, *Park, Dos Passos, Metropolis, Regards croisés sur la modernité urbaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
- VIART, Dominique, *Jules Romains et les écritures de la simultanéité : Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- WAGNER-MARTIN, Linda W., *Dos Passos as American*, Austin, University of Texas Press, 1979.

ARTICLES, RECUEILS D'ARTICLES, CHAPITRES DE LIVRES :

- ARRINGTON, Philipp, « The Sense of an Ending in *Manhattan Transfer* », *American Literature*, vol. 54, n° 3, 1982, 438-443.
- BEACH, Joseph Warren, « Dos Passos, 1947 », *Sewanee Review*, vol. 55, n° 3, 1947.
- BEAL, Wesley, « Network Narration in John Dos Passos's *U.S.A.* Trilogy », *Digital Humanities Quarterly*, vol. 5, n° 2, 2011.
- BELKIND, A., « Dos Passos the Critics and the Writer's Intention », *Southern Illinois University Press*, 1971.
- BLEU-SCHWENNINGER, Patricia, « Dos Passos et le théâtre de la révolte », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n° 40, 1989, 201-12.
- « Chambre Obscure : Le "Camera Eye" de *USA* », *Presses Universitaires du Mirail, Caliban*, n° 31, 1994, 115-22.
- « La construction de l'espace dans *the Forty-Second Parallel* », *Cycnos*, vol. 15, n° 1, 1998, 59-69.
- BROGGER, Frederik, « The Cultural Contamination of the Language of Nature : Dos Passos' "*Mahattan Transfer*" and Jeffers' Nature Poems », *Nordlit*, n° 13, 2009, 136-149.

- BUTLER, Robert James, « The American Quest for Pure Movement in Dos Passos' USA », *Twentieth Century Literature*, vol. 30, n° 1, 1984, 80-99.
- CHOLLIER, Christine, « La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve de l'inertie de la matière dans *Manhattan Transfer* » dans Daniel Thomières, *Imaginaires*, n°7, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2001, 171-180.
- CLARK, Michael, « Whitman's Influence on Dos Passos' Streets of Night », *Walt Whitman Review*, vol. 28, n° 2, 1982, 66-72.
- COCHOY, Nathalie, « Ellen, la demoiselle de Manhattan », dans *Passante à New York*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- COLLEY, Iain, *Dos Passos and the fiction of despair*, Londres, Macmillan, 1978.
- DIGGINS, John P., « Visions of Chaos and Visions of Order : Dos Passos as Historian », *American Literature*, vol. 46, n° 3, 1974, 329-346.
- DOW, William, « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and a "Squirrel Cage of the Meridians" », *Notes on Contemporary Literature*, vol. 25, n° 2, 1995.
- « John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the "Other" Modernism », *Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal*, vol. 42, n° 3, 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*, vol. 27, n° 4, 1999, 245-254.
- ENNISS, Stephen C., « Writing War : John Dos Passos' One Man's Initiation », *War, Literature, and the Arts : An International Journal of the Humanities*, vol. 8, n° 1, 1996, 83-96.
- FENEJA, Fernanda Luisa, « Biblical Myths of the City in Dos Passos' *Manhattan Transfer* » dans Ana Raquel Fernandes, José Pedro Serra et Rui Carlos Fonseca (dir.), *The Power of Form, Recycling Myths*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 184-196.
- FOLEY, Barbara, « From U.S.A. to Ragtime : Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction », *American Literature*, vol. 50, n° 1, March 1978, 85-105.
- FOSTER, Gretchen, « John Dos Passos' Use of Film Technique in *Manhattan Transfer* and *The 42nd Parallel* », *Literature and Film Quarterly*, vol. 14, n° 3, 1986, 186-194.
- FRATTAROLA, Angela, « The Limitations of Vision and the Power of Folklore in

- John Dos Passos' USA », *Studies in the Novel*, vol. 45, n° 1, 2013, 80–101.
- GALLIGANI CASEY, Janet, « Historicizing the Female in USA : Re-Visions of Dos Passos's Trilogy », *Twentieth Century Literature*, vol. 41, n° 3, 1995, 249-264.
- 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*, vol. 52, n° 4, 2006, 413-442.
- GOLDMAN, Arnold, « Dos Passos and His USA », *New Literary History*, vol. 1, n° 3, 1970, 471-483.
- HARDING, Desmond, « *Ulysses* and *Manhattan Transfer* : A Poetics of Transatlantic Literary Modernism » dans *Writing the City : Urban Visions and Literary Modernism*, New York/London, Routledge, 2003, 97-137.
- HARSIN, Jayson P., « Passing and the American Identity Machine : Race, Class, and Sexuality in U. S. A. », *John Dos Passos Newsletter* 8, 2001, 1-11.
- HILL, Richard F., « Dos Passos : A Reassessment », *University Bookman*, vol. 10, n° 2, 1970.
- HOCK, Stephan, « “Stories Told Sideways Out of the Big Mouth” : John Dos Passos's Bazinian Camera Eye », *Literature/Film Quarterly*, vol. 33, n° 1, 2005, 20-28.
- HUGHSONS, Lois, « Dos Passos's World War : Narrative Technique and History », *Studies in the Novel*, vol. 12, n° 1, 1980, 46-61.
- ICKSTADT, Heinz, « Envisioning Metropolis – New York as Seen, Images and Imagined », *E-rea*, vol. 7, n° 2, 2010.
- KAZIN, Alfred, « John Dos Passos and His Invention of America », *The Wilson Quarterly*, vol. 9, n° 1, 1985, 154-166.
- KEUNEN, Bart, « The plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel : The Case of *Manhattan Transfer* », *English studies : a Journal of English Language and Literature*, vol. 82, n° 5, 2001, 420-36.
- KNÖNAGEL, Axel, « The Interchapters in John Dos Passos's “Number One” », *Journal of Modern Literature*, vol. 19, n° 2, 1995.
- KNOX, George Albert, « Dos Passos and Painting », *Texas Studies in Literature and Language*, n° 6, 1964, 22-38.
- LANDSBERG, Melvin, « John R. Dos Passos : His Influence on the Novelist's Early Political Development », *American Quarterly*, n° 16, 1964, 473-85.

— « Dos Passos' U. S. A. – the Thirteenth Character », *John Dos Passos Newsletter 1*, 1998, 1-4.

— « An Elegy for the Unknown Soldier », *John Dos Passos Newsletter 2*, 1998, 1-4.

— « Two Studies on Mary French », *John Dos Passos Newsletter 3*, 1999, 1-7.

— « Richard Ellsworth Savage: A Character with a Pronounced Lack of Character », *John Dos Passos Newsletter 5*, 2000, 2-4.

— « Dos Passos' U. S. A. Biographies and "the Literature of Power" », *John Dos Passos Newsletter 6*, 2000, 1-3.

— « Homosexuality and Black-White Relations in U. S. A. » *John Dos Passos Newsletter 7*, 2001, 4-5.

— « A Novelist and His Biographer », *John Dos Passos Newsletter 8*, 2001, 12-17.

— « Rejoicing City That Dwelt Carelessly : From Orient Express to Ground Zero », *John Dos Passos Newsletter 9*, 2002, 5-6.

— « Obscuring Hull House-Highlighting Male Predominance in U. S. A. », *John Dos Passos Newsletter 10*, 2002, 1-4.

LAPAGE, Raymond et Claire, « The Use of Expressive French In Dos Passos' *Manhattan Transfer* », *Interpretations*, vol. 12, n° 1, 1980.

LAVELLE, Thomas, « The Representation of Nonstandard Syntax in John Dos Passos' USA Trilogy » dans Irma Taavitsainen, Gunnel Melchers, Päivi Pahta (dir.), *Writing in Nonstandard English*, Philadelphia, John Benjamins, 1999, 75-85.

LAYMAN, Richard, « A Readiness to Attempt Great Things : John Dos Passos's First Novel », *John Dos Passos Newsletter 10*, 2002, 5-6.

— « John Dos Passos : The Ground He Stood On » dans Richard Layman (dir.), *The Professions of Authorship : Essays in Honor of Matthew J. Bruccoli.*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996.

LEVIN, Harry, « Revisiting Dos Passos' USA », *The Massachusetts Review*, vol. 20, n° 3, 1979, 401-415.

LOWRY, E. D., « The Lively Art of *Manhattan Transfer* », *PMLA*, vol. 84, n° 6, 1969, 1628-38.

LUDINGTON, Townsend, « The Ordering of the Camera Eye in *U.S.A.* », *American*

Literature, vol. 49, n° 3, 1949, 443-446.

— « John Dos Passos : 1896-1970 : Modernist Recorder of the American Scene », *Virginia Quarterly review*, vol. 72, n° 4, 1996.

LYNDENBERG, John, « Dos Passos's *U.S.A.* : The Words of the Hollow Men » dans Sydney J. Krause (dir.), *Essays on Determinism in American Literature*, Kent, Kent State University Press, 1964, 97-107.

MAINE, Barry, « *U.S.A.* ; Dos Passos and the Rhetoric of History », *South Atlantic Review*, vol. 50, n° 1, 1985, 76-86.

— *John Dos Passos ; The Critical Heritage*, New York/London, Routledge, 1997.

MARZ, Charles, « Dos Passos's Newsreel : the Noise of History », *Studies in the Novel*, vol. 11, n° 2, 1979, 194-200.

— « U.S.A. : Chronicle and Performance », *Modern Fiction Studies*, n° 26, 1980.

MASTELLER, Richard N., « Caricatures in Crisis : The Satiric Vision of Reginald Marsh and John Dos Passos », *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 3, n° 2, 1989, 22-45.

MCHALE, Brian, « Child as Ready-Made : Baby-Talk and the Language of Dos Passos's Children in *U.S.A.* » dans Elizabeth Goodenough (dir.), *Infant Tongues : The Voice of the Child in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1994.

MCLLVAIN, Robert M., « Dos Passos's Reading of Thorstein Veblen », *American Literature*, vol. 44, n° 3, Novembre 1972, 471-47.

MCPARLAND, Robert, « Sounds of the City : Theodore Dreiser, John Dos Passos, Anzia Yezierska, Langston Hughes » dans *Beyond Gatsby : How Fitzgerald, Hemingway, and Writers of the 1920s Shaped American Culture*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2015, 123-155.

MURRAY, Edward, « John Dos Passos and the Camera Eye : *Manhattan Transfer* and *U.S.A.* » dans *The Cinematic Imagination: Writers and Motion Pictures*, New York, Ungar, 1972, 168-178.

NANNEY, Lisa, « Dos Passos in the Classroom. », *John Dos Passos Newsletter* 5, 2000, 6.

PIER, John, « Three Dimensions of Space in the Narrative Text », *GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours*, n° 21, 1999, 191-205.

PIZER, Donald, « The Camera Eye in *U.S.A.*: The Sexual Center », *Modern Fiction Studies*, vol. 26, n° 3, 1980, 417-430.

— « The “Only Words against POWER SUPERPOWER” Passage in John Dos Passos’ “The Big Money” », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 79, n° 3, 1985, 427-434.

— « The Hemingway-Dos Passos Relationship », *Journal of Modern Literature*, vol.13, n° 1, 1986, 111-128.

ROGERS, Gayle, « Restaging the Disaster : Dos Passos and National Literatures after the Spanish-American War », *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 2, 2013, 61-79.

ROHRKEMPER, John, « The Collapse of Faith and failure of Language : John Dos Passos and the Spanish Civil War » dans Frida S. Brown (dir.), *Rewriting the good fight : critical essays on the literature of the Spanish Civil War*, East Lansing, Michigan State University Press, 1989, 215-228.

SANDERS, David, « The Art of Fiction XLIV : John Dos Passos », *Paris Review* XII, 1969.

SARTRE, Jean-Paul, « A propos de John Dos Passos et de 1919 » dans *Critiques littéraires, (Situations, I)*, Paris, Gallimard, 1947, 18-31.

SCHUR, Richard, « The Missing Modernists ? American Cultural Studies and the Case of John Dos Passos », *John Dos Passos Newsletter* 7, 2001, 1-3.

SEE, Sam., « Fast Books Read Slow : The Shapes of Speed in “Manhattan Transfer” and “The Sun Also Rises” », *Journal of Narrative Theory*, vol. 38, n° 3, 2008, 342-77.

SEED, David, « Media and Newsreels in Dos Passos’ *U.S.A.* », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 14, n° 3, 1984, 182-192.

SMITH, James Steel, « The Novelist of Discomfort : A Reconsideration of John Dos Passos », *College English*, vol. 19, n° 8, 1958, 332-338.

SPINDLER, Michael, « John Dos Passos and the Visual Arts », *Journal of American Studies*, vol. 15, n° 3, 1981, 391-405.

STOLZ, Claudia Matherly, « John Who ? » *John Dos Passos Newsletter* 5, 2000, 7.

— « Dos Passos’s Three Soldiers : A Case Study », *West Virginia University Philological Papers*, n° 51, 2004, 77-84.

STRATTON, Matthew, « Start Spreading the News : Irony, Public Opinion, and the Aesthetic Politics of *U.S.A.* », *Twentieth Century Literature*, vol. 54, n° 4, 2008, 419-

447.

SUAREZ, Juan A., « 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*, n° 31, 1999.

TROMBOLD, John, « Popular Songs as Revolutionary Culture in John Dos Passos' "U.S.A." and Other Early Works », *Journal of Modern Literature*, vol. 19, n° 2, 1995, 289-316.

— « From the Future to the Past : The Disillusionment of John Dos Passos », *Studies in American Fiction*, vol. 26, n° 2, 1998.

VANDERWERKEN, David L., « *Manhattan Transfer* : Dos Passos' Babel Story », *American Literature*, vol. 49, n° 2, 1977, 253-257.

— « USA : Dos Passos and the 'Old Words' », *Twentieth Century Literature*, vol. 23, n° 2, 1977, 195-228.

WEEKS, Robert P., « The Novel as Poem : Whitman's Legacy to Dos Passos », *Modern Fiction Studies*, n° 26, 1980, 431-46.

WESTERHOVEN, James N., « Autobiographical Elements in the Camera Eye », *American Literature*, vol. 48, n° 3, 1976, 340-364.

THÈSES :

BÉJA, Alice, *Une écriture de combat : Fiction et politique dans l'entre-deux-guerres aux Etats- Unis : John Dos Passos (1920-1938)*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2010.

BLEU-SCHWENNINGER, Patricia, *L'écriture autobiographique de Dos Passos : figures et modulations*, Université Lyon II, 1987.

BORDIER-LEAL, Florence, *Esthétisme et politique chez John Dos Passos*, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1984.

COULOMBE, Michael Joseph, *The Trilogy as Form*, Proefschrift Purdue University, 1970.

DICKSON, David, *The Utterance of America : Emersonian newness in Dos Passos' U.S.A. and Pynchon's Vineland*, Göteborg University, 1998.

DOW, William, *Dos Passos and the French avant-garde*, Neward, University of Delaware, 1992.

HARDING, James William, *Hiding and seeking : form, vision, and history in William Faulkner and John Dos Passos*, University of Sussex, 2012.

KROUCHI, Jacqueline, *John Dos Passos face à la société américaine de son temps*, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1985.

LEEMAN, David, *La réception des œuvres de John Dos Passos en France 1921-1971*, Université de Paris X, Nanterre 1993.

SHREVE, Emily, *The Camera's I : the Problem of Vision in Dos Passos' U.S.A. Trilogy*, mémoire de master, Lehigh University, 2012.

STACEY, David E, *The poetic image in Dos Passos' fiction*, Montréal, mémoire de master, Université de Mc Gill, 1981.

STOLZ, Claudia G. Matherly, *John Dos Passos : A Study in Literary Reputation*, Miami University, 1996.

Histoire littéraire et esthétique

OUVRAGES :

ALFANDARY, Isabelle ; NESME, Axel, *Modernism and Unreadability*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011.

AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

BEAL, Wesley, *Networks of Modernism : Reorganizing American Narrative*, Iowa City, University Of Iowa Press, 2015.

CHILDS, Peter, *Modernism*, New York/London, Routledge, 2008.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, Cambridge/London, MIT Press, 1992.

DENNING, Mickael, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York/London, Verso, 1998.

GELFANT, B.H., *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954.

HULLE, Dirk van, *A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Ann Arbor, Champaign, The University of Michigan Press, 2004.

- JANCOVICH, Mark, *The Cultural Politics of New Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KAZIN, Alfred, *On Native grounds : an Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal-Hitchcock, 1942.
- KORITZ, Amy, *Culture Makers : Urban Performance and Literature in the 1920s*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.
- La peinture américaine des années 1930, the age of anxiety*, Coédition Musées d'Orsay et de l'Orangerie/Hazan, 2016.
- MARTIN, Ronald E., *American Literature and the Destruction of Knowledge*, Durham, Duke University Press, 1933.
- MORETTI, Franco, *The World-System from Goethe to García Márquez*, New York, Quintin Hoare Verso, 1996.
- NORTH, M., *Camera Works, Photography And The Twentieth Century World*, New York, Oxford University Press, 2005.
- SEED, David, *Cinematic Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.
- STEVENSON, Randall, *Modernist Fiction*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- STRATTON, Matthew, *The Politics of Irony in American Modernism*, New York, Fordham University Press, 2013, 101-144.
- WERNER, Wolf, *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2006.

ARTICLES, RECUEILS D'ARTICLES, CHAPITRES DE LIVRES :

- HABER, Stéphane ; RENAULT, Emmanuel, « Une analyse marxiste des corps ? », *Actuel Marx*, n° 41, 2007, 14-27.
- HASELSTEIN, Ulla, « Gertrude Stein's Portraits of Matisse and Picasso », *New Literary History*, vol. 34, n° 4, 2003, 723-743.
- HEROLD, Michel, « La technique du vitrail ancien : un outil d'analyse ? » dans *Regards sur le vitrail*, Arles, Actes Sud, 2002.
- MATZ, Jess, « The novel » dans Kevin J.H. Dettmar, David Bradshaw (dir.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2006.

MURPHY, Richard, « Expressionism » dans dans Kevin J. H. Dettmar, David Bradshaw (dir.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2006.

OLDS, Marshall C., « Literary Symbolism » dans dans Kevin J. H. Dettmar, David Bradshaw (dir.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2006.

RENAUD-CHAMSKA, Isabelle, « L'église et la création de vitraux : pour une liturgie de la lumière » dans *Regards sur le vitrail*, Arles, Actes Sud, 2002.

WELLEK, René, « The New Criticism : Pro and Contra », *Critical Inquiry*, vol. 4, n° 4, 1978, 611-624.

Théorie littéraire et stylistique

OUVRAGES :

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009.

BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BANFIELD, Ann, *Unspeakable sentences – Narration and representation in the language of fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

— *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

— KAYSER, Wolfgang ; BOOTH, Wayne C., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

— *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 2014.

BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

BROOKS, Cleanth ; WARREN, Robert Penn, *Understanding Fiction*, New York, Appleton-Century-Crofts Division of Meredith Corporation, 1959.

CLAUDEL, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

- COHN, Dorrit, *Transparent minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- CORTI, Maria ; BOGAT, Margherita ; MANDELBAUM, Allen, *An introduction to Literary Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- FONTVIEILLE-CORDANI, Agnès ; THONNERIEUX, Stéphanie, *L'ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2008.
- FRANK, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.
- GARDELLE, Laure ; SORLIN, Sandrine (dir.), *The Pragmatics of Personal Pronouns*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2015.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du Fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GRÉSILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
 - *Palimpsestes. La littérature du second degré*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
 - *Seuils*, Paris, Seuil, 1988.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1972], Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, les Editions de Minuit, 1963-1973.
- *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- JANCOVICH, Mark, *The Cultural Politics of New Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haie, Mouton, 1976.

- *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- *Desire in Language - A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.
- LEECH, Geoffrey N. ; SHORT, Michael H., *Style in fiction, A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, New York, Longman Inc., 1981.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992.
- LUKÁCS, Georg, *The Theory of the Novel*, London, Merlin Press, 1971.
- MOUREY, Jean-Pierre, *Le vif de la sensation*, Saint Etienne, Reboul Imprimerie, 1993.
- NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Literature*, Orlando, Mariner Books, 1982.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Sillery / Quebec, Septentrion, 2000.
- PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les détours de la langue: étude sur la parenthèse et le tiret double*, Leuven, Editions Peeters, 2002.
- PLETT, Heinrich, *Intertextualities*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, Tome I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- *Temps et récit, Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RIFFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Editions Flammarion, 1971.
- *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.
- RIVKIN, Julie ; RYAN, Michael, *Literary Theory : an Anthology*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2010.
- SALBAYRE, Sébastien ; VINCENT ARNAUD, Nathalie, *L'analyse stylistique, textes littéraires de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1913], Paris, Éditions Payot et Rivages, 1995.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

STEIN, Gertrude, *Lectures In America* [1935], Boston, Beacon Press, 1985.

TAAVITSAINEN, Irma ; MELCHERS, Gunnel, PAHTA, Päivi (dir.), *Writing in Nonstandard English*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub. Co., 2000.

TOOLAN, Michael, *Narrative, a Critical Linguistic Introduction*, New York/London, Routledge, 2001.

ARTICLES :

BENVENISTE, Émile, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale I*, 1966.

BORDAS, Eric, « Le rythme de la prose », *Semen*, n° 16, 2003, <http://semen.revues.org/2660>, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 2 juillet 2016..

DAHAN-GAIDA, « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », dans Jean-Marie Grassin, Daniel-Henri Pageaux, Bertrand Westphal et Juliette Vion-Dury (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires Limoges, 2003.

DELAS, Daniel, « Les enjeux de la stylistique », *Langages*, n° 118, 1995, 5-7.

FONAGY, Ivan, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, n° 75, 1980, 95-127.

FONTVIEILLE-CORDANI, Agnès, « Liste et négation en poésie. La poétique du vide chez Paul Eluard » dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 327-345.

GODFROY, Alice, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, 2006.

HARDY, Alain, « Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre », *Langue française*, n° 3, 1969, 90-96.

HUG, Mathilde, « Herman Melville la pensée de la marge comme art poétique L'exemple de l'épisode du "Prosody Old Guidebook" dans Redburn (1849) », *Traits d'Union*, n° 6, 2016.

JOUSSET, Philippe, « La prose sous la prose », *Semen*, n° 16, 2003, <http://semen.revues.org/2695>, mis en ligne le 04 mai 2007, consulté le 2 juillet 2016.

McKENNA, Wayne ; ANTONIA, Alexis, « Intertextuality and Joyce's "Oxen of the Sun" Episode in *Ulysses* : the Relation between Literary and Computational Evidence », *la Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines XXX*, 1994.

MESCHONNIC, Henri, « L'enjeu du langage dans la typographie », *Littérature*, n° 35, 1979, 46-56.

PERLOFF, Marjorie, « Modern Epic by Franco Moretti », *Electronic Book Review* 4, 1996/97, <http://marjorieperloff.com/reviews/franco-moretti/>, consulté le 3 mars 2017.

PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, 2003, <http://semen.revues.org/2669>, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 2 juillet 2016.

RIFFATERRE, Michel, « La trace de l'intertexte », *La Pensée française*, n° 215, 1980, 4-18.

— « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, 4-7.

RONGIER, Sébastien, « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », *Recherches en esthétique*, n° 14, 2008.

SAINT-GÉRAND, Jacques Philippe, « Du rythme : le désir du poète et le dire des dictionnaires (1780- 1914) », *Semen*, n° 16, 2003, <http://semen.revues.org/2675>, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 2 juillet 2016.

SBORGI, Ana Viola, « Ford Maddox Ford's Literary Portraits » dans Laura Colombino (dir.) *Ford Maddox Ford and Visual Culture*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2009, 119-134.

WALTER, Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], paru en français dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

La matérialité du texte dans *Manhattan Transfer* et *USA* de John Dos Passos

Résumé

Les premiers romans de John Dos Passos s'inscrivent dans le courant moderniste et sont caractérisés par une organisation originale des mots sur la page. Le texte n'est pas un bloc monolithique mais il est découpé en sections et ponctué d'épigraphes. Il contient également une multitude de collages présentés dans des styles et des polices variés. Cette observation est le point de départ de cette étude qui propose d'analyser la matérialité du texte dans les premiers romans de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* et la trilogie *USA*, publiés entre 1925 et 1938. Ces ouvrages interrogent le regard du lecteur sur le texte, en montrant ce qui est placé devant, autour de l'oeil de celui qui regarde. Ils invitent le lecteur à prendre conscience de ce qui influence sa vision. Le roman exhibe son armature et ses divers seuils, laissant soin à celui qui lit de poursuivre ou non sa lecture, de revenir en arrière et de faire les liens entre les différentes zones de texte. Le roman expose son mode de fabrication, soulignant qu'il est le produit d'un réagencement de textes antérieurs. Cette armature visible est autant faite de pleins que de vides et reflète la tension entre l'ambition de tout dire, tout contenir et la reconnaissance de la difficulté même de raconter. Le jeu avec les espaces blancs, la ponctuation et les indications phonétiques renforcent la dimension écrite du texte tout en essayant de le faire sortir hors de la page et de résister à toute clôture.

Mots clefs : John Dos Passos, matérialité, cadre, clôture, intertextualité, paratexte.

The materiality of the text in *Manhattan Transfer* and *USA* of John Dos Passos

Abstract

The early novels of John Dos Passos are part of the modernist literary movement. They are characterized by an original organization of the words on the page. The text is no longer a monolithic block, but is divided into sections and its separations are highlighted by a vast paratext. It also contains a variety of collages presented in various styles and in different fonts. These observations are the starting point of this research, which focuses on the materiality of the text in the early novels of John Dos Passos, *Manhattan Transfer* and the trilogy *USA*, published between 1925 and 1938. These novels question the gaze of the reader on the text, showing what is placed in front of and around the eye of the observer. The reader becomes aware of what influences his vision. The novel displays its internal structure and various thresholds, allowing the reader to continue or to stop reading, to go backwards and to create connections between the different sections of the text. The novel displays how it has been constructed, highlighting that it is the product of the rearrangement of previous texts. This visible internal structure is also built out of gaps and empty spaces. It reflects the tension between the ambition to be exhaustive, to contain everything and to acknowledge the difficulty to tell a story. The interplay with the blank space on the page, the use of punctuation and phonetic indicators reinforce the written aspect of the text, while at the same time making the words stand off the page and resistant to closure.

Keywords : John Dos Passos, materiality, frame, closing, intertextuality, paratext.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 514 – EDEAGE
UFR du Monde Anglophone
5, rue de l'École de Médecine
75006 Paris