HAL
open science

Esthétique, politique et éthique : la création littéraire dans l'œuvre romanesque de John Steinbeck

Abdourahmane Diouf

To cite this version:

Abdourahmane Diouf. Esthétique, politique et éthique : la création littéraire dans l'œuvre romanesque de John Steinbeck. Littératures. Le Mans Université, 2020. Français. NNT : 2020LEMA3008 . tel-03085346

HAL Id: tel-03085346

https://theses.hal.science/tel-03085346

Submitted on 21 Dec 2020

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.

THESE DE DOCTORAT DE

LE MANS UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Langues, littératures et civilisations anglophones, études irlandaises, américaines, études culturelles

Par
Abdourahmane DIOUF

ESTHÉTIQUE, POLITIQUE ET ÉTHIQUE : LA CREATION LITTÉRAIRE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE JOHN STEINBECK

Thèse présentée et soutenue à Le Mans, le 27 Novembre 2020
Unité de recherche : ED ALL
Thèse N° : 2020LEMA3008

Rapporteurs avant soutenance :

Elisabeth Bouzonviller	Professeure, Université de Saint-Etienne
Eléonore Lainé-Forrest	Maîtresse de conférences, Université de Nouvelle-Calédonie

Composition du Jury :

Président :	Éliane Elmaleh	Professeure, Le Mans Université
Examinateurs :	Elisabeth Bouzonviller	Professeure, Université de Saint-Etienne
	Marie-Agnès Gay	Professeure, Université de Lyon3
	Eléonore Lainé-Forrest	Maîtresse de conférences, Université de Nouvelle-Calédonie
Dir. de thèse :	Rédouane Abouddahab	Professeur, Le Mans Université

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

Le Mans Université

Titre : titre (en français) : Esthétique, politique et éthique : la création littéraire dans l'œuvre romanesque de John Steinbeck

Mots clés : Esthétique, Politique, Éthique, Engagement, Écologie, Mythe, Littérature protestataire

Résumé : Les œuvres de John Steinbeck ne sauraient être réduites à une sèche catégorisation d'ordre esthétique ou idéologique. On les étudie souvent à la croisée de styles hétérogènes qui s'entremêlent et s'éclairent, pour pouvoir appréhender derrière les variétés le substratum de l'œuvre. L'enjeu de cette thèse est d'étudier le lien entre esthétique, politique et éthique en partant non plus des positions politiques de l'écrivain mais des œuvres elles-mêmes, pour analyser les manières dont ces notions peuvent s'éclairer de manière dynamique et progressive au fur et à mesure que l'œuvre se déploie sur quatre décennies. En passant du roman lyrique et picaresque au roman social (particulièrement *Tortilla Flat* et la trilogie des « Dust Bowl Novels » : *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck laisse se construire dans son œuvre une critique politique fondée sur la remise en cause de la linéarité du discours narratif.

Tout comme la forme du discours, le « contenu » narratif véhicule et développe une vision politique qui substitue au Rêve américain et son « Melting Pot » utopique, une structure sociopolitique plus réaliste où l'on perçoit « deux classes » opposées, en vertu du système de domination capitaliste. Steinbeck a re-travaillé le genre romanesque pour y laisser se développer une vision à la fois providentielle, humaniste et anticapitaliste. En mettant à l'épreuve les notions d'intrigue, de protagoniste (ou « héros ») et de temporalité, il a inscrit cette critique politique au cœur même de l'écriture, invitant ses lecteurs à porter un nouveau regard sur ses œuvres des années 1930-50, davantage « politiques », et sur les liens entre modernisme, engagement politique et écologie. Même si certains de ses ouvrages sont radicalement contestataires, il n'en demeure pas moins qu'il a eu recours constamment au mythe des origines. Ce recours aux pensées mythiques des textes américains fondateurs joue un rôle de trait d'union lui permettant de déconstruire littérairement les discours politiques dominateurs de sa société.

Title : titre (en anglais) : Aesthetics, Politics and Ethics: Literary Creation in John Steinbeck's novels

Keywords : Aesthetics, Politics, Ethics, Commitment, Ecology, Myth, Protest literature.

Abstract : John Steinbeck's works cannot be reduced to a strict aesthetic or ideological categorization. They are often studied at the crossroads of heterogeneous styles that intermingle and shd light in order to grasp the substratum of the work behind its varieties. The challenge of this thesis is to study the link between aesthetics, politics and ethics, starting not from the writer's political positions but from the works themselves, in order to analyze the ways in which these notions can be dynamically and progressively highlighted as the work unfolds over four decades. Moving from the lyrical and picaresque novel to the social novel (particularly *Tortilla Flat* and the Dust Bowl Novels trilogy: *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men* and *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck makes it possible for a political critique to be constructed in his work based on a questioning of the linearity of narrative discourse.

Like the form of the discourse, the narrative "content" conveys and develops a political vision that substitutes for the American Dream and its utopian "Melting Pot" a more realistic sociopolitical structure in which one perceives "two opposing classes", by virtue of the system of capitalist domination. Steinbeck reworked the novel genre to develop a providential, humanist and anti-capitalist vision. By testing the notions of plot, protagonist (or "hero") and temporality, he placed this political critique at the very heart of the writing process, inviting readers to take a fresh look at his more "political" works of the 1930s and 1950s, and at the links between modernism, political engagement and ecology. Although some of his works are radically contested, he has made constant use of the myth of origins. This recourse to the mythical thoughts of the founding American texts acts as a hyphen allowing him to deconstruct literarily the dominant political discourses of his society.

Dédicaces

Je dédie ce travail

À ma famille, elle m'a doté une éducation digne, son amour a fait de moi ce que je suis aujourd'hui :

Particulièrement à mon défunt père Modiane DIOUF dit Abdoulaye pour le goût de l'effort qu'il a suscité en moi, de par sa rigueur, sa détermination et sa probité

À toi ma chère défunte mère Mame Coumba DIOUF, ceci est ma profonde gratitude pour ton éternel amour et sacrifice, que cette thèse soit le meilleur cadeau que je puisse t'offrir.

À vous mes frères et sœurs qui m'avaient toujours soutenu et encouragé durant ces années d'études.

À toi ma chère femme et à mes enfants.

À mes frères, sœurs et tantes que le destin a arrachés à la vie pendant que j'étais loin du pays :

Ousmane Diouf (dit Bana)

Mariama Senghor

Maïmouna Sène

Mariama Sagna

Abdoul Aziz Diouf

Aminata Diouf

Ibrahima Diouf

L'objectif de cette thèse est de cerner les enjeux du rapport entre esthétique, politique et éthique dans l'œuvre romanesque de John Steinbeck en s'appuyant sur l'analyse de onze de ses romans : *Cup of Gold* (1929), *The Pastures of Heaven* (1932), *Red Pony* (1933), *Tortilla Flat* (1935), *In Dubious Battle* (1936), *Of Mice and Men* (1937), *The Grapes of Wrath* (1939), *The Moon is Down* (1945), *The Pearl* (1947), *East of Eden* (1952) et *Murder* (2005).

Résumé

Les œuvres de John Steinbeck ne sauraient être réduites à une sèche catégorisation d'ordre esthétique ou idéologique. On les étudie souvent à la croisée de styles hétérogènes qui s'entremêlent et s'éclairent, pour pouvoir appréhender derrière les variétés le substratum de l'œuvre. L'enjeu de cette thèse est d'étudier le lien entre esthétique, politique et éthique en partant non plus des positions politiques de l'écrivain mais des œuvres elles-mêmes, pour analyser les manières dont ces notions peuvent s'éclairer de manière dynamique et progressive au fur et à mesure que l'œuvre se déploie sur quatre décennies. En passant du roman lyrique et picaresque au roman social (particulièrement *Tortilla Flat* et la trilogie des « Dust Bowl Novels » : *In Dubious Battle, Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck laisse se construire dans son œuvre une critique politique fondée sur la remise en cause de la linéarité du discours narratif. Tout comme la forme du discours, le « contenu » narratif véhicule et développe une vision politique qui substitue au Rêve américain et son « Melting Pot » utopique, une structure sociopolitique plus réaliste où l'on perçoit « deux classes » opposées, en vertu du système de domination capitaliste. Steinbeck a re-travaillé le genre romanesque pour y laisser se développer une vision à la fois providentielle, humaniste et anticapitaliste. En mettant à l'épreuve les notions d'intrigue, de protagoniste (ou « héros ») et de temporalité, il a inscrit cette critique politique au cœur même de l'écriture, invitant ses lecteurs à porter un nouveau regard sur ses œuvres des années 1930-50, davantage « politiques », et sur les liens entre modernisme, engagement politique et écologie. Même si certains de ses ouvrages sont radicalement contestataires, il n'en demeure pas moins qu'il a eu recours constamment au mythe des origines. Ce recours aux pensées mythiques des textes américains fondateurs joue un rôle de trait d'union lui permettant de déconstruire littérairement les discours politiques dominateurs de sa société.

Mots clés : esthétique, politique, éthique, modernisme, écriture, engagement, écologie, humanisme, mythe, histoire, littérature contestataire.

The objective of this thesis is to identify the issues of the relationship between aesthetics, politics and ethics in John Steinbeck's novels, based on the analysis of eleven of his novels *Cup of Gold* (1929), *The Pastures of Heaven* (1932), *Red Pony* (1933), *Tortilla Flat* (1935), *In Dubious Battle* (1936), *Of Mice and Men* (1937), *The Grapes of Wrath* (1939), *The Moon is Down* (1945), *The Pearl* (1947), *East of Eden* (1952), *Murder* (2005).

Abstract

John Steinbeck's works cannot be reduced to a strict aesthetic or ideological categorization. They are often studied at the crossroads of heterogeneous styles that intermingle and shed light in order to grasp the substratum of the work behind its varieties. The challenge of this thesis is to study the link between aesthetics, politics and ethics, starting not from the writer's political positions but from the works themselves, in order to analyze the ways in which these notions can be dynamically and progressively highlighted as the work unfolds over four decades. Moving from the lyrical and picaresque novel to the social novel (particularly *Tortilla Flat* and the *Dust Bowl Novels* trilogy: *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men* and *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck makes it possible for a political critique to be constructed in his work based on a questioning of the linearity of narrative discourse. Like the form of the discourse, the narrative "content" conveys and develops a political vision that substitutes for the American Dream and its utopian "Melting Pot" a more realistic sociopolitical structure in which one perceives "two opposing classes", by virtue of the system of capitalist domination. Steinbeck reworked the novel genre to develop a providential, humanist and anti-capitalist vision. By testing the notions of plot, protagonist (or "hero") and temporality, he placed this political critique at the very heart of the writing process, inviting readers to take a fresh look at his more "political" works of the 1930s and 1950s, and at the links between modernism, political engagement and ecology. Although some of his works are radically contested, he has made constant use of the myth of origins. This recourse to the mythical thoughts of the founding American texts acts as a hyphen allowing him to deconstruct literarily the dominant political discourses of his society.

Keywords : aesthetic, politics, ethics, modernism, writing, commitment, ecology, humanism, myth, history, protest literature.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance au Professeur Rédouane Abouddahab, qui a su, tout au long de mes recherches, me guider, m'accompagner, partager avec moi son temps et ses idées. Le Professeur Rédouane Abouddahab suit mon travail depuis plusieurs années, et m'a toujours accordé sa confiance et son soutien, qui ont rendu possible l'écriture de cette thèse. Je le remercie autant pour ses conseils que son exigence.

Je remercie les membres du jury d'avoir lu mon travail, la Professeure Eliane Elmaleh, la Professeure Elisabeth Bouzonviller qui m'ont à plusieurs reprises fait partager leurs expériences et suggestions dans le domaine des études américaines, la Professeure Marie-Agnès Gay, la Maîtresse de conférences Eléonore Lainé-Forres auprès de qui j'ai tant appris lors des Congrés de la SAES.

Je souhaite remercier aussi l'École doctorale de l'Université du Maine et le laboratoire 3LAM, l'ensemble du département d'anglais de l'Université de Paris-Est Créteil, de l'université Sorbonne Paris 3 et de l'Université de Paris Diderot, où j'ai également enseigné.

Mes remerciements vont aussi à Richard Anker qui dirigea mon mémoire de Master à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et sans qui je ne serais jamais devenu américaniste aujourd'hui et à Daouda Loum de l'UCAD.

Merci à l'ensemble de la famille Modiane Diouf et à ma mère en particulier.

Merci à ma femme Bamby-Aissa Sokhona pour son soutien sur tous les plans et à mes enfants.

Je remercie celles et ceux qui ont pris le temps de relire cette thèse et de me faire part de leurs remarques : Mamat-Alouakou Abakar, Rodiyath Mathys, Fatou Kiné Diouf, André Sarr, Abel Sédar Diouf, Oriane Chaussivert.

Mais également à Ibrahima Diouf, Alhassane Sakho, Ousmane Soumaré, Boubacar Sylla, Khadaly Soumaré, Mamy Estelle Disney.

Et toute personne de près ou de loin qui a contribué à la réussite de ce long travail.

Abréviations

Afin de réduire le nombre de références de bas de page et de favoriser la clarté du texte, les citations tirées des œuvres de John Steinbeck seront suivies d'une indication abrégée du titre comme suit :

Cup of Gold (1929)	(*COG*)
The Pastures of Heaven (1932)	(*POH*)
Red Pony (1933)	(*RP*)
Tortilla Flat (1935)	(*TF*)
In Dubious Battle (1936)	(*IDB*)
Of Mice and Men (1937)	(*OMM*)
The Long Valley (1938)	(*LV*)
The Grapes of Wrath (1939)	(*GOW*)
The Moon is Down (1942)	(*MID*)
The Pearl (1947)	(*PL*)
The Wayward Bus (1948)	(*WWB)*
East of Eden (1952)	(*EOE*)
The Log from the Sea of Cortez (1951)	(*LSC*)
The Winter of Our Discontent (1961)	(*WOD*)
Travels with Charley: In Search of America (1962)	(*TWC*)
Murder (2005)	(*MRD*)
The Journal of the Novel: The East of Eden Letters (1969)	(*JNEOEL*)

Sommaire

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE : LE MYTHE DU RÊVE AMÉRICAIN ET LE MYTHE PERSONNEL DU SUJET : ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS D'UNE QUÊTE 36

CHAPITRE I : EXPÉRIENCE ET EXPÉRIMENTATION 37

1. *L'espace-temps infantile comme source de création* 37
   1.1 Désir de création et espoir d'affirmation 37
   1.2 De la mémoire infantile à la construction d'une « *personae* artistique » 51
   1.3 La littérature comme évasion 72
2. *La polyphonie du rêve : entre quête onirique et réelle* 84
   2.1 Rêve et identité 84
   2.2 Le rêve comme effet de miroir 102
   2.3 La littérature comme moyen de sublimation et d'immortalisation 109

CHAPITRE II : L'IMBRICATION DU RÊVE ET DE LA RÉALITÉ 121

1. *À la recherche d'un cadre spatio-temporel perdu* 121
   1.1 Un écrivain en quête du « je » authentique 121
   1.2 Un écrivain en quête d'un idéal 137
   1.3 La vraisemblance du rêve 149
2. *L'illusion d'une quête* 156
   2.1 Le rêve américain 156
   2.2 À la recherche du rêve « amère-ricain » 164
   2.3 Du rêve au cauchemar 176

CHAPITRE III : L'AMÉRIQUE, UNE TERRE D'ACCUEIL POLY-TISSÉE : LA NATURE SAUVAGE COMME SYMBOLE POLITISÉ 197

1. *En quête d'un monde meilleur : l'Amérique ou le rêve trahi* 197
   1.1 L'Amérique : l'Éden idéalisé ou idéologisé ? 197
   1.2 Mondes possibles et impossibles : utopie et dystopie 218
   1.3 La « Pastorale » américaine : la vie réinventée 240
2. *Littérature, mythe et culture* 256
   2.1 Le mythe : récit poétique ou description exacte ? 256
   2.2 L'usage du mythe et de la légende comme fondement de la littérature américaine 259
   2.3 Le mythe comme forme de construction et d'interprétation 275

DEUXIÈME PARTIE : **LA MISE EN DISCOURS DE LA POLYPHONIE** 291

CHAPITRE I : À LA CONFLUENCE D'UN STYLE IMPRESSIONNISTE ET JOURNALISTIQUE 292

1. *Le récit de voyage romancé ou la réalité impressionniste* 292
   1.1 Pour une approche géo-poétique du récit de voyage 292
   1.2 Le trait d'union entre l'imaginaire et la cartographie 314
   1.3 L'errance ou le cadre d'une quête poétique : l'impossible utopie de la route 321
2. *L'événement mis en récit : de l'écriture journalistique à la création littéraire* 346
   2.1 Faits et événements de l'Histoire 346
   2.2 La guerre : un événement romancé 351
   2.3 Reportage et témoignage, genre privilégié chez Steinbeck 362

CHAPITRE II : UN DISCOURS ÉCOLOGIQUE HÉTEROCLITE 376

1. *L'esthétique de la variété ou le discours composite* 376
   1.1 Pour un humanisme plus tolérant 376
   1.2 L'intertextualité et le religieux : entre formes esthétisées et discours politisés 396
   1.3 L'approche béhavioriste : vers une esthétique de l'écriture objective 428

2. *L'émergence d'une conscience environnementaliste et de classe* 447
2.1 Une expérience écologue 447
2.2 L'interdépendance humaine ou l'écologie sociale 457
2.3 De la conscience de soi à l'esprit de classe 464

CHAPITRE III : APPROCHES SOCIO-PSYCHANALYTIQUES DE L'ÉCRITURE 478

1. *Le pouvoir rhétorique des mots* 478
1.1 L'écriture comme contre-pouvoir 478
1.2 L'illusion d'un pouvoir matriarcal 492
1.3 La bi-polarité du récit ou l'esthétique de la dualité 513

2. *Une variété d'approches psycho-critiques* 518
2.1 L'écriture comme traversée cathartique 518
2.2 Les personnages comme avatars du moi de l'auteur : du héros au héraut 528
2.3 L'argent comme matrice de construction du sujet, entre émancipation et aliénation 533

TROISIÈME PARTIE : L'INTRICATION DE L'ESTHÉTIQUE, DE LA POLITIQUE ET DE L'ÉTHIQUE 551

CHAPITRE I : LE TRAIT D'UNION ENTRE LE SOCIAL ET LE « POÉTHIQUE » 552

1. *L'écrivain comme truchement* 552
1.1 La voix des *underdogs* 552
1.2 L'écriture comme moyen d'expression du manque et de l'exacerbation 558
1.3 La réflexion réaliste comme une représentation éthique et esthétique du monde 564
2. *Man's in-humanity to Man* 575
2.1 De la tragédie à la quête de survie 575
2.2 Le concept de « group-man » ou la forme du roman collectif 579
2.3 Figure(s) de l'« Autre » 596

CHAPITRE II : DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ À UNE ÉCRITURE PROTESTATAIRE 603

1. *Engagement, idéologies et singularité* 603
1.1 Le combat oculaire ou l'écriture comme miroir 603
1.2 L'inscription du social dans l'œuvre de Steinbeck 611
1.3 La critique du capitalisme : la symbolisation du rapport de l'homme avec sa condition 624
2. *John Steinbeck : un grand écrivain atypique ?* 641
2.1 Un écrivain engagé : Steinbeck entre idéologie et singularité 641
2.2 La question du genre et des minorités comme un substrat de lutte 658
2.3 John Steinbeck : *l'inclassable réformateur* ? 672

CHAPITRE III : STYLE SYNCRÉTIQUE : LA CHARPENTE POLYSÉMIQUE ET LES DIALOGUES 693

1. *Un style de langage polyphonique* 693
1.1 La structure des dialogues et du langage « argotique » comme expression de protestation 693
1.2 Esthétique et littérature 715
1.3 Le rapport entre politique et littérature 723
2. *Réception et perception esthétique : l'effet de spectacle* 744
2.1 L'approche naturaliste comme résonance dans la vision « organique » de Steinbeck 744
2.2 *The Grapes of Wrath* : un roman à « effet pervers » ou à « effet boule de neige » ? 759
2.3 L'ironie ou la stratégie subversive et esthétique de l'argumentation 770

CONCLUSION 796

BIBLIOGRAPHIE 811

INDEX 846

INTRODUCTION

Dans le champ actuel des études littéraires, étudier les notions d'esthétique, de politique et d'éthique semble bien pertinente, dans la mesure où l'approche esthétique constitue un des efforts importants de la recherche. L'idée de ce travail de recherche est née d'un besoin personnel de vouloir mieux comprendre la fiction de Steinbeck en vertu de ce triptyque notionnel qu'est l'esthétique, le politique et l'éthique. Pour ce qui est du choix d'analyse, il a été utile et stimulant de recourir au modèle d'écriture en spirale comme méthodologie dans le but de produire un travail dynamique et non moins rigoureux, et d'éviter de nous détourner de nos objectifs principaux. Loin d'être une entreprise hasardeuse, cette méthode de recherche constitue notre stratégie de développement et s'avère importante dans notre analyse puisqu'elle nous a permis d'apprécier et de mener à bien notre recherche en combinant des approches itératives et linéaire successives en raison de la progression en forme de spirale pour trouver de nouvelles manières de faire évoluer notre analyse. Les raisons qui nous ont amené à porter le choix sur les onze ouvrages qui constituent le corpus, sont aussi pertinentes les unes que les autres à la rédaction de ce travail. Il est clair que l'intérêt pour ces ouvrages ne suffit certainement pas à délimiter totalement notre sujet, mais apporte, en grande partie, une réponse au questionnement soulevé par notre recherche selon une vision spécifique des pistes de réflexion. Même si nous ne nous sommes pas privés de recourir aux autres ouvrages de Steinbeck à titre illustratif, il n'en demeure pas moins que les onze ouvrages de notre notre corpus renferment davantage de matières et d'intérêt pour ce qui est des liens entre esthétique, politique et éthique. Globalement, ces ouvrages nous ont permis non seulement de restreindre au mieux notre champ de recherche, mais aussi d'approfondir les différentes thématiques ayant un lien avec notre sujet.

S'interroger sur la cohérence de ces trois notions me semble stimulante, dans la mesure où, une succinte définition peut être utile à tracer les linéaments que notre combinaison fournirait au plan de cette analyse. En effet, si l'éthique peut être définie comme le résultat d'un équilibre mûrement réfléchi dans la quête recherche du bonheur pour tous, c'est sans doute parce qu'elle intègre une cohérence normative établie en lien avec les nouvelles préoccupations sociétales et environnementales. Cela fait écho à la notion de politique qui est l'établissement des règles rationnelles pour la pérennité d'un

meilleur vivre ensemble en société. Alors que la visée de ces deux notions est d'instaurer profondément une harmonie, l'esthétique constitue une manière de mettre en ordre les mots dans le but de donner corps à l'idée.

L'analyse des notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck a suscité notre curiosité intellectuelle. De prime abord, la question qui hante notre réflexion porte sur le désir de mettre en lumière le rapport entre littérature et politique. Ce lien depuis longtemps débattu suppose la volonté de faire jouer à la littérature un rôle de soutien ou de critique d'une position politique donnée, dans une circonstance particulière de luttes politiques. Toutefois il est intéressant de noter que les intentions ne sont pas constatées plus en politique qu'en littérature. Pour que la volonté soit plus qu'une intention, il faut qu'elle soit réalisée, et, de plus, qu'elle le soit sous la forme d'une combinaison des politiques de la littérature. Rappelons que durant les années 1930, l'explosion des grands discours de légitimation sociale sonne l'effervescence d'une modernité empreinte de l'idéalisme du progrès et anticipe le passage à un courant dit postmoderne qui tend à remettre en cause tant notre rapport à l'histoire que notre conception du temps. Par ailleurs, il convient de se pencher sur ce pan de l'imaginaire mettant en scène les revers des grandes idéologies de gauche qui ont façonné la modernité. C'est à la lumière d'une perspective de changement que Richard Ruland et Malcolm Bradbury soulignent le passage du modernisme au postmodernisme :

> We are also in a time when contemporary American writers are especially conscious of the need to reconstruct traditions for themselves: when the different ethnic groups must recover their own origins, when women writers deconstruct male fictions in the quest for a female literary past, when Modernism is over and Postmodernism is slipping behind us as we move toward a turn of the millennium and an artistic phase for which we have as yet no name. We live too in an age of rapid communications and vast, indeed parodic, cultural assimilation, where the boundaries of nations are no longer the boundaries of taste, perception or ideas. The world map of influence is changing all the time. New technologies transform the conditions of writitg, the nature and transmission of the sign; new historical aspirations shape our sense of an impending era, and scientific possibilities energize us to new types of thought and new models for artistic form. As American culture has grown ever more fluid and various, its historical singularity has diminished in a world which has ever-increasing access to many things once considered part of a purely American dream. The twenty-first century offers its own prospects and its own fears, and writers are already beginning to find language for them[1].

[1] Richard Ruland and Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature,* New York, Penguin Books, 1991, p. xviii.

Dans ce passage, les deux auteurs exposent les soubassements de la transition du courant moderniste. Ils nous font revisiter le patrimoine littéraire qui est à l'origine de sa construction. Le postmodernisme est moins défini ici par les événements historiques que par les révolutions de la pensée et des modes d'existence. Dominée par l'engagement communiste particulièrement fort dans les années 1930, 1940 et 1950, la politisation croissante du champ artistique américain apparaît comme un moyen d'appréciation et de contestation des injustices sociales et économiques dont en particulier les droits des Afro-Américains, des ouvriers et les chômeurs[2]. Parmi les œuvres qui diagnostiquent le mieux les symptômes de cette période tumultueuse, celle de John Ernest Steinbeck est sans doute l'une des plus originales. Fortement empreinte d'une mémoire des luttes politiques qui ont marqué le monde du XXe siècle en Amérique, l'œuvre romanesque de John Steinbeck met en scène un univers hanté par les spectres des idéologies égalitaristes du rêve américain, dissipées à cause de la combinaison de la crise économique de Wall Street en 1929, et le désastre environnemental qui a violemment frappé certains états de Midwest et du sud des États-Unis. C'est d'ailleurs en ce sens que Joseph Fontenrose, en étudiant le rêve américain chez Steinbeck, déclare que « […] each character attempted to realize his personal dream there. But the paradise is lost, the valley as dream is dispelled by the valley as reality »[3].

L'imaginaire de Steinbeck est marqué par l'avènement d'une révolution égalitariste à cause de l'implosion d'un capitalisme excessif et clanique qui enferme les défenseurs des causes de l'égalitarisme dans une forteresse. À partir de là émerge une forme d'expression littéraire investie d'une forte dimension idéologique, politique et éthique. La crise économique et le « Dust Bowl » bouleversent l'ordre du monde et instaurent une famine et une concurrence effrénée. Les bouleversements socio-économiques et politiques, avec leurs corolaires, la mécanisation de l'agriculture, la perte d'emplois et l'expropriation de terres, créent des exodes de populations vers l'Ouest en quête d'un Eldorado utopique déjà perdu sans pour autant faire abstraction de la naissance d'un clivage entre régimes démocratiques et états totalitaires qui sévit dans le monde.

Cependant, la promotion du matérialisme au détriment des valeurs humaines permet à Steinbeck de s'interroger sur le fondement de l'existence de l'homme. Dès lors,

---

[2] Voir Andrew Hemingway. *Artists on the Left: American Art and the Communist Movement*, 1926-1956, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 1.
[3] Joseph Fontenrose, *Steinbeck's Unhappy Valley: A Study of The Pastures of Heaven,* Berkeley, Albany Press, 1981, p. 45.

l'écrivain peut révéler quelque chose de l'ordre de l'humanité tout en se cherchant au sens psychique du terme. On identifie chez Steinbeck l'entrelacement de deux politiques de la littérature : l'une qui dispose les signes d'une texture du monde à déchiffrer au profit supposé d'une force subjective dont il convient de s'emparer pour changer le monde, l'autre qui dispose le jeu des intensités du monde en ce qu'il excède toute interprétation rationnelle et toute saisie subjective unifiante. En effet, la fiction de Steinbeck essaie de cumuler les deux politiques de la littérature en donnant à voir la faillite des subjectivités. En outre, l'égalitarisme ou l'anarchisme littéraire reprennent à leur compte les intensités que la littérature politique voudrait convertir en processus pédagogique et éthique. Steinbeck se veut, d'une part, le porte-parole d'un ou de plusieurs groupes humains, et, d'autre part, il se soucie d'une appréciation contemplative, où le sujet offre une certaine image de la réalité qu'on peut appeler esthétique.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels »[4], Steinbeck tient la balance égale entre la ligne droite du militant et les lignes erratiques des subjectivités absorbées dans le Léviathan capitaliste. Cette manière d'utiliser la littérature pourrait être considérée comme un art bien plus soumis à la logique représentative de la démonstration où l'écrivain met en évidence les intensités par le biais des dialogues qui révèlent les conséquences de la crise économique et des conditions de vie de la population rurale aux États-Unis. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck ancre sa pratique d'écriture dans une logique politique et éthique, tout en plaçant l'esthétique dans une approche artistique de la matérialité du signifiant. Si le roman de Steinbeck a joué un rôle essentiel dans la société américaine, c'est parce que le réalisme social avait fini par dominer, sur le plan esthétique, philosophique et sociologique, la création littéraire de l'époque avec un goût prononcé pour le militantisme politique. Cela soulève la question de l'engagement politique et éthique. C'est pourquoi certains écrivains, à l'instar de Steinbeck, tentent d'apporter, chacun à sa manière, des réponses aux conditions inhumaines des pauvres. C'est à la lumière d'une telle démarche que dans *An Aesthetic of Redemption*, Richard Wolin et Walter Benjamin perçoivent la nécessité de mobiliser les forces de la production esthétique à des fins politiques[5]. Au-delà de l'aspect politique, un des efforts remarquables de la recherche serait l'approche esthétique. Soulignons que la littérature

[4] La trilogie des "Dust Bowl Novels" correspond aux romans publiés durant la crise environnementale et économique. Il s'agit de *Of Mice and Men*, *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath*.
[5] Richard Wolin, Walter Benjamin, *An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 184.

apparaît comme l'une des ramifications de l'art en général, mais pour cette raison, fait appel à une connaissance spécifique, au point que le couple littérature/esthétique se révèle un sujet majeur dans la recherche. Il s'agit d'une quête d'un langage qui s'inscrit dans la réflexion de son propre pouvoir d'évocation. Alors que l'esthétique forge ou signifie un univers théorique de sens dans lequel le signifiant correspondrait au signifié, la littérature constitue un agencement de mots écrit ou oral, comportant une dimension esthétique. Dans tous les cas, on est dans l'ordre de la perception et du jugement. Comment ne pas songer à la réflexion de l'art de Kant dans *Critique de la faculté de juger* :

> Un jugement sur un objet de satisfaction peut être parfaitement *désintéressé* et cependant très *intéressant*, c'est-à-dire : un tel jugement ne se fonde sur aucun intérêt, mais produit un intérêt ; les purs jugements moraux sont tous tels. Mais les jugements de goût ne fondent aucun intérêt.[6]

En s'appuyant sur l'argument de Kant, on peut supposer que l'art est également futile, sans intérêt. Pris à la lettre, cet argument souscrirait à une définition réductrice. Toutefois, l'approche esthétique prend parfois les traits d'un jugement au sens idéologique et éthique. En effet, l'esthétique a aussi vocation à replacer la littérature dans la perspective de l'universel, dans la mesure où elle veut combiner la forme et le contenu, le subjectif et l'objectif, dans une unité harmonieuse. Il est intéressant de s'interroger sur ce jugement comme substitut d'une véritable pensée critique. C'est pourquoi elle a consacré l'évolution d'ouvrages qui ont été eux-mêmes au centre du « métarécit structuraliste ». Alexander Baumgarten définit l'esthétique comme une « science de la connaissance sensible »[7] et s'adresse non pas à la peinture ou à la musique mais plutôt à la poésie, et par conséquent au langage. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre la définition de Marc-Mathieu Münch qui, dans un essai sur les effets et la singularité de l'art littéraire, définit « l'esthétique littéraire » comme « la science humaine qui cherche à comprendre pourquoi et comment des textes obtiennent auprès de certains lecteurs un effet que nous appellerons provisoirement un effet de 'beauté' ou d''émotion spécifique'[8].

Bien entendu, l'œuvre de Steinbeck apporte à son tour une lumière singulière à

---

[6] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993, p. 66.

[7] Alexander Baumgarten, *Esthétique.* Précédée des *méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème,* et de la *métaphysique,* trad. et présentation Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne (« Bibliothèque de philosophie et d'esthétique »), 1988, p. 121.

[8] Marc-Mathieu Münch, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, p. 24.

l'élucidation de la pensée esthétique. L'enjeu de notre thèse est de démontrer qu'en dépit de son caractère composite et éclectique, la fiction de Steinbeck est traversée par un motif récursif qui transcende ses ouvrages et leur concède une cohésion organique : la combinaison des notions d'esthétique, de politique et d'éthique. Nous irons plus loin en soutenant que les trois notions s'articulent l'une avec l'autre car elles fonctionnent comme un principe de composition qui structure et sous-tend l'ensemble de la fiction de Steinbeck. La prise de position politique contre les excès du capitalisme aux États-Unis qui traversent la plupart de ses romans, permet de comprendre ce qu'est son engagement éthique et esthétique. En reconstituant l'expérience des ouvriers agricoles pauvres durant les années 1930 en fait littéraire, Steinbeck leur rend une existence et une voix dans et par l'écriture. Dans *The Grapes of Wrath*, il évoque une vision presque manichéenne entre, d'une part, la désintégration, voire la disparition d'un mode de vie et de pensée basée sur une longue tradition sous-tendue ici par les notions de perte matérielle, économique et humaine et, d'autre part, l'essor d'un monde nouveau né dans les larmes et la souffrance mais qui engendre l'espoir et le courage. Steinbeck expose une narration des faits, tout en soulignant la complexité de la nature des personnages construite sur une histoire personnelle chaotique et des expériences douloureuses. C'est d'ailleurs ce qui explique l'ambiguïté de leurs réactions dans l'engagement ou l'adversité, et tout cela dans un dessein de changement. Cette vision manichéenne chez Steinbeck nous rapproche de l'équilibrisme de Brecht. Selon lui, l'exigence d'un artiste ou d'un poète ne peut avoir qu'un sens et ne répond qu'à une nécessité : transformer le monde, c'est-à-dire le rendre visible, en créant la référence par des modèles littéraires qui produisent une relation au monde extra-linguistique[9]. Il s'agit de révéler le monde comme étant susceptible de changements, donc transformable.

Remarquons que dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, Steinbeck s'attache à observer son pays avec une extrême clairvoyance et à le représenter le plus fidèlement possible. Cela soulève la question de la place de la littérature dans l'Histoire ainsi que le rôle de l'écrivain dans la société. Dans ce sillage, l'engagement de l'homme de lettres, qui est un observateur de son temps et de sa société, est également d'analyser et de contester la vision normative diffusée par les discours institutionnalisés. C'est là où se trouve tout le sens d'une lecture critique de l'œuvre de Steinbeck. L'autre vision que ses romans proposent n'est elle-même qu'une fraction extraite parmi d'autres

[9] *In* Daniel Frey, *Brecht un poète politique*, Lausanne, Édition l'Âge d'homme, 1987, p. 17.

du réel, fraction jamais impartiale du reste. C'est sans doute en ce sens que Edward Saïd souligne « texts […] are in the world, and hence worldly »[10]. Si le texte littéraire est un objet du monde, c'est parce qu'il est à son tour motivé par des systèmes de valeurs (historiques, idéologiques, économiques) qui, dans une certaine mesure, déterminent ses structures énonciatives. L'écriture de Steinbeck se focalise sur des périodes bien déterminées. C'est pourquoi il associe son expérience formelle aux données socio-économiques et politiques tumultueuses des années 1930. C'est en ce sens que les contenances et les formes de représentation adoptées par la fiction romanesque de l'époque entrent dans une mutation sociale rapide.

Rappelons aussi que Steinbeck est avant tout un écrivain californien dont l'œuvre est consubstantielle à son lieu natal. C'est ainsi qu'une forme de politisation de l'écrivain qui, soucieux de la nature et du fonctionnement des sociétés humaines, est mise plus en avant. L'œuvre de John Steinbeck témoigne d'une conscience sociale et peut assurément prendre place dans la veine protestataire de la littérature occidentale qui plaide une morale et admoneste l'atteinte faite à la liberté et à la justice. On conviendra cependant que ses romans vont au-delà d'une empathie bien réelle envers le genre humain et de la volonté de l'écrivain d'être le porte-voix des sous-prolétariats du capitalisme moderne en Amérique. Il est aussi convoyeur d'un message appuyé par des choix esthétiques et stylistiques qui revendiquent, subvertissent et/ou déconstruisent des systèmes de valeurs présents, notamment dans la société. Cependant, Steinbeck accorde à ses romans une dimension éthique et politique globale, étrangère à toute querelle partisane. Il s'agit d'une vision du monde, d'une réflexion anthropologique et, soulignons-le, une position métaphysique, souvent d'ailleurs critique des principes de la métaphysique. Cette vision détermine les rapports entre l'individu et le groupe ainsi que les rapports des groupes entre eux. Elle se dit par des codes de comportement et des rituels sociaux : le roman met en scène l'avènement d'une conscience collective, base d'une nouvelle société au centre du plaidoyer humaniste que constituent la plupart des romans de Steinbeck comme *In Dubious Battle, The Pearl, Of Mice and Men,* entre autres.

Toutefois, même si tout récit est avant tout une performance langagière, il privilégiera la trame énonciative avec ses artifices et ses contraintes. Cela revient à dire que le récit est une mise en scène dans un ordre arbitraire et spécifique des faits d'une

[10] Edward Said, *The World, the Text, and the Critic,* London, Faber and Faber, 1983, p. 35.

histoire, dont la même histoire peut donc connaître plusieurs récits différents. Ainsi, la question du lien social constitue non seulement une partie intégrante de l'action du récit mais aussi et surtout un principe déterminant de la poétique de l'écriture fictionnelle. On peut définir la littérature politique comme une littérature où l'intention politique *lato sensu* de l'écrivain prime sur toute autre considération. Celle-ci veut montrer quelles sont les « bonnes » valeurs qu'il faut cultiver et ce qu'elles impliquent. Le rôle de la littérature consiste non pas à nous enseigner des manières d'agir, qu'à nous aider à découvrir nos propres dispositions évaluatives et à prendre la mesure de la complexité de toute détermination éthique. En outre, Steinbeck fait bel et bien de cette intention une manière d'user de la rhétorique du discours littéraire qu'il sait tendu vers un ailleurs du texte qui s'appelle 'idéologie', pour construire en parallèle une autre 'réalité' livrée à une lecture programmatique à la fois codée et subvertie. Par conséquent, la politique, l'éthique et le social constituent les soubassements auxquels la concordance et l'unité de la cité s'adossent. De ce fait, l'obéissance à ces soubassements contractuels permet d'évoquer ce que Nicole Loraux appelle la dialectique du « lien de la division »[11], c'est-à-dire celle qui permet l'unité.

Compte tenu de ces considérations, « la politique, c'est-à-dire étymologiquement la gestion de la cité, serait donc en charge du maintien de l'union malgré les tensions qui surgissent inévitablement »[12]. C'est en ce sens que, dans les ouvrages de Steinbeck, il se développe une littérature politique apolitique, où parfois l'apolitisme constitue une politique. À titre d'exemple, dans *The Grapes of Wrath,* la question de la représentation politique est certes abordée dans le chapitre XXII, où les fermiers migrants s'inscrivent dans une approche démocratique comme principe de gouvernement, dans la mesure où ils sont élus dans le camp de transit et prennent des décisions collégiales. Toutefois, les personnages insistent plus sur la question de la dignité retrouvée que sur la dimension proprement politique du processus et ses implications. Cette question de la dignité est également présente en filigrane chaque fois que la possibilité pour les ouvriers agricoles de se syndiquer est évoquée, mais tient proportionnellement très peu de place dans les romans après les années 1930.

Dans la configuration des ouvrages de Steinbeck, notons la présence de la communication verbale. Cette forme de communication laisse aux personnages le soin de

[11] *In* Michel Poizat, *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, Paris, Édition Métailié, 2001, p. 93.
[12] *Ibid.*

se présenter et de se représenter eux-mêmes au lecteur par le bon usage du dialogue, lequel permet à l'écrivain d'assumer un rôle de simple scribe en s'effaçant derrière ses personnages, comme le souligne souvent l'omission des guillemets dans les chapitres intercalaires dans *The Grapes of Wrath*. Si le roman reste un genre écrit, il relève donc d'un mode de communication dialogique dont l'écrivain fait usage pour laisser la place à une voix et une conscience indépendantes. Cette stratégie narrative lui permet de garder une position neutre, tout en privilégiant l'opposition entre les conceptions idéologiques divergentes. Cela nous rappelle le concept de dialogisme développé par le théoricien de la littérature Mikhail Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Selon Bakhtine, le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages ou entre deux discours internes d'un personnage. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la position bien peu autoritaire de Steinbeck dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », où l'intervention de l'écrivain est infime. Dans le cadre de cette étude, il s'agit de faire travailler ensemble des systèmes sémiotiques (une diction, des procédés stylistiques, des choix narratifs) et des systèmes de valeurs institutionnalisés, pour mettre en exergue deux critères fondamentaux dans le texte : l'évaluation et la norme. Chez Steinbeck, les systèmes sémiotiques relèvent comme l'inscription de l'Histoire dans la fiction. Qualifier le roman de Steinbeck d'œuvre engagée, c'est sans doute décider à la fois de la place de l'instance évaluatrice dans le tissu énonciatif et de ce sur quoi portent les discours entretissés de la fiction.

Cette étude est rendue plus intéressante par le mode dialogique, qu'on remarque dans ses romans comme *In Dubious Battle,* et qui est un principe dominant de la pratique langagière, car tout énoncé est pris dans un réseau d'interactions, et ce, dans deux sens au moins. Ce réseau d'interactions élargit et différencie l'analyse du lecteur de Steinbeck grâce à la mise en scène de plusieurs voix. Cela revient à dire que le discours est foncièrement hétérogène puisqu'il est en permanence traversé par l'altérité. Nous voulons dire par là qu'avec Mikhaïl Bakhtine, « l'unicité de l'énoncé ainsi que le sujet parlant sont remis en question »[13]. Dans *The Grapes of Wrath,* le mode dialogique qui relie les chapitres narratifs et les chapitres intercalaires, problématise et formalise à la fois la question du lien social, le rapport entre présent et passé, les motifs antagonistes de la rupture et de la continuité, etc. La prise de position de Steinbeck se révèle être un choix

[13] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.103.

humaniste qui s'est développé clairement au milieu de sa carrière. Si la vision de Steinbeck, telle qu'analysé dans notre thèse, met ainsi l'art au service du politique, c'est sans doute pour glorifier certains comportements, exhiber la grandeur humaine parfois camouflée et pour se faire le porte-voix des plus humbles.

La réalité terrible que nous décrit Steinbeck est un univers hostile sur fond de lutte des classes où règne une quête de profit sans merci suite à la crise économique des années 1930 et le « Dust Bowl », qui ont contraint les ouvriers agricoles à la misère, mais on peut entre-apercevoir la beauté d'un monde plus solidaire. C'est pourquoi il est question d'interroger la manière dont la littérature intervient dans la vie humaine en confrontant le sujet à la réalité d'autrui. Devant l'insigne médiocrité, la bassesse ou la folie de certains personnages de Steinbeck, se dresse aussi un autre monde de liberté, de dignité et de beauté. Ses romans décrivent un présent parfois monstrueux avec le regard tourné vers l'espoir, tout en énonçant un projet d'émancipation. C'est pourquoi dans son discours de réception du prix Nobel en 1962, Steinbeck soutient que même s'il est critiqué, ce sont les écrivains engagés comme lui qui réussissent à donner à la littérature toute sa force, comme il le précise :

> I hold that a writer who does not passionately believe in the perfectibility of man, has no dedication nor any membership in literature. The present universal fear has been the result of a forward surge in our knowledge and manipulation of certain dangerous factors in the physical world.[14]

C'est d'ailleurs cette vision d'un bâtisseur de l'idéal humain que nous voulons mettre en évidence. Toutefois, cela ne peut se faire sans que l'écrivain prenne position dans la gestion des affaires de la cité. Steinbeck plaide volontiers ici pour un retour à ce qui pourrait constituer une « politique de la littérature »[15] au sens où l'entend Jacques Rancière. Il s'agit en ce sens de reconfigurer le lien entre langage et réalité mais aussi entre espace public et forme romanesque. En effet, la littérature est d'abord politique car elle éduque à autre chose. Nous voulons dire par là que Steinbeck fait usage de sa plume comme d'une épée[16] à l'instar de Sartre. L'approche duelle que Steinbeck donne à son écriture, n'est pas seulement destinée à servir une cause, mais également à une forme

[14] John Steinbeck, « Noble Prize Acceptance », *In America and Americans and Selected Nonfiction*, sous la dir. de Susan Shilinglaw & Jackson J. Benson, *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer,* New York, Viking, 2002, p. 172.
[15] Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 80-81.
[16] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, [1964] 1991, p. 205.

esthétique méthodique qui donne à son écriture tout son charme. Soulignons ici que la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique semble nous introduire dans une aporie qui est loin d'être une contradiction mais plutôt une opposition. Même si la transition de roman à la nouvelle, au reportage ou au théâtre en recourant à l'humour, le fantastique, la science et la poétique, renvoie en grande partie à la diversité de son inspiration, son emploi est significatif, dans la mesure où il exprime en filigrane l'atypisme de la structure romanesque développée par Steinbeck. Selon Cynthia Burkhead[17], il y a un malaise de la critique quant à la classification des ouvrages de Steinbeck dans un cadre générique. Pourtant, cela indique l'une des contributions majeures de l'écrivain à la littérature américaine.

Notre perspective critique rentre dans une trivalence, voire un paradoxe qui est d'articuler les trois notions. Il nous semble que l'originalité de la fiction de Steinbeck tient à ce qu'elle ne se limite pas à l'une ou l'autre notion, mais explore les trois conjointement. La combinaison de ces trois notions rend compte de son éclectisme[18]. En effet, cet éclectisme peut être analysé à l'aune de la prise de position de Steinbeck qui s'articule dans une posture esthétique littéraire minutieusement construite. Cette étude permet de démontrer par le biais d'une analyse à la fois structurelle et thématique que l'écrivain n'est pas seulement engagé politiquement, mais son plaidoyer en faveur des valeurs fondamentales pour l'amélioration de la vie humaine constitue à la fois une démarche éthique et une forme esthétique qui fournissent la force et la direction de son travail. Sans une telle perspective, la volonté de l'écrivain ne pourra pas déplacer l'opprimé vers une meilleure réalité alternative. Ainsi, la vertu politique, propre à la littérature, ne réside pas dans l'histoire racontée, ni dans le propos converti en fiction par l'écrivain, mais dans l'apprentissage de la beauté, y compris par l'épreuve et la souffrance, et, en même temps, la découverte d'une parcelle de vérité. Cela revient à dire que la vertu politique réside pour un temps dans la mise à distance de la futilité du monde. Cela suppose qu'il n'y a pas à se demander si l'écrivain doit faire de la politique ou se consacrer à la pureté de son art. La pureté de l'art relève elle-même du politique. On peut dire qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la

[17] Cynthia Burkhead, *Student Companion to John Steinbeck*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2002, p. 25.

[18] Soulignons que l'éclectisme est une attitude philosophique qui s'appuie uniquement sur le rapprochement de dispositifs hétéroclites. Dans *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Victor Cousin soutient que la mise en œuvre d'un système complet passe essentiellement par la conciliation de systèmes disparates. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'éclectisme en littérature qui, à travers une quête de vérité, permet un tri dans les différents systèmes pour en constituer un corps de doctrine censé représenter la vérité intégrale.

pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire. Ce lien suscite une autre interrogation mais le choix de notre étude nous permet de poser la question du rapport entre littérature et politique. Pour ce qui est de la présence de la politique dans une œuvre littéraire, la phrase de Stendhal dans son roman *Le Rouge et le noir* se révèle parabolique : « la politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention »[19]. La remarque paraît pertinente puisqu'au-delà du sens littéral, le discours décline une portée explosible, c'est-à-dire un pouvoir capable de faire effet.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, le pouvoir de la littérature est théorisé par Sartre qui s'emploie à soutenir que toute œuvre est politique dans la mesure où elle est le reflet de son temps, « elle est *elle-même* idéologie »[20]. Si la politique n'est pas toujours présente en littérature, nous pourrons dire que la littérature quant à elle, relève toujours du politique puisqu'elle constitue parfois une réflexion approfondie sur la manière de concilier la forme artistique et le message politique en littérature. Pour comprendre entièrement les relations entre la politique et la littérature ainsi que la nature et la combinaison de ces deux notions qui s'exprime dans la fiction de Steinbeck, il faudra remonter vers les années de crise en 1930, quand il accordait une valeur protestataire à la littérature en dénonçant les injustices de la société américaine. Cela nous amène à cette interrogation « Qu'est-ce que la littérature politique » chez Steinbeck ? Étaler ici le paradigme n'est pas seulement le nœud de notre réflexion mais il nous permet de constater indubitablement que la littérature politique s'efforce de narrer et de représenter une certaine réalité, mais à défaut de produire du vrai, elle produit du vraisemblable. Ce dernier constitue le fruit d'une praxis d'écriture qui reconsidère la place de la littérature dans l'Histoire ou, plus précisément, qui indexe les causalités de l'une et de l'autre tout autant que le rôle de l'écrivain dans la société. À partir de là, nous analyserons la pertinence sociale de la littérature et éluciderons les manifestations de l'accointance de Steinbeck avec les opprimés dans ses romans. En attirant l'attention sur la relation nécessaire entre la réalité sociale américaine et le texte littéraire, nous pourrons identifier aussi le lien et l'interpénétration entre le contenu et les formes esthétiques.

---

[19] Stendhal, *Le Rouge et le noir*, volume 2, Paris, Éditions Larousse, 1912, p. 215.
[20] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Éditions Gallimard, 1948, p. 128.

Par ailleurs, la particularité du roman réside dans son organisation structurelle qui associe la forme au fond, comme le souligne la réflexion de Mikhaïl Bakhtine : « la forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, comme soudée à lui »[21]. L'objet de cette étude est de montrer aussi qu'il y a une relation de co-construction permanente entre le fond et la forme, dont l'analyse permet une meilleure lecture et compréhension du rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. En effet, le roman de Steinbeck suit une démarche plutôt révélatrice si l'on observe la manière dont il érige son œuvre pour véhiculer son message. Si l'écrivain n'est pas, d'une certaine manière, un étranger parmi les siens, il doit par son œuvre se faire l'écho de leurs difficultés, sans cela son œuvre dégénèrerait en un pur divertissement, une activité ludique. Au-delà de la valeur esthétique purement formelle, l'œuvre d'art doit avoir quelque chose à dire aux hommes, car prendre le parti de ne rien dire c'est accepter le statu quo. Or, il s'agit de transformer le monde, c'est-à-dire libérer l'homme de sa condition de sujétion à toute forme d'injustice. Cette démarche libératrice résonne pertinemment dans l'écriture de Steinbeck et qui se termine le plus souvent par un appel à la révolution de la conscience humaine. Si les notions d'esthétique, de politique et d'éthique semblent antagoniques, il n'en demeure pas moins que Steinbeck en fait une méthode par l'esthétisation de la politique et de l'éthique. C'est sans doute ce qui lui permet de faire entendre, par le biais d'un art du langage fondé sur un travail de la forme et sur un choix politique déterminé, la « voix des sans voix » celle des ouvriers durant les années 1930. Dans une telle démarche, aborder ces trois notions dans la fiction de Steinbeck revient probablement en à faire une forme esthétisante, une stratégie d'expression publique et un moyen d'orienter nos actions en vue du « bien agir » dans la société. Cette démarche nous amène également à transcender les antagonismes entre « l'Art pour l'art » et la littérature engagée.

Les romans de Steinbeck laissent entendre la philosophie transcendantaliste d'Emerson et de Thoreau qui pose la question de la préservation de la nature. La convocation de la théorie transcendantaliste dans la fiction de Steinbeck soulève la question de la relation entre l'Homme et son environnement naturel en Amérique, d'où la conscience écologiste qui se fait sentir dans son récit. Peut-être faut-il entendre également dans cette conscience écologique la part de politique et d'éthique ? Ce questionnement permet à Steinbeck de voir la nature sous un nouvel angle pour repenser son importance

[21] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*., p. 198.

dans le monde. C'est ce qui fait dire à Alain Suberchicot que la continuité de l'idée d'environnement chez Steinbeck correspond à la maturation des concepts de l'écologie américaine. Il écrit en effet que

> [l]'idée d'écologie reste l'idée de quelques-uns ; elle est confinée à l'élite intellectuelle, qui n'a pas vraiment réussi à la faire partager par le plus grand nombre. Vient ensuite la phase de consolidation, et de débat public, la grande visibilité, autour de John Steinbeck et d'Aldo Leopold (…), où l'écologie se fait savoir critique, et savoir de combat, plus militante, n'hésitant pas à bousculer les conservatismes de tous ordres[22].

Dans ses ouvrages, Steinbeck cherche d'abord dans une « science » de la nature à préciser la place de l'homme dans l'environnement pour un meilleur équilibre de l'écosystème. La vision « bio-écologique » figure dans la plupart des ouvrages de Steinbeck. Dans *Sea of Cortez*, l'emploi du pronom personnel « We » comme personne narrateur révèle à la fois l'entente et la rédaction combinée de l'ouvrage entre Steinbeck et de Ricketts. C'est en ce sens que Steinbeck dresse une critique par le biais d'une étude représentative des spécimens maritimes, les méthodes destructrices de l'homme contre les espèces marines en péril. L'approche écologique qui donne une nouvelle direction à son écriture, permet à Jackson Benson de dire que : « he [Steinbeck] was happy that it took his writing in a new direction and would confound the attempts of the critics to pigeonhole him »[23]. C'est d'ailleurs une manière pour Steinbeck de refuser toute forme de classement ou de catalogage par les critiques en se basant sur les philosophies de la nature héritées du transcendantalisme. À partir de là, il s'évertue à penser le lien inhérent entre les humains et la nature[24]. Cette préoccupation environnementale fait apparaître en littérature une série de questionnements liés à sa représentation. De quels moyens la fiction de Steinbeck dispose-t-elle pour représenter la lumière de sa vision ? Sa fiction se distingue-t-elle du style journalistique dès lors qu'elle tente de représenter la réalité ? Ou encore la fiction de Steinbeck peut-elle représenter la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? Les réponses que nous tenterons d'apporter à ces interrogations devront nous permettre de saisir la pertinence de la combinaison des notions d'esthétique, de politique et d'éthique, en tant que principe structurant. Il s'agit ici de montrer que la représentation de la réalité s'offre deux lignes

---

[22] Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, p.11.
[23] Jackson J., Benson, *John Steinbeck, Writer: A Biography*, New York, Penguin Books, 1990, p. 476.
[24] Voir *The Grapes of Wrath*, notamment le chapitre XXV expose des riches propriétaires terriens qui brûlent les récoltes au lieu de les donner aux affamés.

entre une véritable éthique d'écriture basée sur le conséquentialisme et une vision politique qui suggère l'idéologie du bonheur et la dimension marxiste. Ces questions sont au cœur de l'écriture de Steinbeck avec plusieurs dominantes hétéroclites associant histoire naturelle, autobiographie, philosophie et fiction, et qui semblent faire bon ménage.

Dans la fiction de Steinbeck, l'interaction entre l'être humain et son environnement peut être considérée comme une éthique comportementale qui aspire à une plus grande harmonie et de responsabilité. Ce rapport humanité/nature et le rapport des humains entre eux dans la nature est plus élucidé par Alain Suberchicot dans son ouvrage *Littérature américaine et écologie*[25], dans lequel il se base sur une longue tradition de « nature writing » qui a façonné la vie littéraire et la conscience philosophique de la nation américaine. Par le biais d'une analyse chronologique des ouvrages majeurs qui jalonnent la pensée américaine de l'environnement, comme *The Grapes of Wrath*, Alain Suberchicot tente de repenser le rôle respectif que les espèces vivantes doivent occuper afin de préserver un environnement naturel de plus en plus fragilisé. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck constitue une véritable écriture de l'environnement qui installe dans le genre littéraire la question fondamentale de la place de l'homme dans la biocénose[26].

Les récits de Steinbeck ne reposent pas comme classiquement sur une disposition linéaire où l'ensemble des faits simulés suit un ordre homogène et continu. Aussi l'œuvre est-elle souvent perçue comme ayant une structure peu conventionnelle, voire confuse. À titre d'exemple, Steinbeck avait brûlé une première version du roman *The Grapes of Wrath*, intitulée provisoirement « The Great Pig Sticking » puis « L'Affaire Lettuceberg », parce qu'il n'en était pas satisfait[27]. Par ailleurs, lorsqu'on explore la

---

[25] Voir Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, l'Harmattan, collection Le Monde Nord-Américain, 2002.

[26] Biocénose : c'est l'ensemble des êtres vivants coexistant dans un espace défini.

[27] *In* Louis Owen, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, Boston, G.K. Hall & Co., 1989, p. 10. En 1936 à Salinas, une grève éclata parmi les ouvriers chargés de l'emballage de la laitue (ressource principale d'une vallée qui fut jadis célèbre pour son élevage ; cette culture est intensive et hautement mécanisée). Elle fut écrasée au prix au prix d'environs 250.000 dollars. Libertés civiles, gouvernement local, procédure judiciaire, tout cela fut suspendu pendant toute la durée de la grève, et Salina fut gouvernée par un état-major, composé des hommes de paille des Fermiers Associés et des producteurs et transporteurs de laitue. Au plus fort de la lutte, tous les hommes de 18 à 45 ans en résidence dans la ville firent mobilisés de force dans les rangs de la répression, armés et lâchés. Passages à tabac, gaz lacrymogènes, arrestation de masse, menaces de lyncher les journalistes de San Francisco s'ils n'évacuaient pas les lieux, mitraillettes et barbelés, furent les plus voyants parmi les procès employés au cours de ce combat qui dura un mois et finit par briser la grève. En janvier 1938, Steinbeck avait abandonné son manuscrit « The Oklahomans » au profit d'une satire socio-politique diamétralement opposé, provisoirement intitulé « L'Affaire Lettuceberg », qu'il a détruit par la suite motivant son abandon par un besoin de vouloir faire la promotion

fiction de Steinbeck, on peut constater que, nonobstant la disposition linéale, ses romans sont bien élaborés quant à leur portée esthétique et didactique. Nous le savons bien depuis Roland Barthes, il est plus facile d'obliger à dire que d'empêcher de dire. Quant aux forces (de l'inconscient, de la nature, de la société, de la culture et de la politique) qui peuvent agir sur l'écrivain, cela ne peut que nous permettre de rendre compte de la structure complexe de ses romans. Cette manière de lire n'est que l'illustration de la thèse que nous défendons. Selon Gérard Genette, « tout texte écrit a le potentiel d'être ou n'être pas littérature, selon qu'il est reçu (plutôt) comme spectacle ou (plutôt) comme message »[28]. Cette observation implique que la littérarité n'est pas une qualité inhérente à certains textes, mais une fonction qui peut, ajoute Genette, « investir ou délaisser tour à tour n'importe quel objet d'écriture »[29]. L'œuvre de Steinbeck illustre à merveille ce principe, car il est très conscient de la problématique de la représentation. Selon lui, l'écriture est une création à partir de matériaux retravaillés, d'une image du réel dont elle dégage le sens.

En nous tirant vers son monde, Steinbeck s'est révélé en partageant parfois son expérience. C'est pourquoi, dans ses romans, il fait usage d'un nombre varié de techniques textuelles qui peuvent être lus et décodés à la lumière de plusieurs indices baliseurs, dont les plus pertinents sont le co-texte, l'intertexte et le contexte. L'activité de lecture/décodage ne peut guère se passer du « Pourquoi » interprétatif. Toutefois, il est intéressant de constater que l'analyse kantienne du sublime dont parle Jacques Rancière importe dans la fiction de Steinbeck. Le concept que Kant a situé au-delà de l'art pour mieux faire de l'art « un témoin de la rencontre de l'imprésentable qui désempare toute pensée – et, par là, un témoin à charge contre l'arrogance de la grande tentative esthético-politique du devenir-monde de la pensée »[30]. La pensée de Kant semble trouver sa place dans l'œuvre de Steinbeck et lui concède aussi bien toute l'ingéniosité et la beauté d'une écriture romanesque digne de ce nom.

Il faut éviter de prendre pour acquis les interprétations faites par les écrivains sur leurs ouvrages et privilégier le texte lui-même comme le dit Steinbeck : « Read the work,

---

de la compréhension entre les hommes plutôt que la haine. La grève de la laitue a servi de base au manuscrit de Steinbeck.

[28] Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 146.

[29] *Ibid*.

[30] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 8-9.

… let that suffice »[31]. Le récit romanesque de Steinbeck procède d'une construction, d'un travail de mise en ordre et de mise ensemble des événements réels ou fictifs racontés. La particularité de la plupart des romans de Steinbeck réside dans leur organisation structurelle qui associe la forme au fond, en les rapprochant de très près. Comme le fait remarquer Mikhaïl Bakhtine, « la forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, comme soudée à lui »[32]. L'objet de cette étude est de montrer qu'il y a une relation de co-construction permanente entre le fond et la forme dont l'analyse permet une meilleure lecture et compréhension du rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. À partir de cette construction, Steinbeck bâtit une œuvre où l'homme est seul parce que subjugué par ses semblables. C'est à ce titre que, dans *The Wide World of John Steinbeck*, Peter Lisca soutient que la préoccupation première du fond et de la forme dans les romans de Steinbeck, a considérablement contribué à la combinaison harmonieuse de son style :

> For Steinbeck's constant experimentation with form and materials has resulted largely in their fusion. His prose style not only presents the materials, but evaluates them; his structure not only orders materials, but gives them meaning.
> It is this craftsmanship which has enabled Steinbeck, almost alone among the writers of his generation, to give permanent aesthetic values to the materials of the Great Depression: in *Of Mice and Men* a symbolic construct of man's psychological and spiritual as well as his social condition; in *In Dubious Battle* an impartial, cold, but powerful analysis of the struggle between labor and capital; in *The Grapes of Wrath* what constitutes, theme, purpose, scope, and language—an American epic[33].

Le syncrétisme du fond et de la forme que souligne Peter Lisca, contribue à renforcer l'idée de la fiction de Steinbeck comme manifestation dramatisée de l'interaction entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique puisque notre écrivain intègre la question de l'homme aux prises avec sa condition sociale, tout en attribuant à ses romans des vertus transcendantes et des valeurs esthétiques sur fond de fiction militante qu'il renoue avec la tradition idéaliste du transcendantalisme américain. Hormis le syncrétisme stylistique que souligne Peter Lisca, Steinbeck n'a jamais eu l'ambition de s'insérer dans l'establishment littéraire, car il a toutefois été plusieurs fois au centre de polémiques surtout pour son style tout particulier. En effet, c'est à la lumière de cet « syncrétisme

[31] *In* John H. Timmerman, *John Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, Norman, University of Oklahoma Press, 1986, p. 4.
[32] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 198.
[33] Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1958, p. 294.

stylistique » qu'on pourra montrer la difficulté pour la critique de circonscrire l'œuvre de Steinbeck dans un genre.

Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck se propose de surmonter les contradictions propres au système capitaliste durant les années 1930 avant d'interroger la dimension mythique proposées au fil de ses textes. Il est particulièrement intéressant d'étudier comment Steinbeck re-fabrique les histoires dans ce que Joyce appelle « la forge de l'âme », c'est-à-dire celle qui permet de connaître le réel avant de le façonner et donc le délimiter — une fois l'histoire « mentie », c'est-à-dire, créée — le projet esthétique, politique et éthique qu'avait en tête le créateur, le modèle de son action.

Il est intéressant de constater qu'avec Steinbeck, plus le projet s'impose, plus la subjectivité est pesante, car il fut aidé — et contraint — en cela par l'époque fracassante et fracassée qui le vit débuter pendant ces années de crise en publiant son premier roman *Cup of Gold* (1929), ce fut une époque si mouvementée que l'écrivain, par le biais d'une observation scrupuleuse des faits, inscrivit son roman dans un dualisme pour guider sa pensée littéraire. Le style réaliste n'épuise pas la problématique de la représentation du monde en littérature, pour parler comme Barthes, mais l'illustre de façon parfaite, car « en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est »[34]. Le réalisme des dialogues brosse un tableau vivant où les situations s'incarnent en personnages mémorables et hauts en couleur.

Dans *The Grapes of Wrath*, la prose journalistique et les évènements factuels laissent la place à une véritable représentation (au sens théâtral du terme), où le récit progresse scéniquement grâce à la profusion des dialogues maintes fois remarquée par la critique. C'est à ce titre que Jan Whitt dans son essai consacré au rapport entre le journalisme et la fiction souligne que :

> Steinbeck based much of his fiction actual events and experimented with several genres of nonfiction, including personal essays, travel writing, and political and social commentary. In spite of this fact, his interest in journalism often is treated as ancillary to his writing of fiction, which is regarded as his real work and true calling[35].

[34] Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll., 1982, p. 7.
[35] Jan Whitt, *Settling the Borderland: Other Voices in Literary Journalism*, Lanham, University Press of America, 2008, p. 101. Voir à titre d'exemple Gore Vidal *in* Jay Parini, *Steinbeck Biographer,* New York,

Il apparaît que Steinbeck s'appuie sur les évènements quotidiens et les contributions des genres ordinaires pour s'immerger dans la vie de ceux qu'il couvre et interroge. Comme les journalistes littéraires, Steinbeck utilise parfois des composites et réorganise les conversations de ses expériences chronologiquement. C'est d'ailleurs en partant du journalisme qu'il arrive au roman. Cela nous invite à la question de la double création, littéraire et journalistique. En combinant la littérature et le journalisme dans le but de créer la représentation d'univers particuliers, Steinbeck essaie simplement d'informer. Il s'agit de produire du sens qui peut se concevoir seulement en prenant en compte la subjectivité de celui à qui on s'adresse. En ce sens, informer c'est avant tout produire une esthétique. Dans *John Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, John Timmerman met en lumière la nécessité de comprendre le réalisme de Steinbeck comme il le dit :

> Thus an understanding of Steinbeck's realism is crucial. While it is true that much of Steinbeck's fiction was nurtured by first hand experience, that experience is transmuted by the artist into a thematic or spiritual experience common to humankind[36].

Si la représentation esthétique du sort des ouvriers agricoles gagne dans le roman en couleur et en spécificité, il semble cependant que la dimension politique de la représentation y soit obscurcie. Le constat peut être expliqué principalement par le mode de narration choisi : souvent soumis à la focalisation externe qui laisse les personnages s'exprimer avec un maximum de médiation, tout en laissant le lecteur en attente. Cela ne permet guère d'articuler une revendication politique absente de la conscience des personnages, du moins pendant une bonne partie des romans publiés dans les années 1930. C'est pourquoi la force de ses récits réside dans les dialogues, qui est un moyen de mettre en relief la richesse de chacun des personnages mais aussi de « dé-construire » et/ou de recréer une nouvelle image du rêve américain et de l'Amérique elle-même. Étant évocatrice, cette forme d'écriture permet dévoiler des faits occultés, comme le souligne Roland Barthes : « écrire, c'est,… fracturer, creuser les sillons »[37]. L'approche de dévoilement permet d'ailleurs à Steinbeck de montrer les méfaits et l'oppression du capitalisme dans le but de les dénoncer. L'emploi des dialogues dans ses textes souvent

---

Henry Holt and Company, Inc, 1995, ou Susan Shillinglaw et Jackson J. Benson *dans* l'introduction du roman *America and Americans and Selected Nonfiction,* New York, Viking, 2002.

[36] John H. Timmerman, *John Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, *op. cit*., p. 8.

[37] Roland Barthes, *Littérature et réalité*, *op. cit.,* p.10.

associés à un style analogique constitue un subterfuge qui se pose parfois comme un moyen d'exposition d'un message, parfois comme « un espace de résonance ». À l'aide de son talent de romancier, Steinbeck se propose esthétiquement de transformer la réalité pour bâtir sa fiction sans trahir la réalité.

Dans le domaine spécifique de la littérature, c'est notamment l'alliance de la réalité et de la fiction qu'il faut analyser. Chez Steinbeck le réalisme littéraire cherche et déploie une forme esthétique qui donne l'illusion de faire transparaître la « vraie vie » dans son roman en dégageant de manière convaincante un « effet de réel ». Dans une telle perspective, le rôle de l'écrivain est de s'impliquer de manière éthique dans les affaires de la cité afin d'apporter des rectifications ou des solutions aux systèmes de valeurs établis. La visée de la dimension éthique de la littérature est de proposer des manières de sentir, d'être et d'agir au lecteur afin qu'il ou elle soit éclairé/e et prenne ses responsabilités. Ces deux rôles d'éducateur et d'éclaireur me semblent essentiels de ce qu'on appelle l'éthique en littérature. Ces deux rôles d'éducateur et d'éclaireur me semblent essentiels dans l'évaluation de ce qu'on appelle l'éthique en littérature. Car c'est bien en tant qu'il y a éducation et éclairage sur le sens de la vie de l'homme — on pourrait dire conscience et responsabilité — que la littérature entre dans le domaine de l'éthique, avec comme but ultime la participation à la création d'un mieux-être. Cette approche éthique et politique de l'écriture de Steinbeck est pertinente pour notre lecture, car elle nous permet de mieux saisir chez Steinbeck ce que Ricœur appelle « une manière virtuelle d'habiter le monde que projette l'œuvre littéraire en vertu de son pouvoir d'auto-transcendance »[38].

La question qu'on peut se poser également consiste à savoir comment le romancier, face à de tels conflits sociaux ou politiques, peut s'engager en affirmant son pouvoir littéraire sur la société au risque de se soumettre à des impératifs externes ? Ou alors doit-il mener seulement une lutte interne à l'espace artistique et opérer des révolutions essentiellement formelles ? Toutefois, il faut constater que le texte de Steinbeck emprunte les voies du réalisme en combinant les données spatiales à un artifice temporel. Comme le fait remarquer Antoine Compagnon, « l'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être »[39]. La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que

[38] Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 233.
[39] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 265.

les interprétations du réalisme sont elles-mêmes sujettes à interprétation et leur critique de l'idéologie réaliste est faite depuis une position idéologique particulière.

L'étude de l'esthétique nous renvoie également au style de l'écrivain. Dans les romans de Steinbeck, l'auteur se propose de nous montrer les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. Dans ce style narratif, la mise en représentation du héros est harmonieusement flouée car Steinbeck semble partager son rôle avec certains de ses personnages. Dans cette représentation, l'esthétique est exprimée par des idées et des choses de manière allégorique, telle la description de la perle dans *The Pearl* ou la tortue dans *The Grapes of Wrath*. Dans ces romans, la description la plus naturelle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives. Du point de vue temporel, notons que le temps de l'intrigue n'est plus vécu comme cyclique, car on sort de la répétition pour intégrer des catégories comme l'évolution, le progrès, le sens de l'histoire… Ici le héros, par la quête d'un rêve, construit son existence et ne fait que vérifier la valeur de son essence, de sa prédestination. Cela revient à dire qu'il y a un futur autre et inconnu ou prometteur qui semble pouvoir exister pour lui.

Cependant, les notions diverses convoquées pour décrire le « rêve américain » dans les romans de Steinbeck en particulier, nécessite de découvrir les raisons qui l'ont conduit à l'écriture, tout en restant conscient que « la littérature est le discours construit par excellence »[40]. Il faut, en outre, dire que la représentation littéraire de la réalité, la mimésis, n'est que l'arrière-fond qui rend perceptible le caractère détourné de la signification. Les romans de Steinbeck ou presque la plupart visent à représenter totalement son environnement social. Remarquons que le roman de Steinbeck combine différents langages sociaux de son époque, qui véhiculent chacun des concepts culturels et l'appartenance à une classe sociale. Cela soulève la question des faits et des effets de langue ainsi que les stratégies mises en œuvre pour prendre en compte le plurilinguisme romanesque. Tout langage ne se révèle dans son originalité que relié à tous les autres langages intégrés dans une même unité contradictoire du devenir social. Toutefois, la combinaison langagière entre le dialecte et l'argot alternés avec des passages composés dans un anglais standard découle-t-elle d'un enjeu esthétique ou procède-t-elle d'une polyphonie essentielle à l'art du roman ? En combinant ces différentes formes de langages, Steinbeck essaie de préserver le caractère brut de la langue parlée de ses

[40] Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 296.

protagonistes impulsifs et presque illettrés sans toucher à la poétique et à la richesse émotionnelle du récit.

Dans la littérature, chaque discours est un langage qui porte un point de vue socio-idéologique de groupes sociaux réels. L'usage du langage apparaît comme multi-fonctionnel, car ces fonctions, loin de s'exclure les unes les autres, se superposent souvent. Pourtant, la fonction esthétique apparaît comme contraire à la fonctionnalité pratique, dans la mesure où elle ne sert pas d'instrument qui permet d'atteindre un but extérieur. La négation des buts extérieurs nous renvoie en partie à l'auto-réflexivité du message poétique chez Jacobson[41]. Par ailleurs, il faut remarquer que le contexte politique, idéologique et social est parfois utile à la bonne compréhension d'un texte littéraire. En s'appuyant sur la situation politique et économique tumultueuse des années 1930, les romans de Steinbeck jouent, bien évidemment un rôle de critique bien plus important qu'une littérature de propagande partisane. Dans cette perspective, la trilogie des « Dust Bowl Novels » de Steinbeck s'inscrit dans une démarche d'élaboration de sa vision du monde. Nous irons plus loin en avançant que les notions d'esthétique, de politique et d'éthique articulent la fiction de Steinbeck puisqu'elles fonctionnent comme un principe de construction qui charpente et sous-tend l'ensemble. Face à ce constat interpelant, l'analyse pourra mettre en évidence la question des enjeux existentiels. Par conséquent, étudier ces trois notions ne consiste pas seulement à repérer les grands thèmes, mais à montrer que nous avons affaire à un rapport complexe qui engage le fait littéraire dans tous ses aspects.

L'enjeu de notre thèse est d'aménager premièrement un cadre théorique qui nous permet d'examiner dans l'écriture de Steinbeck le mythe du rêve américain et le mythe personnel du sujet comme illusion et désillusion d'une quête. Il nous paraît important de faire un exposé sur la portée de l'expérience et de l'expérimentation. Dans cette partie nous comptons montrer l'imbrication du rêve et de la réalité et étudier l'Amérique comme à la fois une terre d'accueil *poly-tissée* et un symbole politisé. Ceci nous amène à analyser le mythe comme forme de construction et d'interprétation de la littérature américaine.

[41] « La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire » *In* Roman Jakobson, *Essais de linguistique général*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

Deuxièmement, nous envisageons d'examiner la mise en discours de la polyphonie, dans la mesure où elle nous permet de s'appesantir sur la confluence des styles impressionnistes et journalistiques. Ce croisement stylistique est l'occasion de se focaliser sur l'approche géo-poétique du récit de voyage ainsi que l'impossible utopie de la route. Dans cette partie, il est aussi question d'étudier la mise en récit de l'événement puisque dans le roman des années 1930, le style de Steinbeck passe de l'écriture journalistique à la création littéraire. Cela nous permet d'esquisser la notion de reportage et de témoignage comme genre privilégié chez Steinbeck. Dans cette approche polyphonique, l'intérêt est d'explorer le discours hétéroclite de Steinbeck qui nous amène à nous intéresser à son humanisme tolérant. Cette perspective nous permet également de mettre en lumière l'intertextualité et le religieux qui est un puissant levier de rappel des mythes fondateurs dans la fiction de Steinbeck. Il s'agit là de présenter l'esthétique du discours composite pour mettre en évidence l'approche béhavioriste et l'émergence d'une conscience environnementaliste et de classe. Dans cette partie, il est question de passer en revue l'approche socio-psychanalytique de l'écriture de Steinbeck, l'occasion d'approfondir une réflexion littéraire sur l'essence de la notion d'auteur, en particulier, par l'évocation du dédoublement de l'écrivain, écartelé entre la notion de héro et de héraut.

Troisièmement, l'analyse porte le regard sur la spécificité de l'intrication de l'esthétique de la politique et de l'éthique. Une partie est consacrée au trait d'union entre le social et le poétique qui montre l'écrivain comme truchement social. Cette partie est étroitement liée à l'idée de l'écriture protestataire comme forme d'engagement et de singularité de l'écrivain. Ceci nous amène peut-être à dire que nous sommes en présence d'un écrivain atypique dont le but ultime est de s'intéresser à la question du genre et des minorités comme un substrat de lutte. À la lumière de cet atypisme, on envisage notre étude autour de la notion de syncrétisme dans différents domaines, pour trouver des méthodologies qui puissent se révéler efficientes dans l'analyse littéraire des dialogues et du langage « argotique », mais aussi d'étudier la notion d'esthétique et de littérature ainsi que le rapport entre politique et littérature. Une telle optique permet en quelque sorte de s'intéresser à la notion de réception et de perception esthétique. Ceci nous permet d'aborder l'orientation naturaliste comme résonance dans la vision « organique » de Steinbeck, mais aussi de mettre en relief la dimension ironique de son écriture. L'enjeu de cette troisième partie est enfin d'analyser comment la réception du roman phare de Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, se trouve entre un « effet pervers » et un « effet boule

de neige ». Le point final de cette étude se place à un niveau essentiellement disciplinaire, la question est donc : comment se révèle l'intérêt de Steinbeck pour les événements politiques de son temps et par quels recours littéraires le manifeste-il ? Notre dessein est de montrer comment les rapports entre écriture, esthétique, politique et éthique se disent et se lisent au travers du regard de l'écrivain. Un regard en définitive qui, d'une certaine manière, s'affranchit des contraintes du politique et laisse place à une libération, à un renouvellement progressif de l'écriture.

Eventide (1936) de Harold J. Rabinovitz

PREMIERE PARTIE

LE MYTHE DU RÊVE AMÉRICAIN ET LE MYTHE PERSONNEL DU SUJET : ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS D'UNE QUÊTE

CHAPITRE I

EXPÉRIENCE ET EXPÉRIMENTATION

1. L'espace-temps infantile comme source de création

1.1 Désir de création, espoir d'affirmation

Étudier de prime abord le cheminement de Steinbeck en tant qu'écrivain me semble pertinent dans la mesure où il permet de mieux appréhender les notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans ses ouvrages. Dans ce chapitre, nous allons tenter d'étudier comment les « ébauches pré-créatrices » mettent en lumière les processus et procédés au moyen desquels la voix narrative dialogue avec elle-même, comment elle se cherche et se découvre. Ce processus qui se révèle délicat et compliqué va nous permettre d'analyser les motivations esthétiques, politiques et éthiques de l'écrivain dans sa quête d'affirmation. Le parcours littéraire de Steinbeck est alambiqué et peut même parfois sembler antinomique. Par ailleurs, les références littéraires dans l'œuvre de Steinbeck ne manquent pas et elles s'égrènent régulièrement au cours de ses romans. Composites et parfois étonnantes, souvent itératives d'une œuvre à l'autre, elles sont revendiquées et assumées par l'écrivain comme étant représentatives de ses influences et de son parcours. Que constatons-nous dans son parcours ? L'expérience dans ses romans renvoie à la fois au sensoriel et à la perception, mais aussi au sensitif de sorte que la relation des sens au monde devient celle du lien entre l'intelligible et le sensible[42].

Différentes pistes de réflexions s'offrent pour cette étude : tout d'abord, il est certain que le parcours de Steinbeck peut proposer une clef d'explication, de compréhension et de justification de ses textes, d'où la nécessité d'étudier le système de représentation, englobant le processus d'esthétisation du réel, l'image et ses enjeux. Dans cette perspective, l'expérience du vécu apparaît comme un matériau sur lequel l'écrivain s'appuie pour ériger son récit. En

[42] Il faut préciser que la notion de « sensoriel » relève des sens et des fonctions psychophysiologiques dans leurs différentes modalités, elle recouvre une notion d'intention, c'est-à-dire qu'elle est plutôt volontaire alors que le « sensitif » est plus de l'ordre de la sensation et du ressenti presque subi.

effet, Steinbeck commence son parcours d'écrivain avec « El Gabilan », un journal de son lycée où il rédige ses premiers articles. À cause de la position sociale importante de sa famille à Salinas, Steinbeck est exposé aussi bien aux points de vue des employeurs qu'à ceux des ouvriers. C'est pourquoi, il est conscient de ce qu'il comptait écrire, n'est-ce pas qu'il s'appuie sur son expérience ? Assurément, c'est en ce sens que l'on peut parler de fait de conscience. Selon Steinbeck, un événement du monde extérieur n'a de véritable impact sur un individu que s'il a une signification attendrissante pour sa conscience. C'est la raison pour laquelle dans *The Grapes of Wrath*, l'accumulation d'éléments empruntés à l'univers du sensible permet à Steinbeck de montrer combien la vie des individus et leur conscience identitaire se trouvent entremêlées avec leurs lieux de mémoire, comme le fait remarquer la voix narrative, « How can we live without our lives ? How will we know it's us without our past? » (*GOW*, 90). Au regard du fondement de l'esthétique constructionniste du roman, une interrogation se pose de manière implicite : changer la conscience que l'on a du monde peut-il changer le monde ?

En réalité, Steinbeck se base sur son expérience personnelle au travers des différents métiers exercés durant sa vie pour produire ses ouvrages. La démarche de Steinbeck est le produit d'une construction sociale. En plus de ses activités en tant qu'ouvrier ou ses péripéties, ses parents épiscopaliens d'origine germano-irlandaise l'ont initié aussi à la lecture et aux traditions œcuméniques de la foi dès son enfance. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il déclare que : « Literature was in the air around me. The Bible I absorbed through my skin. My uncles exuded Shakespeare, and *Pilgrim's Progress* was mixed with my mother's milk. These things came into my ears. They were sounds, rhythms, figures »[43]. La déclaration de Steinbeck peut nous amener à penser à la charpente biblique qui traverse ses ouvrages, et dont il fait une stratégie narrative. Dans les romans de Steinbeck, la toile de fond semble faire affleurer manifestement son initiation précoce à la lecture des classiques, de la Bible et de son expérience. Ainsi, en 1919, il rentre à l'université de Stanford où il choisit d'assister par intermittence à des cours de versification anglaise, d'histoire, de biologie marine et de « creative writing ». Toutefois, la discontinuité de ses études universitaires s'explique probablement par le temps que lui prend son travail en même temps comme garçon de ferme dans des ranchs à Salinas. Remarquons que le dédoublement du choix de Steinbeck entre une activité manuelle et une activité purement intellectuelle semble lui permettre de mieux se

[43] *In* Thomas Kiernan, *The Intricate Music*: *A Biography of John Steinbeck*, Boston and Toronto, Little, Brown & Co, 1979, pp. 10-14.

situer et d'apprendre quelques astuces de son futur métier d'écrivain. Il semble en partie que la non-obtention du diplôme universitaire par Steinbeck s'explique par sa non-assiduité aux cours. Rappelons que son expérience en tant que garçon d'écurie est présente en filigrane dans *The Red Pony*, où Steinbeck met en scène la vie de Jody Tiflin, partagée entre l'école et les travaux de la ferme.

Certes, même si le roman renvoie à la réalité référentielle, le reflet donné à la réalité tend à être régi par la question du rapport de l'esthétique à l'éthique. Ceci dit, la réalité est en seconde position par rapport au texte. En cherchant à produire l'illusion référentielle, le récit représente avant tout un monde d'idées et de mots dont le dessein est de critiquer la réalité. Si l'on se base sur *In Dubious Battle* ou sur *The Grapes of Wrath*, comment ne pas rapprocher la référence à la réalité et la conscience idéologique propagée dans ses romans ? Pour répondre à cette question, il convient de rappeler que la sortie de ces deux ouvrages a secoué les mentalités en Amérique, au point de susciter de vives controverses. De surcroît, l'expérience de Steinbeck, en tant que travailleur temporaire et journaliste à New York, lui a permis d'expérimenter les dures conditions de vie et de travail des ouvriers, mais aussi de côtoyer les classes les plus défavorisées, dont il écrit les préoccupations dans la plupart de ses ouvrages (comme dans *The Pearl, Of Mice and Men, The Grapes of Wrath,* entre autres.). La proximité avec les pauvres hères, notamment les travailleurs saisonniers l'amène à acquérir une connaissance profonde des attitudes, des habitudes et du parler des ouvriers. Pensant qu'il gagnerait plus à fréquenter l'école de la vie par le biais de ses différents lieux de travail, Steinbeck abandonne rapidement ses études en 1925. Après cet abandon universitaire, il se consacre à l'expérience concrète de la vie en travaillant sur le terrain.

Dans cette perspective, il s'embarque dans des voyages allant de New York à Panama sans faire abstraction de ses périples à l'étranger. Ses voyages s'inscrivent dans une démarche de quête de valeur ajoutée pour répondre à des obligations dans une société où l'écrit est toujours omniprésent. Durant ses voyages, Steinbeck expérimente de petits labeurs, allant de reporter à apprenti-peintre, sans oublier le métier de maçon. Toutes ses expériences se révèlent être la matière brute de ses ouvrages. En effet, la question de la vocation littéraire et de la figure de l'écrivain est au cœur de l'imaginaire de Steinbeck, qui dès ses premières tentatives, utilise la fiction comme un lieu de réflexion sur la création romanesque. À l'âge de vingt-sept ans, Steinbeck publie son premier ouvrage, *Cup of Gold,* dans lequel il revisite sa jeunesse avec un portrait philosophique intéressant de son personnage historique Henry Morgan. Dans ses premiers pas dans l'univers romanesque, il s'inspire des récits

d'Alexandre-Olivier Oexmelin sur la vie d'Henry Morgan avec une pincée de fantastique. Un début qui semble présager de bons augures dans ce métier d'écrivain, même s'il convient de constater que ce premier roman ne connait pas de succès. Dans ce roman, Steinbeck met en scène le parcours d'un pirate novice qui, par sa perspicacité, s'impose et devient graduellement un capitaine respecté, mais attiré par un désir de quête.

Du point de vue symbolique, la novicité de Henry Morgan fait penser aux premières expériences de Steinbeck. À la fois passionné et ambitieux, il découvre les mécanismes de l'écriture par l'intermédiaire de ses multiples activités. Animé par le désir de prouver ses talents en tant qu'écrivain, Steinbeck écrit en ce sens que : « I know that *Cup of Gold* is a bad book, but on its shoulders I shall climb to a good book »[44]. La déclaration est intéressante en ce sens que la notion de quête permanente qui traverse l'œuvre de Steinbeck est investie d'un espoir. En envisageant l'écriture comme un principe de quête, nous faisons allusion à l'« objet a » tel que Lacan l'a conceptualisé. Il s'agit d'entendre par-là l'écriture comme une quête de reconnaissance par l'autre. Dans *Les Écrits*, Lacan soutient que « c'est de l'Autre que le sujet reçoit le message qu'il émet »[45]. Ainsi, il faut bien dire que le dévoilement de la dialectique du désir comme « désir de désir »[46] peut avoir un véritable effet de « dé-sidération » en découvrant soudain que ce qu'on croit être nôtre, notre désir obstiné de ceci ou cela, n'est que le désir de l'autre.

En outre, il y a un désir d'affirmation qui s'attache à la quête du jeune Henry Morgan. Ceci laisse penser à une affirmation latente qui préfigure une volonté d'affirmation, voire un besoin de reconnaissance que Steinbeck semble attendre de la part des lecteurs comme tout écrivain en face de son premier roman. Si le désir d'expression et l'espoir d'affirmation semblent habiter Steinbeck, il n'en demeure pas moins que ses premiers romans n'ont pas cependant le succès escompté. C'est d'ailleurs ce qui lui a créé des ennuis financiers. Toutefois, en dépit des désappointements subis, la non-reconnaissance de ses premiers travaux de fiction ne semble guère devenir un frein dans sa quête d'affirmation en tant qu'écrivain. Cette quête peut être associée à un besoin qui est déterminé par un désir de nature immanente, un flux continu, produit de notre « machine désirante » selon Deleuze et

---

[44] *In* Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, New York, Henry Holt and Company, Inc, 1995, p. 48.
[45] Jacques Lacan, *Les Écrits*, Paris, Éditions du Seuils, 1966, p. 807.
[46] Formule qui renvoie à la dialectique hégelienne, dans la mesure où le rapport entre le maître et l'esclave déjà conflictuel, résulte de la conscience de l'existence d'autres consciences dont on veut être reconnu comme conscience et liberté, au risque de perdre sa vie biologique. Ainsi, il faut dire que le désir de reconnaissance ne peut alors avoir lieu qu'à l'issue d'une lutte des consciences.

Guattari[47]. Tout se passe comme si l'inconscient n'était pas le théâtre des instances, mais une machine qui n'a d'autre fonction que de produire. Par conséquent, le désir produit comme une machine, c'est en ce sens qu'il crée à la fois des formes esthétiques douées d'une efficacité et d'une performativité, qui préfigurent l'action politique et éthique.

Si le désir de création chez Steinbeck est rehaussé par son mariage avec Carol Henning en 1930, c'est parce qu'elle lui a donné plus de responsabilités familiales. Cela lui a incité à accélérer ses travaux d'écriture pour subvenir à leurs besoins. À ce titre, il met à la disposition de ses agents Macintosh et Otis un manuscrit intitulé *Dissonant Symphony*, puis un autre intitulé *Murder at Full Moon*[48] et enfin un troisième portant le titre de *The Green Lady*. Cependant, ces ouvrages ne semblent pas lui permettre de monnayer son talent d'écrivain. Ainsi, en s'évertuant à valoriser sa passion, Steinbeck réécrit *The Green Lady*, tout en l'intitulant d'abord *To an Unknown God* avant de le titrer finalement *To a God Unknown* (1933). Il faut attendre un an après pour qu'il publie *The Pastures of Heaven* en 1932, mais le succès tarde à venir sans pour autant le décourager comme il le soutient :

> Conrad said that only two things sold the very best and the very worst. From my recent effort, it has been borne to me that I am not capable of writing the best yet. *I have no doubt that I shall be able to in the future*, but at the present, I cannot. It remains to be seen whether I can write the very worst.[49]

La démarche de Steinbeck est intéressante du point de vue de l'américanité, car elle s'inscrit dans une logique de surpassement de soi qui constitue en elle-même la pierre angulaire de l'évolution de son potentiel. Même si quelques-unes de ses nouvelles comme « Murder », « The Raid » ou « The White Quail » sont sélectionnées dans un concours[50], il n'en demeure pas moins que la réussite reste au bout de l'effort, lequel Steinbeck estime indubitablement pouvoir accomplir comme il le fait remarquer : « I have no doubt that I shall be able to in the future »[51]. La confirmation de Steinbeck laisse entendre une acceptation de ses faiblesses et une capacité de se reposer sur elles afin de pouvoir se surpasser. L'effort d'aller de l'avant apparaît presque dans tous les ouvrages de Steinbeck et semble mettre en relief le sujet ou la particularité de ses écrits. Le désir de progrès qui

---

[47] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 7.
[48] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit.*, p. 87.
[49] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, New York, Viking Press, 1975, p. 32. C'est moi qui met en italique.
[50] Peter Lisca, *John Steinbeck: Nation and Myth*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1978, p.10.
[51] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit.*, p. 32.

traverse les romans de Steinbeck s'inscrit non pas dans le futur mais dans le temps à venir. La conviction de Steinbeck se situe à l'opposé des systèmes hypothétiques ou spéculatifs. Il s'appuie sur une démarche pragmatique et subjective pour accomplir les possibilités artistiques dont il est capable. Dans *The Grapes of Wrath,* cette conviction semble trouver également sa pleine formulation dans le discours de Pa Joad : « they's a change a-comin'. I don't know what. Maybe we won't live to see her » (*GOW*, 344). En envisageant le changement comme principe de composition, on rapproche l'écriture de Steinbeck dans une visée progressiste qui n'est qu'un premier étape d'un plan soutenu par une plume moderniste révolutionnaire. Le temps « à-venir » que Pa Joad évoque, reste à construire. L'idée de construction va bien au-delà de l'arrivée en Californie car elle témoigne de la dynamique de la tradition américaine de poursuite d'un idéal qui est faite d'une série de destructions et de reconstructions : persécution, instabilité et révolutions. Cela porte également la marque des Pères pèlerins au début du XVIIe siècle, au cours duquel un groupe d'émigrés décide à la suite de difficultés d'existences, économiques et religieuses, le départ pour l'Amérique dans l'intention de réaliser des conditions de vie meilleures.

Dans cette perspective, le discours de Steinbeck est doté d'un timbre métaphorique qui semble refluer l'histoire. Comment ne pas évoquer l'alchimie des transformations d'un style variant au fil de ses romans qui se déconstruisent et se reconstruisent ? Cette alchimie empreinte de détermination et de sensibilité, loin de faire naître seulement un désir de perfectionnement, renvoie aux notions de mythe américain et de mythe personnel. Cela s'observe dans la migration des Joad dans *The Grapes of Wrath* qui laisse entrevoir une quête qui peut entrainer un rejet du passé et une rupture avec celui-ci. C'est dans ce entre-deux entre le mythe américain et le mythe personnel que se loge toute la pertinence du texte de *Cup of Gold,* qui propose un mode tout à la fois de perception, de compréhension, et de justification. Le sens dérivé du processus textuel ne signifie donc pas seulement ce que les mots veulent bien nous dire. Il est aussi une direction, un dessein, qui donne aux mots leurs résonances. Dans la fiction de Steinbeck, la notion de mythe et de progrès conditionne tout un chacun pour que l'effet de sens visé se produise. L'analyse formaliste propose de distinguer entre le plan de l'œuvre et celui des éléments qui la composent. En effet, ce que le roman en général affirme au niveau de l'explicite du texte se trouve vérifié de manière fictive au niveau de l'implicite, celui de l'intention structurale. Dans ses romans, Steinbeck s'intéresse bien aux histoires de sa localité. Dans *Tortilla Flat*, il décrit dans un style humoristique la vie

passionnante des *paisanos*. La publication de ce roman rentre dans un dynamisme d'affirmation puisqu'il octroie à Steinbeck son premier prix littéraire, la médaille d'or du meilleur roman écrit par un Californien, décerné par le *Commonwealth Club of California*[52].

Du point de vue financier, Steinbeck commence à sortir de l'auberge et décroche un contrat à *Paramount Pictures* pour travailler sur un scénario. Cependant, il reste soumis à l'économie du marché livresque. Dans *Tortilla Fla*t, le texte est une « parole envoyée » qui se donne à lire comme mode de signification sur le sens qu'il comporte. Pourtant, il y a également un plaisir — ou une utilité — à lire le roman. Le contact brutal de Steinbeck avec la situation du bas-peuple, la misère, l'exploitation et la violence apparaissent comme le fil déclencheur qui semble lui donner un sens soutenu de la justice et de l'équité sociale. Sa proximité avec la population opprimée joue un rôle de premier plan dans sa fiction. Dans *Tortilla Flat* tout comme dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck conserve la trace de ses expériences avec le bas-peuple. C'est ce qui marque d'ailleurs un tournant décisif dans sa vie en tant qu'écrivain. La visite de Steinbeck dans le camp de transit des migrants à Kern hante son esprit puisqu'elle trouve une place importante dans son écriture. Le thème de ces pauvres hères revient comme un leitmotiv dans la fiction de Steinbeck. Sa trilogie des « Dust Bowl Novels » relatant les conditions difficiles de la classe ouvrière agricole, tels que *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*, ne dérogent pas à la règle, car ses trois ouvrages ne reflètent pas seulement les mauvais traitements des fermiers durant les années 1930, mais révèlent également leurs aspirations, associées ici au mythe de l'Eldorado. Au regard de la teneur biographique de cette trilogie, l'imagination créatrice de Steinbeck lui ramène constamment à la situation désolante de la classe laborieuse. Dans ce contexte social, Steinbeck excelle dans la peinture des vices et dans la description d'une réalité sombre de l'Amérique.

Reconnaissons que les premiers romans de Steinbeck s'inscrivent dans une perspective à la fois fantastique et humoristique. Cette diversité de registre littéraire l'amène à s'intéresser davantage aux sujets touchant aux préoccupations sociales des individus. Ce changement le fait passer d'un souci esthétique prononcé à un intérêt politique. À partir de là, Steinbeck semble trouver le chemin qui n'est autre que celui qui consiste à se préoccuper à tout ce qui se passe dans sa cité. C'est là que le projet d'écrire *In Dubious Battle* commence à prendre forme. Le roman présente l'histoire de deux activistes qui veulent orchestrer une violente

[52] Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, *op. cit*., p. 161.

grève des ouvriers agricoles. Toutefois, la mise en intrigue de l'histoire par Steinbeck ne semble pas plaire pas à son éditeur Pascal Covici puisque les personnages du roman ont une coloration communiste. Rappelons que durant les années 1930, l'idéologie communiste est mal perçue à cause de l'éclatement des grèves successives orchestrées par des militants radicalisés ou communistes. Cette période est marquée par la chasse aux militants ouvriers et aux « rouges », mais aussi aux machinations pour déjouer toutes les tentatives des ouvriers de s'organiser. Tous ces facteurs contextuels font hésiter Pascal Covici à propos du projet de la publication du roman *In Dubious Battle*. Cette hésitation semble s'expliquer par la crainte de la dégradation de l'image de Steinbeck et de la vente de ses livres. Néanmoins, c'est sans compter sur Steinbeck qui opte de braver cette crainte en s'appuyant sur une information de première main chez les communistes engagés sur le terrain, pour bâtir un roman qui s'impose dans les débats esthétiques et politiques des années 1930. La prise de position de Steinbeck d'écrire *In Dubious Battle* se révèle comme un engagement politique, mais semble émousser aussi son parcours critique que nous analyserons plus amplement dans l'ultime partie de notre travail.

Comme tout écrivain en herbe, le désir de réussir intellectuellement semble prendre souvent le dessus sur le succès financier. Le désir de reconnaissance est entraîné sur le terrain de la vérité et du mensonge par le langage. Ce dernier est tout sauf un médium neutre puisqu'il transforme profondément la pression pulsionnelle en demande d'amour, tout en renvoyant les interlocuteurs au tiers comme arbitre. Steinbeck refuse catégoriquement de céder aux suggestions de son éditeur, préférant traiter le plus objectivement possible un sujet controversé et volcanique avec autant de force et de sympathie[53]. La pratique de l'écriture chez Steinbeck est constituée, en partie, de sa vie et de ses péripéties. Cette pratique de l'écriture n'est pas un simple procédé de fixation de l'événement, mais également un mode particulier de représentation de l'événement. Dans les textes de Steinbeck, on trouve des récits concernant des personnages fictifs, des éléments empruntés à l'actualité de la période, des notices biographiques. Tous ces éléments discursifs et ces résonances subjectives participent à donner enfin voix à un narrateur qui semble porter la voix de Steinbeck.

L'enjeu de cette construction est un clin d'œil adressé à l'espoir d'affirmation, car c'est au désir créatif de l'écrivain que nous nous intéressons parce qu'il est la manifestation du rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans l'œuvre de Steinbeck.

[53] Peter Lisca, *John Steinbeck: Nation and Myth*, *op. cit*., p. 12.

S'interroger sur la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique, c'est aussi s'interroger sur les stratégies narratives mises en scène par le récit de Steinbeck. Cette multiplicité de sources énonciatives plonge le lecteur au cœur de l'individualisme américain et de son histoire collective. L'expérience personnelle de Steinbeck imprègne tant ses premiers ouvrages romanesques. C'est pourquoi il est étiqueté d'écrivain régionaliste des laissés-pour-compte, voire de porte-parole des opprimés. En ce sens le texte de *The Red Pony* renvoie à ce qu'on peut appeler une exploration de soi que Steinbeck semble privilégier et développer de manière esthétique, beaucoup plus que se contenter de consigner la réalité telle quelle. Steinbeck met en évidence un personnage central Jody représentant un archétype social dont la maturation s'acquiert au fil de ses périples et péripéties. Jody tout comme son créateur semblent atteindre un degré supérieur de maturation au cours de leurs expériences.

Soulignons que l'expérience est un mode de connaissance qui résulte d'un corps à corps avec le réel. Cela revient à dire que Steinbeck tente d'une manière sympathique de représenter mentalement et émotionnellement son véritable ressenti. Il est vrai que ses écrits sont marqués par ses lectures alors que son style se révèle être la synthèse de plusieurs voix. Les textes de Steinbeck s'appuient sur une ribambelle d'écrivains, parmi lesquels on peut citer Lewis Sinclair, James Branch Cabell, Willa Cather, Ernest Hemingway et Francis Scott Fitzgerald, lesquels semblent constituer une source de connaissances inépuisables selon Steinbeck. Dans cette perspective, Steinbeck se fonde sur des pontes de la littérature que nous donnerons comme preuve supplémentaire par l'intermédiaire de l'énoncé de Dook Sheffield : « This was John's real university »[54]. Si ces écrivains servent de source de connaissance à Steinbeck, c'est parce qu'il noue un rapport d'admiration envers eux, mais aussi parce que ces derniers jouent un rôle de tremplin pour lui, véritable apport à sa progression. On peut ainsi affirmer que le souffle créateur chez Steinbeck, comme chez tout écrivain en général, ne se fait pas ex nihilo. Le talent artistique peut s'expliquer, du moins partiellement, au travers des multiples lectures réalisées par l'écrivain tant psychologiques, sociologiques, culturelles qu'écologiques, autant de pistes qu'il est possible de discuter et d'approfondir. Ce qui nous intéresse particulièrement ici est le rapport entre l'acte créateur et la société. Nous allons donc tenir compte de la « raison sociologique » qui fait naître l'acte artistique. En effet, le monde qui entoure Steinbeck constitue sans doute une source d'inspiration qui lui permet de se poser des questions fondamentales.

[54] Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, *op. cit*, p. 42.

Dans la détermination de l'acte de création, on peut penser aux « trois M »[55] que Friedrich Nietzsche formule comme suit : le milieu, le moment, la mode. Ces trois éléments apparaissent au regard de Nietzsche comme le soubassement de l'acte de création. Ce triptyque trouve sa résonance dans la fiction de Steinbeck. En ce qui concerne le milieu et le moment, les romans de Steinbeck écrits durant les années trente sont marqués par les stigmates de la crise économique de Wall Street de 1929[56]. Quant à la mode, Steinbeck semble être influencé par des courants de pensée de son époque et autres. Il s'agit des influences à la fois naturalistes comme Charles Darwin, l'auteur de *The Origin of Species* et figure de proue de la théorie de l'évolution, ou encore par la biologie marine grâce à la proximité avec son ami Ed Rickectts. Ce dernier semble inspirer la plupart des personnages de Steinbeck, précisément le personnage de Doc dans *Cannery Row*, *Sweet Thurday* et dans *In Dubious Battle*. La pensée de Steinbeck est traversée aussi par la légende arthurienne qui est perceptible dans la fraternité de Danny et ses amis dans *Tortilla Flat.* Dans ce roman, Steinbeck incorpore des tropes et des symboles qui font allusion aux « chevaliers de la Table ronde » qui traversent de façon importante toute sa fiction. Tous ces courants de pensées sont mis à contribution. Ces références idéologiques permettent à Steinbeck de les mettre en forme, de les partager et d'amener la société à réfléchir dans une conception esthétique du réalisme social — celle de la forme utilitaire.

Notons, enfin que par rapport au milieu, la terre natale de Steinbeck apparaît essentielle dans la structure de ses écrits, à tel point qu'Elia Kazan rappelle l'importance viscérale de la Californie comme source d'inspiration pour Steinbeck. La déclaration de Kazan, à cet égard, est tout à fait révélatrice : « Steinbeck was a Californian… It was a great mistake for him to leave the West Coast. That was the source of his inspiration »[57]. La place de la Californie dans le processus de la création apparaît à la fois comme un lieu d'appartenance indissociable et la constitution de celle-ci comme une source d'inspiration. En mettant en évidence la place de la Californie au centre de ses romans, on

---

[55] Friedrich Nietzsche, *Friedrich Nietzsche* : *Œuvres complètes* (24 titres annotés et illustrés), trad. Albert, Henri, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2014, p. 342.

[56] Le Krach de Wall Street symbolise l'entrée des pays capitalistes dans la crise économique des années trente. A partir des années 1926-1927, les cours de la bourse new-yorkaise de Wall Street s'effondrent, entraînant le plus spectaculaire et le plus long Krach boursier de l'histoire. Ce krach boursier précipite les économies capitalistes dans la crise. La crise boursière débute le 23 octobre 1929 et le jeudi 24, le fameux « jeudi noir », c'est une véritable panique : 13 millions de titres sont cédés. Le 29 octobre, 16,5 millions d'actions sont encore liquidées. Le Krach va durer 22 jours, *dans* Fabrice Grenard, *Le Krach boursier de Wall Street (*24 octobre 1929*) et ses conséquences*, Pathé, Vidéo - Presse filmée, 24 octobre 1929. Marqué par le chaos des chantiers industriels et agricoles, Steinbeck ne pouvait pas être indifférent au désastre des conséquences économiques ainsi qu'au désespoir des ouvriers américains.

[57] Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, *op, cit*., p. 257.

pense également à la formule de « Manifest destiny » de l'éditorialiste du *New York Morning News*, John O'Sullivan, qui, tente de légitimer l'expansion territoriale vers l'Ouest en lui accordant une dimension providentielle. Nous allons nous garder d'étudier le rapport de Steinbeck avec l'histoire de la Californie à la lumière de la seule portée biographique ou sociologique. Cependant, il nous faut aller plus loin que ces considérations sociales et chercher ce qu'est la création à partir de la source d'où elle jaillit. Dans la réussite d'une œuvre, on sous-entend clairement le génie de l'écrivain. Par conséquent, nous pouvons dire qu'il y a indubitablement du génie flamboyant chez Steinbeck si l'on s'appuie sur des ouvrages comme *Tortilla Flat*, *Of Mice and Men* ou *The Grapes of Wrath.* Entendons par génie le talent de Steinbeck, c'est-à-dire sa capacité à produire un travail rigoureux avec une certaine maîtrise des règles de l'art. Cela nous amène à dire que si le talent est la maîtrise des règles de l'art, le génie est, par ailleurs, le créateur des règles et des formes nouvelles dans l'art. Cela évoque, en outre, la grande faculté créatrice de l'écrivain et l'expression d'une aptitude naturelle à produire, ce que Kant définit en ces termes :

> Le génie est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient à lui-même, à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*), par laquelle la nature donne les règles à l'art[58].

En prenant en compte l'idée que chaque grand artiste détient une disposition innée, l'on peut dire que tout ouvrage ou innovation demeure singulier à son auteur. En plus de ces influents écrivains à l'instar de Sinclair Lewis, James Branch Cabell, Willa Cather et Ed Ricketts, le paysage natal de Steinbeck sert aussi à la construction de son esprit créatif. L'attachement de Steinbeck à sa terre natale est si profond qu'il peut être apparenté de façon symbolique à un cordon ombilical reliant l'enfant à sa mère — une mère représentée ici par la description appuyée de l'espace naturel dans la plupart de ses ouvrages, symbole du lieu d'expression de l'intériorité. Selon Victor Hugo, « la ville est le cordon ombilical qui relie l'individu à la société »[59]. La relation de Steinbeck avec sa ville est d'ordre social et affectif comme il l'affirme : « I'm very much emotionally tied

[58] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 204.
[59] « *La rue est le cordon ombilical qui relie l'individu à la société* », *In* Ricardo Bofill et Nicolas Veron, *L'Architecture des villes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995, p. 19.

up with the whole place. It has a soul, which is lacking in the east »[60]. Steinbeck semble incapable de se séparer de sa terre mère qui nourrit son inspiration et son imagination. Au regard du choix des arrière-plans réservés à son cadre natal, visibles dans *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men*, *The Grapes of Wrath*, entre autres, on peut se demander dans quelle mesure le choix d'un cadre spatio-temporel dépasse la simple question de la représentation d'une localité pour atteindre celle de la représentation en art ? Remarquons que la toile de fond de la plupart des ouvrages de Steinbeck imprime le décor de sa cité. Cet usage récursif du décor natal semble relever de l'obsession, voire d'un rêve que Steinbeck espère réaliser, tel que le disent Aidan Nichols et Gilbert Keith Chesterton :

> There is at the back of every artist's mind something like a pattern or type of architecture. The original quality in any man of imagination is imagery. It is a thing like the landscape of his dreams; the sort of world he would like to make or in which he would wish to wander; the strange flora and fauna of his own secret planet, the sort of thing he likes to think about. This general atmosphere, and pattern or structure of growth, governs all his creations, however varied, and because he can in this sense create a world, he is in this sense a creator[61].

L'écrivain se donne comme mission de créer un monde dans lequel il aspire vivre. Ce monde tant imaginé est en quelque sorte la matière qui détermine ses créations. Hanté par la disparition de la beauté des immenses paysages à perte de vue de sa terre natale, Steinbeck décide de les placer au centre de son écriture. Dans ses ouvrages, Steinbeck semble recréer un monde altéré : il s'agit de la beauté de l'espace bucolique qui marque son enfance. L'attention mise par Steinbeck sur sa terre natale apparaît comme une manière de montrer avec nostalgie une image de sa ville natale. L'incapacité des ouvriers pauvres aussi bien que des minorités visibles à s'intégrer, constitue une des raisons qui le pousse à prendre sa plume et la mettre au service de ces derniers. Dans *The Grapes of Wrath,* la difficulté d'intégration des fermiers migrants, dans un lieu qui constitue un attrait, trouve pleinement son sens dans l'accueil inamical qu'on leur réserve en Californie[62]. Dans *John Steinbeck's Re-Vision of America*, Louis Owen note que la figure de la vallée californienne est déterminante dans la fiction de Steinbeck, car elle apparaît comme un monde déchu et hostile comme il le fait remarquer : « [Steinbeck's fiction] will take place in a fallen world and that the quest for the illusive and illusory Eden will

---

[60] *In* Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, *op. cit.,* p. 98.
[61] Aidan Nichols and Gilbert K. Chesterton*, Theologian,* Manchester, Sophia Institute Press, 2009, p. 202.
[62] "Well, you ain't in your country now. You're in California, an' we don't want you goddamn Okies settlin' down" *In* John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, *op. cit*., p. 214.

be of central thematic significance »[63]. L'emploi répétitif du cadre natal dans les récits de Steinbeck semble révéler une manière d'être au monde. Il s'agit d'un lien intime qui a prévalu et dont le sujet ne peut pas se passer. Le lieu intime et mémoriel participe ainsi au fondement de l'identité personnelle de Steinbeck. Cela nous amène à nous interroger sur la place du lieu et de l'espace dans la fiction de Steinbeck et la manière dont ils sont esthétiquement mis en scène. Notons qu'un « lieu de mémoire » peut parfois être attaché à l'expérience intime d'un individu, telles que le soutiennent les analyses de Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* :

> L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours, il attire. Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui le protègent[64].

Au regard de Gaston Bachelard, l'espace « vécu » et le lieu saisi par l'imagination constituent le diptyque qui semble structurer la représentation littéraire de l'espace, puisque ces deux aspects intériorisés font résonner l'expérience subjective du témoin, qui réinsère le lieu dans un espace plus large. Dans la fiction de Steinbeck, la dimension subjective du lieu occupe une place importante comme il le dit lui-même : « [I]write of my country, the place that I know best »[65]. Steinbeck voit également le macrocosme représenté dans l'espace géographique de son pays natal — le comté de Monterey en Californie — et surtout la vallée de Salinas. Toute cette région qui prend une vie propre dans sa fiction, apparaît comme l'équivalent du comté fictif de Yoknapatawpha de Faulkner dans le Mississipi[66]. Soulignons que la créativité rime avec la capacité à imaginer et à innover, alors que l'affirmation est l'action de faire reconnaître à quelqu'un de manière indiscutable une allégation ou une position. Ces deux concepts, disposant d'un sens plus vaste, ont un rapport de cause à effet. En effet, le désir est une puissance d'affirmation et Steinbeck, quant à lui, semble se pencher sur son désir de créer pour s'affirmer auprès de ses lecteurs. Il y a tout un lien d'interdépendance ou de complémentarité entre le désir de création et le besoin d'affirmation. Ainsi, le besoin

---

[63] Louis Owen, *John Steinbeck's Re-Vision of America*, University of Georgia Press, 1985, p. 100.
[64] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quaddrige, 1957, réed., 1998, p. 17.
[65] *In* Thomas Fensch, *Conversations with John Steinbeck*, University Press of Mississippi, 1988, p. 49.
[66] Pour les besoins de son œuvre, William Faulkner a créé le comté de Yoknapatawpha qui est un lieu fictif et a servi de cadre dans beaucoup de ses romans. Il est généralement admis que le comté de Lafayette, Mississippi a fourni la base du comté de Yoknapatawpha.

d'affirmation requiert pour se réaliser non seulement l'effort de l'écrivain, mais aussi celui des lecteurs. Cela nous rappelle la théorie de Spinoza selon laquelle tous les êtres vivants ont en commun le « conatus », c'est-à-dire l'effort réalisé pour augmenter la puissance d'agir[67]. Chez les écrivains en général et chez Steinbeck en particulier, cet effort prend une forme consciente qui est sans nul doute le désir et la volonté.

En analysant la chronologie des ouvrages de Steinbeck, on est tenté de dire qu'il s'inscrit dans une perspective de persévérance autant du point de vue stylistique que thématique. Dans ses textes, Steinbeck s'arroge la mission de questionner, d'initier et d'intégrer ses semblables à sa réflexion. De là le désir fait intervenir la représentation, l'imaginaire et la conscience, mais aussi une aspiration vers un objet qu'on se représente comme promesse de plaisir. À ce titre, Charles Taylor promeut « l'exigence de reconnaissance »[68] au rang de « besoin humain vital »[69]. La question que nous essayons de répondre, s'articule aussi autour de la motivation de Steinbeck. Alors que certains expliquent les motivations d'un écrivain par l'appât du best-seller et du gain, nous nous intéresserons plutôt à la motivation sous l'angle du besoin de reconnaissance de l'écrivain. Ce besoin de reconnaissance, qui va dans la direction de l'affirmation de soi, semble déterminer le désir de création qui anime Steinbeck. Dans le prochain chapitre, nous étofferons notre analyse à la lumière des références biographiques et des influences dont Steinbeck a pu bénéficier. Nous tenterons aussi de les rapprocher entres elles et de montrer en quoi elles participent à la construction de l'identité artistique chez Steinbeck. Dans cette optique deux axes de références intertextuelles seront interrogés : la référence infantile et la référence cognitive, ce à quoi se superpose une réflexion sur les supports de l'intertexte : le livre, le journal et l'image. Au-delà de ces supports, s'ajoute une riche mine mémorielle, soubassement d'un style en devenir.

---

[67] *In* Gilles Deleuze, *Spinoza*, Paris, PUF, 1970, p. 90.
[68] Charles Taylor, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Paris, Éditions Aubier, 1994, pp. 41-42.
[69] *Ibid*, pp. 41-42.

1.2 De la mémoire infantile à la construction d'une « *personae* artistique »

Dans ce chapitre, nous nous intéressons aux fondements sociaux de la création en littérature, plus précisément à l'influence des différents cadres de socialisation d'un écrivain ainsi que sur les modalités de sa pratique littéraire. Ces cadres de socialisation permettent de révéler, par le biais d'expériences existentielles formatrices, les corrélations potentielles entre la notion d'esthétique de politique et d'éthique. Dans cette perspective, étudier le cas de l'écrivain californien John Steinbeck se révèle particulièrement intéressant. Né en 1902 dans la ville Salinas, aux États-Unis, Steinbeck présente une trajectoire sociale soumise à deux régimes de réalités simultanées ayant participé à déterminer, dans une certaine mesure, les choix d'écriture faits par ce dernier. Il s'agit, d'une part, de l'influence de la réalité familiale qui occupe une place importance dans ses romans, et, d'autre part, de la réalité historique, marquée par la crise économique et le « Dust Bowl », véritable catastrophe écologique qui a touché pendant près d'une décennie la région des Grandes Plaines aux États-Unis et au Canada dans les années 1930. Ces événements, qui se produisent brutalement et se trouvent soudainement résolus dans une aveuglante clarté, constituent un moment hautement analytique, où l'écrivain rejoint tout à la fois son point d'énonciation et son « centre de gravité » pour participer explicitement ou implicitement à la vie de son temps.

La partie visible de l'iceberg de l'expérience de Steinbeck semble provenir en grande partie de son enfance et de sa Californie natale. De ses dix-huit œuvres de fiction, une douzaine sont mises en scène en Californie, précisément dans la petite vallée côtière de Salinas, — une communauté dynamique et prospère, mais aussi un réservoir culturel. Dans la fiction de Steinbeck, Salinas semble tout à fait différente des villes situées le long de la rive de la baie de Monterey. Cette localité a bercé l'enfance de John Steinbeck ; elle constitue également l'un des abreuvoirs pour d'autres écrivains californiens à l'instar de Joaquin Miller, Bret Harte, Mark Twain, Ambroise Bierce George Sterling, Charles Warren Stoddard, Mary Austin, Jack London, Upton Sinclair et Lincoln Steffens[70]. C'est à ce titre que Willard Huntington Wright considère le lieu natal de Steinbeck comme un

[70] Joseph Fontenrose, *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1963, pp. 1-3.

« vortex of animated erudition […], a magnetizing center for writers »[71]. L'autre facteur important dans l'expérience de Steinbeck est sans doute son exposition précoce à la littérature classique à cause de l'influence de sa mère Olive Hamilton, une ancienne institutrice, puritaine et ambitieuse, qui semble lui transmettre dès son jeune âge le goût de la lecture des grands classiques et de la Bible[72].

Dans *John Steinbeck, Writer : A Biography*, Jackson Benson note les probables influences sur Steinbeck. Selon le biographe, Olive Hamilton apparaît sans doute comme l'élément déclencheur des pulsions créatives de son fils, car elle lui lisait des histoires à l'heure du coucher, y compris des contes de magie et d'enchantement. Cette initiation à la lecture a probablement stimulé chez Steinbeck les raisons d'une fascination pour les légendes arthuriennes participant ainsi à la formation de son mythe héroïque personnel. Cette affinité précoce avec les ouvrages classiques peut être en partie perceptible chez le personnage de John Whiteside dans *The Pastures of Heaven*. Steinbeck montre à quel point la lecture des grands classiques est indispensable pour toute jeune personne en quête de connaissances. Il évoque comment John Whiteside est initié à la lecture des grands chefs-d'œuvre, comme le souligne la voix narrative :

> John Whiteside always remembered how his father read to him the three great authors, Herodotus, Thucydides, Xenophon. […] 'All history is here', Richard said. 'Everything mankind is capable of is recorded in these three books. The love and chicanery, the stupid dishonesty, the short-sightedness and bravery, nobility and sadness of the race. You may judge the future by these books, […] for nothing can happen which has not happened and been recorded in these books'. (*POH*, 202)

Cette familiarisation avec les grands écrivains apparaît comme un prérequis qui permet à Steinbeck de saisir le présent en passant par les grands récits mythiques du passé, pour pouvoir enfin mieux prédire le futur. Il serait difficile de ne pas reconnaître que l'épisode de l'initiation à la lecture des classiques de John Whiteside ne trouve pas sa source dans l'histoire intime de l'écrivain, mais ce qui devra attirer notre attention davantage, c'est la manière dont la lecture des classiques, a réellement marqué le processus créatif et a structuré la fiction de Steinbeck. La lecture littéraire ouvre sur des espaces extérieurs et des mondes intérieurs a priori inexplorés, lesquels rendent possibles non seulement la

[71] *In* Taylor, J. Golden, *A Literary History of the American West*, Texas, Texas Christian University Press, 1987, p. 424.
[72] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit.,* p. 14.

découverte de l'autre, mais aussi de soi-même, en permettant comme le rappelle Michèle Petit :

> La découverte d'un univers radicalement autre, d'un lointain, légendaire ou exotique — […]. Ce lointain des lectures vient modifier la perception des lieux familiers, les ouvre à de l'ailleurs, à un espace autre.[73].

L'initiation précoce aux ouvrages classiques semble alimenter l'imaginaire et la construction de l'identité de l'écrivain en devenir, aspect que nous développerons plus loin dans cet ouvrage. Par conséquent, on peut dire que « pour agir sur le monde réel, il est logique de commencer par l'imaginer, car l'imaginaire appelle une attitude créative »[74]. Dans *The Pastures of Heaven*, l'évocation des lectures précoces des ouvrages classiques auxquels John Whiteside est initiée, fait allusion à la manière dont Steinbeck lui-même semble en avoir bénéficié dès sa petite enfance. Remarquons que l'exposition de l'enfant aux classiques de la littérature revient à lui inoculer non seulement le plaisir de la lecture mais aussi son appropriation. Cela suppose à ce stade que l'enfant acquiert de nouveaux concepts et accroît son champ d'intérêt. Les premières lectures résonnent perpétuellement chez l'enfant comme une manière créatrice de stimuler les procédés mnémotechniques et la passion des mots. En effet, l'image spéculaire de la mère sert de modèle à la constitution de l'enfant. C'est en ce sens que Jacques Lacan explique ce modèle constructif comme : « […] une valeur historique car il marque un tournant décisif dans le développement intellectuel de l'enfant. D'un autre côté, il représente une relation libidinale essentielle à l'image du corps »[75]. L'illusion ne se maintient que si le regard de la mère (qui à ce stade incarne le grand « Autre », c'est-à-dire le réseau des signifiants, le lieu de la détermination signifiante du sujet) confirme l'enfant dans cette reconnaissance imaginaire. Il y a dans « le rapport de l'enfant avec les classiques [de la littérature] un lien fondé sur les affects, d'où l'importance d'une typologie variée de héros »[76]. Le processus de la lecture « affectivo-identificatoire »[77] tel qu'employée par Catherine Tauveron met l'accent sur l'aspect actif de l'identification comme une appropriation avec un effet structurant sur la construction du sujet.

---

[73] Michel Petit, *Éloge de la lecture : la construction de soi,* Paris, Éditions Belin, 2002, pp. 47-69.
[74] *Ibid.,* p. 37.
[75] *In* Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Editions Routledge, 1996, p. 115.
[76] Noëlle Sorin et Monique Lebrun, « Vers une exploitation didactique des classiques de la littérature pour la jeunesse », *Revue pour la recherche en éducation*, volume 1, Ottawa, (UQAM, 2011), pp. 90-106.
[77] Catherine Tauveron, *Lire la littérature à l'école*, Paris, Éditions Hatier, 2002.

Dans l'expérience archétypique du stade du miroir tel que le précise Lacan[78], on peut remarquer que le jeune Steinbeck n'est pas seul devant le miroir. Il est porté par l'un de ses parents qui lui désigne, tant physiquement que verbalement, sa propre image. Ce serait sûrement dans le regard et le dire de cet autre mais aussi dans sa propre image que l'enfant construirait mentalement son unité. Remarquons que les parents se voient eux aussi dans leur enfant ce qu'ils ne sont plus et désirent être de nouveau. C'est tout le processus du désir qui est ici en jeu. Au plan psychanalytique, on peut dire qu'il y a tout un processus de ratage réel ou imaginaire que le père espère réparer par l'intermédiaire de son enfant. Le désir transféré par les parents sur leur enfant est par extension un désir d'accomplissement de soi qu'ils espèrent donc réaliser par l'intermédiaire de leur enfant. Le transfert de désir est perceptible dans *The Pastures of Heaven*, où Alicia épouse de Richard rapporte les vœux de son mari à son enfant, John Whiteside : « It was your father's wish that you finish » (*POH*, 203). Les propos de la mère révèlent le souhait de Richard, père de John Whiteside, qui tient à ce que son fils termine ses études. Ce transfert de désir rappelle aussi les désirs du père de Steinbeck qui a voulu que son fils continue ses études. Le souhait paternaliste formulé est à la fois un prétexte pour les parents d'exercer leur « pouvoir » et d'amener leurs progénitures à faire mieux qu'eux, mais aussi de révéler leur exemplarité.

Dans l'univers romanesque de Steinbeck, la représentation de l'enfance semble en grande partie bien stable et ordonnée. C'est dans *Red Pony* et *East of Eden* ou encore dans *The Grapes of Wrath* que Steinbeck exprime clairement cette caractéristique de l'enfance. Il est intéressant de constater dans ces trois romans que l'intérêt familial que la mère croit devoir parfois défendre, n'est pas forcément apprécié par les enfants, puisque ces derniers une fois adulte sentent le besoin de se mettre en quête de leur propre mode de vie. Remarquons que les parents sont souvent trop convaincus de ce que leurs enfants doivent être dans l'avenir et les empêchent de s'affirmer en tant qu'adultes. À titre d'exemple, rappelons que les parents de Steinbeck ont voulu qu'il devienne avocat[79]. Cependant, même si le père de Steinbeck a connu une faillite, la mère apparaît comme protectrice de l'ordre familial. Cette situation trouve un écho dans *The Grapes of Wrath,* précisément dans le chapitre XVI, un épisode qui semble illustrer le despotisme maternel. Le portrait de la « femme bienveillante » incarnée par Ma Joad au début de ce roman est

[78] Voir Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
[79] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p.108.

intéressant car elle représente une figure importante dans la bonne marche de la famille. Elle refuse certaines initiatives prises par son fils Tom Joad au moment où il voulait se séparer de la famille pour réparer la voiture des Wilson.

Au plan psychanalytique, la puissance maternelle exposée par le texte apparaît comme une forme de sublimation. Toutefois, le dévoilement du désir maternel porte ici une forme limitative dans la mesure où ses effets bloquent Tom Joad dans ses possibilités d'expression et d'affirmation de soi. De ce fait la question de l'émancipation semble se poser puisque Ma Joad est sommée de laisser son fils écrire lui-même la partition de sa propre vie.

Le texte révèle une fracture du lien entre mère et enfant, caractéristique d'une volonté de Tom Joad de se libérer et de pouvoir mener le combat de l'amélioration des conditions de vie des ouvriers agricoles. La séparation entre Tom Joad et sa mère, qui est bien celle de libération, évoque ici une forme constructive dans la structuration de la personnalité. À la fin de *The Grapes of Wrath,* Steinbeck donne corps à cette cassure, synonyme d'un affranchissement. En effet, il s'agit pour Tom Joad de se démarquer et de marquer son chemin en prenant sa propre décision de suivre les pas de Jim Casy comme il le fait savoir : « I'll be ever'where — wherever you look » (*GOW*, 419). Le chemin à suivre apparaît ici comme le symbole d'une orthodoxie familiale que la mère doit définir et défendre contre le comportement plus ou moins puéril et irréfléchi de son fils (après sa détention de sept ans en prison), et le symbole d'une liberté réprimée par l'hégémonie maternelle[80]. En dépit du non-consentement de Ma Joad, la prise de décision de Tom Joad apparaît comme une transgression de la censure parentale. Ceci fait de la relation entre Tom Joad et sa mère une relation non fusionnelle, mais il le reconnaît et se reconnaît lui-même comme sujet affranchi. Ici l'adversité de Ma Joad est remplacée par l'altérité, ce qui signifie la reconnaissance d'une identité différente de soi. La position subjective de Tom Joad vis-à-vis de sa mère peut être éclairée théoriquement. Nous pouvons en effet penser ici au désir de l'autre sexe comme un désir qui trouve son

[80] Il y a une volonté de Ma Joad de confisquer la décision finale sur les choix à faire durant le voyage vers la Californie. C'est là une exigence qu'elle entend appliquer à tout prix, même s'il faut utiliser la violence. Dans sa démarche, Ma Joad ne prend pas en compte le choix de son fils le jugeant immature, mais la décision catégorique de Ma va à l'opposé de celle Pa qui lui signifie la maturité de Tom "ain't young neither" (*GOW*, 170). Tom, à cet égard, abonde dans ce sens, arguant avec certitude "Tom cried, " Ma, we gonna catch up with ya. We wasn't gonna be gone long" (*GOW*, 170). Mais ces tentatives de persuasion restent vaines, car Ma Joad se cantonne toujours sur sa position despotique, mais avec un ton dubitatif : "Ma waved the jack handle. "S'pose we was camped, and you went on by. S'pose we got on through, how'd we know where to leave the word, an' how'd you know where to ask? " (*GOW*, 170).

représentant imaginaire avec le phallus, signifiant du manque à combler où il s'agit d'*être* le phallus plutôt que de l'*avoir*, c'est-à-dire être l'objet du désir de l'autre et en éprouver la puissance. Ainsi, pour que certains héros parviennent à assumer leur condition d'adulte, l'amour maternel représente parfois un obstacle qu'il faut donc surmonter pour se délivrer de son emprise.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck se réfugie derrière la création littéraire pour échapper à la domination maternelle, comme le révèle la séparation pénible entre Tom Joad et Ma Joad se réalisant en ces termes : « 'Good-by,' she said, and she walked quickly away. Her eyes were wet and burning, but she did not cry » (*GOW*, 420). Le complexe d'Œdipe illustre bien la structure ternaire de la signification du désir, où l'interdit de l'inceste désigne la mère comme le fruit défendu, d'autant plus désiré inconsciemment, et où le désir de la mère est identifié au phallus du père. Pour ce qui est de Steinbeck, son travail d'interprétation sur le sens le transforme visiblement : il y a ainsi dans le parcours de l'écrivain non seulement un changement du thème d'écriture mais aussi un changement de structure. Du premier roman (*Cup of Gold*) au dernier (*The Winter of Our Discount*), quelque chose se serait modifié, qui n'est pas seulement de l'ordre de l'expérience, puisqu'elle témoigne d'une sorte de transformation esthétique qui s'accomplit progressivement. Le changement esthétique opéré par l'écriture fait-il changer le sujet ? Ou encore peut-on repérer un moment décisif dans l'histoire de Steinbeck qui le transforme radicalement et ouvre une nouvelle voix ? Remarquons que la détermination ferme est un élément essentiel dans le processus de création d'une personnalité et d'un style original.

La construction du *personae* artistique peut être apparentée à un ensemble d'éléments qui, d'une part, individualise officiellement l'écrivain, et, d'autre part, énonce l'ensemble de ses qualités[81] qui font que son style devient particulier. En essayant de sortir de la tutelle surtout financière de ses parents, Steinbeck s'est engagé tour à tour dans de petits travaux saisonniers comme docker à San Francisco et ouvrier dans la construction de Madison Square Garden, avant d'intégrer le *New York American* en tant que reporter avec un salaire hebdomadaire de vingt-cinq dollars (*OMM*, xiv). Son sentiment lié aux bas salaires trouve sa pleine expression dans *The Grapes of Wrath*, où Steinbeck décrit dans le chapitre XXII les modiques rémunérations pendant les années

[81] Sa compétence, son imagination, son savoir-faire, sa réputation, son appartenance à une profession qui le caractérise.

1930 comme le souligne la voix narrative : « He has to pay them 25 cents an hour. The Farmers Association (which is run by the Bank of the West) has just mandated that minimum wage will be 25 cents an hour » (*GOW*, 202). Ces expériences en tant que pigiste pour le Journal de New York ou comme journaliste indépendant ont d'une manière ou d'une autre concouru à la rédaction de son premier ouvrage. Soulignons que, à part quelques parodies et burlesques de la vie estudiantine publiés dans les revues universitaires, ces derniers ne semblent augurer rien de prometteur pour son métier d'écrivain. Ses cours d'écriture à Stanford semblent ériger son « par-cours » d'écrivain où un de ses manuscrits est publié par le *Stanford Spectator* en 1924[82]. Cette publication apparaît comme le fil déclencheur dans sa volonté de devenir écrivain, contrairement aux désirs de ses parents. À côté des activités professionnelles exercées par-ci, par-là pour essayer de trouver sa voie, se construit à la fois une certaine imagination et inspiration qui lui permettent de combiner le style romanesque avec le style journalistique.

Cependant, en dépit de ses errances, il est essentiel de souligner que Steinbeck est loin du besoin, étant issu d'une famille relativement aisée. Notons que le cocon familial de Steinbeck constitue un élément déterminant dans la charpente de ses textes. Dans *East of Eden* la représentation de Samuel Hamilton trouve toute sa pertinence, car il permet à Steinbeck de réinventer l'environnement familial en mettant évidence la figure légendaire de son grand-père sous les traits d'un héros mystique. À cela s'ajoute son expérience infructueuse de vagabond qui investit presque toute la structure narrative de ses ouvrages. À titre d'exemple, le voyage de Steinbeck à New York ne lui a pas apporté de l'argent, mais il semble se procurer la matière nécessaire à sa production littéraire. Après quelques tentatives de publications infructueuses, il finit par trouver les clés de la réussite avec *Tortilla Flat*, mais le véritable succès arrive avec *In Dubious Battle* puis avec *Of Mice and Men*. Soulignons que *The Grapes of Wrath* est une consécration de son succès, mais controversée, aspect que nous développerons plus loin dans cet ouvrage. Les va-et-vient de Steinbeck en dehors de sa ville natale et les emplois successifs exercés comme ouvrier, concierge et aquaculteur dans le Nevada, sont caractéristiques d'un besoin d'accomplissement, qui donne à penser aux notions de mythe américain et personnel qui traversent toute son œuvre. Par ailleurs, l'expérience de Steinbeck en pisciculture lui permet de peindre l'environnement marin dans son ouvrage *The Pearl*. Dans cet ouvrage, il décrit en filigrane dans le chapitre III le milieu marin comme une jungle :

[82] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit.*, p. 36.

> Out in the estuary a tight woven school of small fishes glittered and broke water to escape a school of great fishes that drove in to eat them. And in the houses the people could hear the swish of the small ones and the bouncing splash of the great ones as the slaughter went on. (*PL*, 36)

La loi de la concurrence est symbolisée par la lutte entre petits poissons et gros poissons. La description des catégories de poissons donne à lire le lieu, où règne la loi du plus fort parmi les hommes. La dénonciation, par le biais du symbolisme, fait écho à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où elle témoigne d'une prise de conscience, brutale et sauvage. Il y a tout un monde fait de darwinisme social et de « lutte pour la vie », qui lequel se profile notamment dans le conflit entre les marchands de perles et Kino. Selon Steinbeck, la question de l'homme en général ou, la préoccupation des ouvriers agricoles en particulier, apparaît comme le soubassement des ouvrages qui lui ont rendu célèbre durant les années 1930.

Toutefois, même s'il est impossible de présager les performances futures d'un écrivain à partir de son premier ouvrage, il est parfois assez facile de faire une rétrospective sur la carrière d'un écrivain confirmé et de trouver dans ses premiers romans les germes de son futur travail. Tel est le cas de Steinbeck et son premier véritable roman, *Cup of Gold.* Publié en 1929, l'ouvrage n'est pas une forme connue pour son important succès. Ce roman est presque une aventure historique de la vie réelle du pirate Henry Morgan au Panama, un pays que Steinbeck ne semble pas avoir visité. Steinbeck s'appuie sur la vie d'un célèbre pirate boucanier, à la fois « courageux et audacieux »[83] dont les actes sanguinaires ont semé la terreur dans le cœur de l'Espagne impériale. Mais à la vue de l'édition originale sous-titrée, *Cup of Gold*: *A Life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with Occasional Reference to History*, on peut voir dans la juxtaposition comique du sous-titre que le roman ne doit pas être pris au sérieux comme la biographie d'un pirate indomptable et hardi. *Cup of Gold* est un roman mi-autobiographique, il s'agit de l'histoire d'une quête de vocation — du jeune écrivain (Steinbeck). Le roman reflète deux genres duels inspirés d'un style médiéval à la mode dans les années 1920. Steinbeck combine une prose moderniste, une observation naturaliste avec un discours archaïque et un langage figuratif.

[83] *In* Peter Lisca, *John Steinbeck: Nation and Myth*, *op. cit*., p. 27.

Cependant, au fur et à mesure que le récit se déroule, il devient plus clair que la vie de Henry Morgan est simplement un véhicule approprié pour porter le message de l'écrivain, qui est ironiquement, en contradictoire totale avec les valeurs superficielles incarnées par son protagoniste. C'est sans doute en ce sens qu'il examine l'aventure combative et romantique du héros, et lui trouve même un portrait pathétique et risible. La combinaison de la fiction et de l'histoire révèle non seulement une conception liée à l'esprit créatif de Steinbeck, mais aussi une vision politique et éthique, même si elle se déploie de manière ironique. Étant le premier ouvrage de Steinbeck, *Cup of Gold* est un roman riche et lyrique d'aventures imaginaires d'un pirate. Il relate le rêve d'un jeune homme qui croit pouvoir obtenir tout grâce au travail acharné, puis découvre que la vie n'est pas si simple. L'intrigue est représentée en arrière-plan par une version romancée de la vie réelle du pirate Henry Morgan. Par la quête de son protagoniste, Steinbeck révèle de manière allégorique que « tout ce qui brille n'est pas de l'or ». Ainsi, à regarder de plus près, l'objet du désir ne semble même pas briller aux premières vues.

Au-delà des récits de fanfarons habituels et du pillage typique de beaucoup d'autres titres du genre, à l'instar des des thématiques qui codifient les récits de pirate, Steinbeck a choisi de représenter les thèmes familiers de jeunesse et de possession. Steinbeck semble se réconcilier avec ses ambitions et ses désirs à la lumière des expériences du jeune Henry Morgan. Ces aspirations sont un clin d'œil à la notion de quête, car c'est aux notions de mythe américain et mythe personnel que nous nous intéresserons en premier lieu, non seulement parce qu'elles sont la manifestation du thème qu'on observe le plus fréquemment dans l'œuvre de Steinbeck, mais aussi parce qu'elles lui permettent de mettre en scène leurs limites par le biais d'une démarche esthétique, politique et éthique. Steinbeck évoque la jeunesse laborieuse de Henry Morgan dans les plantations aux Caraïbes en tant que subordonné engagé. Ce roman révèle ainsi une quête qui implique une attente à satisfaire. Il y a dans la quête de Henry Morgan la marque d'un manque. En effet, Henry Morgan passe ses journées à ne pas concevoir la vengeance pour ceux qui semblent le trahir, mais il pense plutôt aux démarches à faire pour accroître le profit de ses affaires. Il semble prétentieux de dire que *Cup of Gold* est un insuccès. Cependant, en dépit de ce supposé ratage, le résultat obtenu semble produire l'effet inverse, car plus déterminé que jamais, Steinbeck s'active à devenir un véritable écrivain. C'est en ce sens qu'André Maurois souligne que « l'art est un effort pour créer, à côté du monde réel, un

monde plus humain »[84]. La déclaration est intéressante en ce qu'elle met en lumière la mission fonctionnelle de l'artiste ou de l'écrivain dans l'humanisation de la société.

Steinbeck s'appuie sur l'insuccès de son premier roman pour redoubler d'effort sur la manière d'écrire. C'est sans doute en ce sens que Peter Lisca souligne que : « *Cup of Gold* had purged all his 'preciousness' and autobiographical tendencies, and that now he would settle down to write 'some very good books indeed' »[85]. Néanmoins, les souvenirs d'enfance de Steinbeck sont la matière qu'il utilise pour s'efforcer d'écrire « some very good books indeed »[86]. *Cup of Gold* peut être considéré comme l'exploration initiale de deux sujets qui occupent Steinbeck dans une grande partie de sa fiction, l'un d'eux est le contraste entre le rêve et la réalité, contraste que nous analyserons plus loin dans les chapitres suivants. L'autre est le contraste entre l'évasion et l'engagement comme deux approches potentielles dans la relation entre l'individu et la société. Toutefois, par l'intermédiaire du personnage de Henry Morgan, Steinbeck examine et rejette la validité de l'accomplissement héroïque de l'individu dans la société. Ainsi, la voie est préparée pour un examen approfondi de l'engagement individuel dans la société, tel que Steinbeck le met en scène politiquement dans *The Grapes of Wrath,* et selon une position davantage philosophique dans *Cannery Row*. Une grande partie des romans postérieurs de Steinbeck oscille entre la présentation de ces deux extrêmes. Si son premier roman n'est pas un chef-d'œuvre, il n'en demeure pas moins qu'il révèle les prémices d'un écrivain en herbe. Cela revient à dire qu'il fait preuve d'un envie pour prouver qu'il peut devenir un « artiste sérieux », tel que le rapporte Peter Lisca dans *John Steinbeck: Nation and Myth* :

> *Cup of Gold* is not a great first novel, but it is definitely not the work of a literary hack. In it, Steinbeck displays an ambitious grasp of subject matter and a vigorous interest in craft that give promise of the technical and philosophical achievements of his best work[87].

L'énergie dépensée et les épreuves rencontrées font grandir ou révèlent les qualités de Steinbeck et lui permettent d'en acquérir de nouvelles. Il s'agit d'une quête initiatique dans la mesure où il est question de montrer son savoir-faire avant d'intégrer tout à fait la sphère des « grands ». Rappelons que l'accointance de Steinbeck avec Ed Ricketts, un biologiste marin se transforme en relation d'amitié et de mentorat. Celle-ci pèse lourd

[84] André Maurois, *Ce que je crois*, Paris, Éditions Grasset, 1952, p. 39.
[85] Peter Lisca, *John Steinbeck: Nation and Myth, op. cit*., p. 7.
[86] *Ibid*., pp. 7-8.
[87] *Ibid*., p. 35

dans le développement de la manière d'écrire et dans le choix des thèmes. Leurs passions communes leurs amènent à entreprendre une expédition en 1940 dans le golf de la Californie qui aboutit à la publication de *Sea of Cortez.* L'ouvrage apparaît comme un journal de voyage et un bilan biologique, mais révèle aussi la philosophie des deux hommes. Dans l'introduction de *The Log from the Sea of Cortez*, Richard Astro souligne que l'implication de Ricketts dans cet ouvrage est significative puisqu'elle permet non seulement à Steinbeck de découvrir les bas-fonds marins mais façonne également sa pensée en lui fournissant presque le prototype de plusieurs personnages essentiels dans sa fiction (*LSC*, xxi). L'ouvrage marque un grand tournant dans la carrière de Steinbeck, mais aussi essentiel à la compréhension de l'orientation de sa pensée et à l'éclairage de sa proximité avec Ed Ricketts. Cette relation amicale trouve son écho dans la préface de *The Log from the Sea of Cortez* :

> The picture that remains is a haunting one. It is the time just before dusk. I can see Ed finishing his work in the laboratory. He covers his instruments and puts his papers away. He rolls down the sleeves of his wool shirt and puts on his old brown coat. I see him go out and get in his beat-up old car and slowly drive away in evening. I guess I'll have that with me all my life[88]

Ce que Steinbeck semble mettre en évidence ici, c'est précisément la proximité sentimentale avec son ami et l'effet que la mort de Ricketts a eu sur sa vie mais aussi sur son œuvre[89]. L'effet de la mort qu'il appelle « hantise » (relation sur laquelle nous reviendrons), est caractéristique d'une réaction émotionnelle et affective douloureuse consécutive à la mort de son ami[90]. Il est essentiel de rappeler que leur lien réside dans le fait qu'ils partageaient le goût de la découverte, prouvant tous deux une curiosité démesurée presque pour tout. Sans faire abstraction du rôle, de collaborateur, de modèle et de confident que Ricketts jouait pour lui dans ses moments difficiles, Steinbeck en acquérait également de la connaissance pour enrichir sa soif d'apprendre la biologie marine. C'est la raison pour laquelle Steinbeck représente dans ses romans le portrait

---

[88] *Ibid*., pp. 9-66.

[89] Après avoir co-écrit *The Sea of Cortez*, Steinbeck et Ricketts s'engagent en 1948 dans un vaste projet de voyage en Colombie-Britannique pour rédiger un ouvrage sur la vie marine au nord de l'Alaska appelé *The Outer Shores*. Quelques jours avant le voyage, le 7 mai 1948 alors que Ricketts traversait la voie ferrée sur Drake Avenue, juste en montant de Cannery Row, en route pour le dîner après sa journée de travail, un train de voyageurs (Del Monte Express) heurta sa voiture. Il vécut trois jours, conscient au moins de temps en temps, avant de mourir le 11 mai. See, Katharine A. Rodger, *Renaissance Man of Cannery Row: The Life and Letters of Edward F. Ricketts*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002, p. lii.

[90] Pour les questions liées aux conséquences d'un décès, Voir Marie-Frédérique Bacqué, Michel Hanus, *Le Deuil*, 7e éd., Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2016.

d'Edward Ricketts, par le truchement de ses personnages littéraires les plus empathiques comme Doc dans *Sweet Thursday*, Friend Ed dans *Burning Bright* ou encore Doc Burton dans *In Dubious Battle* et Doctor Winter dans *The Moon is Down*[91]. Dans ces romans, Ricketts apparaît comme l'exemple typique d'un homme éclairé et sociable.

Parmi les éléments constitutifs de son propre style créatif, il est autant important de rappeler que Steinbeck est influencé par d'anciens écrivains, tels que Donn-Byrne et James Branch Cabell, qui appartiennent au mouvement de « l'art pour l'art » des années 1890. La visée de ce mouvement consiste à mettre l'accent sur le style en tant que forme et soutient une vue désillusionnée du présent, tout en se retirant dans un passé inventé, où les écrivains peuvent livrer leur romantisme décoché par des considérations de vraisemblance. Dans l'introduction de *Red Pony*, Steinbeck reconnaît être influencé par leurs romans qu'il qualifie de « pires modèles » (*RP*, xvi). Cette influence se manifeste dans la manière de mettre en scène plusieurs éléments surnaturels qui relèvent souvent du mythe, thème qu'on retrouve chez les deux écrivains. Cette influence trouve sa pleine formulation dans le premier ouvrage atypique de Steinbeck que nous venons de présenter. Il s'agit d'un récit peu « historique » sur le pirate Henry Morgan qui est imparfaitement soutenu par le mythe du Graal. Steinbeck reconnaît l'impossibilité de lire de bons ouvrages sans être influencé par eux, comme on peut le constater dans *The Pastures of Heaven* : « […] well, it's almost impossible to read a fine thing without wanting to do a fine thing » (*POH*, 207). Selon Steinbeck, la lecture des chefs-d'œuvre romanesques est probablement une incitation à l'écriture.

Par ailleurs, la familiarité avec la classe ouvrière semble forger également le personae artistique de Steinbeck. Cette expérience apparaît comme le fruit de son premier article : « Dubious Battle in California » publié à l'autonome 1936 dans *The Nation.* Dans cet article, Steinbeck dévoile les prémices de son engagement politique dans la lutte des causes défavorisées. Les préoccupations des ouvriers pauvres semblent guider sa plume à telle enseigne qu'il publie entre 1936 et 1938 des textes dont le sens et la résonance ont mené à la production des ouvrages comme *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath*. Les deux ouvrages apparaissent comme une confirmation de la maturité du style de Steinbeck à cause de leurs structures narratives et leurs messages politiques. Si Steinbeck est considéré comme un progressiste et un intellectuel du « New Deal », c'est parce qu'il

[91] Katharine A. Rodger, *Renaissance Man of Cannery Row: The Life and Letters of Edward F. Ricketts*, *op. cit.*, p. xi.

a défendu le programme de Roosevelt pour aider les pauvres. De plus ces textes rentrent dans une véritable démarche de dévoilement contre l'oppression du bas-peuple par les grands patrons financiers. Dans ce dynamisme, il publie dans le *San Francisco News*[92] sept articles sur les migrants de Californie. Toutefois, les derniers sont amputés de quelques sections qui vont donner par la suite l'édition d'un pamphlet intitulé : *Their Blood Is Strong* en 1938. Les articles complets sont finalement parus dans *The Harvest Gypsies, On the Road to The Grapes of Wrath.* Essentiellement, Steinbeck approfondit les idées de son article paru dans *The Nation*[93]. L'intention de Steinbeck de publication d'un autre article dans *Life* ne voit pas le jour car il semble le juger probablement trop progressiste[94]. Cependant, il finit par le publier dans le *Monterey Trader* le 15 avril 1938 sous le titre « Starvation Under the Orange Trees ».[95] Cet article parut aussi comme épilogue dans *Their Blood is Strong*[96]. Le titre contribue d'ailleurs au caractère générique de la nouvelle lequel permet à Steinbeck de dénoncer la famine qui sévissait en Californie. Le ton est encore plus féroce que dans les précédents articles. Selon Steinbeck, dire que la malnutrition est la cause de la mort des fermiers migrants s'avère aberrante puisque c'est plutôt la famine car plusieurs personnes n'avaient rien à manger. Cela a entraîné des maladies chez les migrants comme la pneumonie et la tuberculose. Il précise que les propriétaires en ont profité car les fermiers migrants ont accepté ainsi un emploi à n'importe quel salaire.

Dans cette perspective, Steinbeck évoque les vagues d'immigrations mexicaines et leur condition de vie misérable. Il en est de même de la situation des migrants provenant du « Midwest » qui ont été expulsés par les banques qui trouvent moins coûteux de payer un tracteur pour faire le travail de dix familles de métayers. Dans *The Grapes of Wrath*, la mise en scène des conditions misérables des immigrés s'inscrit dans une approche de restitution de la vérité. Steinbeck pousse à son paroxysme les conditions d'existence des travailleurs saisonniers. Dans le chapitre XVI, il déplore la déshumanisation des

---

[92] La publication de ces articles s'est fait en octobre 1936. *In* Peter Lisca, *John Steinbeck: Nature and Myth*, *op. cit.,* p. 89.

[93] (Le pamphlet fut publié par la Simon 1. Lubin Society, du nom du progressiste qui aida les travailleurs des fermes. Steinbeck lui-même donna son nom à une société pour aider ces travailleurs. En effet, en 1938, John Steinbeck Commiltee to Aid Agricultural Organization fut formée par l'actrice et futur membre du Congrès Helen Gahagan Douglas. *In* John Steinbeck, *The Harvest Gypsies, On the Road to The Grapes of Wrath,* Berkeley, Heyday Books, 1988, p. v. viii, ix, xiii et xiv.).

[94] . John Steinbeck. *The Harvest Gypsies, op. cit.,* p. 161-162.

[95]*In America and Americans and Selected Nonfiction,* Susan Shillinlaw & Jackson J. Benson (éd.), New York, Viking, 2002, p. 66. 54.

[96]John Steinbeck, *Their Blood Is Strong,* San Francisco, California, Simon 1. Lubin Society of California, Inc., 1938, p. 31-33.

immigrés par un système capitaliste dégradant comme il le fait remarquer : « Horse is a hell of a lot more worth than men » (*GOW*, 358). La démarche de Steinbeck est très critique en ce qu'elle souligne les conditions avilissantes des travailleurs saisonniers. Comment peut-on expliquer un tel avilissement ? Peut-être parce que les riches propriétaires terriens sont vicieux et cupides. Dans son article « Starvation Under the Orange Trees », Steinbeck prédit de manière semblable que la faim serait transformée en rage et la rage en furie[97]. L'article est à l'origine de la production de *The Grapes of Wrath,* qui est une version révisée et romancée et peut se lire comme une fresque de la misère et de l'injustice de milliers de travailleurs saisonniers. C'est en ce sens que Steinbeck écrit aussi en 1938 une lettre publiée dans l'ouvrage *Writers Take Sides,* un recueil de lettres d'écrivains américains à propos de la guerre d'Espagne. Il raconte la présence en Californie de fascistes et leurs incivilités envers les immigrés qui ont été la cible de gaz lacrymogène. La démarche de Steinbeck va à l'opposé de toutes formes de domination comme le rapporte Brand Millen :

> I am reasonable enough not to believe in the liberty of a man or a group to exploit, torment, or slaughter other groups. I believe in the despotism of human life and happiness against the liberty of money and possessions[98].

Steinbeck fait preuve d'intérêt ardent dans la relation entre l'homme et la terre. En explorant les notions de mythe et de biologie, cet intérêt est perceptible progressivement dans ses ouvrages comme un facteur de maturation. Grâce aux enquêtes sur le terrain et la lecture liminaire en préparation pour ses articles, il se soumet personnellement à l'expérience des migrants, en vivant et en travaillant avec eux. C'est ce qui lui permet d'élargir considérablement la portée de ses champs d'étude, en incluant l'économie et la politique dans un sens plus large. Probablement, l'expérience de ses enquêtes sur le terrain est plus significative que son expérience universitaire, quoi que cette dernière constitue un atout comme le précise Frank William Watt :

> [His experience] confirmed rather than weakened his sense of solidarity with working men and women (as opposed to artists, intellectuals, and the wealthy) whose labours, deprivations and amusements he shared[99].

---

[97] *Ibid*., pp. 83-87.
[98] *In* Brand Millen (dir.), *Writers Take Sides: Letters about the War in Spain from 418 American Writers,* New York, League of American Writers, 1938, p. 56-57.
[99] Frank William Watt, *Steinbeck*, London, Oliver and Boyd Ltd., 1962, p. 6. C'est moi qui met les crochets.

Watt révèle la dimension solidaire des ouvrages de Steinbeck vis-à-vis des travailleurs agricoles qui nous semble pertinent dans la compréhension de sa familiarisation à leurs conditions de vie et de tentatives d'organisation. Ces expériences permettent à Steinbeck d'aiguiser son style et d'écrire *In Dubious Battle*. Ce roman n'est pas simplement une histoire de travailleurs, ses héros sont des militants syndicaux communistes. Steinbeck combat contre les idéologies extrêmes telles que le communisme avilissant et le capitalisme oppressant. C'est la raison pour laquelle son combat est adressé, d'une part, au communisme qui semble être une menace contre les libertés individuelles et, d'autre part, elle est une suite logique de sa pensée puisqu'elle prône un capitalisme réglementé, une liberté d'expression et une unité des classes. Une des objections faites à son roman est que Steinbeck s'écarte du « party line », entendons par là la ligne du parti communiste américain (CPUSA), pour donner plus de crédibilité à son récit, c'est en ce sens qu'il déclare : « My information came from Irish and Italian Communists whose training was in the field, not in the drawing room ».[100] La déclaration est intéressante puisqu'elle met en lumière la proximité de Steinbeck avec le monde agricole. C'est d'ailleurs ce qui lui permet de se mettre « en situation » et de pouvoir souffrir non pas comme les infortunés fermiers mais avec eux.

Dans la quête de construction de son personae artistique, Steinbeck semble se préoccuper plus pour le métier de romancier que de la popularité, comme le rapporte Franlin William Watt :

> I am scared to death of popularity. […]. It has ruined everyone I know. That's one of the reasons I should like *In Dubious Battle* printed next. Myths form early, and I want no tag of humorist pinned on me, nor any other kind[101].

La crainte de la notoriété apparaît au plan moral et intellectuel puisque Steinbeck semble redouter que cela puisse l'amener à abandonner ses valeurs de vérité, de justice, de raison et de liberté, et à mépriser les démunis[102]. C'est la raison pour laquelle il préfère porter la voix du peuple plutôt qu'adopter une vie de célébrité, comme il le fait remarquer :

---

[100] Lewis Gannett, « John Steinbeck: Novelist at Work », *The Atlantic Monthly*, vol. 176, n°. 1, (December, 1945), pp. 55-60.
[101] *In* Frank William Watt, *Steinbeck*, *op. cit,* p. 7-8.
[102] Steinbeck craint que la popularité lui détourne des ses valeurs de vérité, de justice, de raison, de liberté et du mépris des démunis.

> I simply can't write books if a consciousness of self is thrust on me. Must have my anonymity […]. Unless I can stand in a crowd without self-consciousness and watch things from an uneditorialized point of view, I'm going to have a hell of a hard time[103].

La démarche de Steinbeck est animée par une conscience de soi, c'est pourquoi il s'intéresse aux préoccupations de son peuple sous l'angle behaviouriste, aspect que nous développerons dans la deuxième partie de notre thèse.

Dans une telle perspective, Steinbeck décrit dans le deuxième inter-chapitre, en l'occurrence le chapitre VII de *The Grapes of Wrath*, un dialogue qui semble refléter un souvenir de jeunesse : « Listen, Jim. I heard that Chevy's rear end [...]. Squirt in a couple of quarts of sawdust. Put some in the gears too » (*GOW*, 85). Dans ce bref échange, il s'agit pour le concessionnaire d'automobiles d'occasion de vendre ses voitures. L'entretien de vente ressemble au baratin d'un bonimenteur dans une attraction tel que l'expose le concessionnaire : « Guarantee ? We guaranteed it to be an automobile. We didn't guarantee to wet-nurse it » (*GOW*, 88). La mise en scène de la vente semble trouver sa source dans une de ses esquisses autobiographiques intitulées : « There's Always Something To Do In Salinas ». La référence à la réalité témoigne vraisemblablement d'un pur souvenir de jeunesse. C'est en ce sens que Steinbeck déclare :

> in the days of the Depression, one of the centres of social life was the used-car dealer's lot. I got to know one of these men of genius and he taught me quite a bit about this business which had become a fine art. I learned to detect sawdust in the crankcase [...]. To watch and listen to a good used-car man was a delight, but the razzle-dazzle was triumphant. It was a dog-eat-dog contest and the customer who didn't beware was unfortunate, for no guarantee went beyond the curb.[104]

Les traces de ce souvenir semblent repérables aussi quand Al Joad rapporte en ces termes les détails de l'achat du camion pendant la réunion familiale : « Stuck my fingers in the differential and they wasn't no sawdust, Opened the gearbox and they wasn't no sawdust" (*GOW*, 137). La resurgence des souvenirs se poursuit :

> Reason I says buy her is she was pop'lar car. Wreckin' yards is full a Hudson Super-Sixes, an' you can buy parts cheap. Could a got a bigger, fancier car for the same money, but parts too hard to get, an' too dear. (*GOW*, 137).

[103] Frank William Watt, *Steinbeck*, *op. cit,* p. 8.
[104] John Steinbeck, « Jalopies I Have Cursed and Loved », *Holiday*, vol.16, n°. l, (July 1954), p. 45.

Ces souvenirs équivalent à la voix de l'expérience de Steinbeck. Il convient de souligner que Steinbeck s'est nourri des réalités de son époque qui servent à la fois de modèle descriptif et de source d'inspiration. C'est précisément sur sa réalité sociale qu'il érige la plupart de ses romans comme il le fait remarquer dans le premier chapitre de *East of Eden* :

> I *remember* my childhood names for grasses and secret flowers. I *remember* where a toad may live and what time the birds awaken in the summer—and what trees and seasons smelled like— how people looked and walked and smelled even. The memory of odours is very rich. (*EOE*, 3)[105]

Le texte s'efforce de déstabiliser les frontières entre la réalité et la fiction. Il s'agit d'une pure description sensorielle. Remarquons dans l'extrait un recours à la mémoire personnelle de Steinbeck. C'est d'ailleurs ce que le verbe « remember », mis italique ici, contribue à souligner en participant à la construction de sa personae artistique. Dans les premières lignes du roman, il est certain que ce sont les souvenirs d'enfance de l'écrivain que nous vivons avec lui : se rappeler le nom des herbes, des fleurs secrètes et l'heure du réveil des oiseaux durant l'été ainsi que l'odeur des arbres, des saisons et la façon de regarder, de marcher et la perception odorative des personnes. Cette description apparaît comme une autre manière pour Steinbeck d'impliquer son lecteur. La sensibilité pour les moindres détails de sa terre natale trouve une place centrale dans ses écrits. Il s'agit de montrer la puissance du souvenir dans l'écriture de Steinbeck. Dans la fiction de Steinbeck, la mise en scène de l'achat de la voiture apparaît sous plusieurs formes qu'il faudra se garder d'étudier à la lumière de sa seule portée biographique. On réfutera difficilement que l'épisode de la vente des voitures ne trouve pas sa source dans l'histoire intime de l'écrivain, tel que le rapporte Jackson J. Benson : « John sold the Marmon and bought a dilapidated '22 Chevrolet »[106] Toutefois, ce qui attire notre attention, c'est combien cet épisode de vente de voiture cristallisant précisément ce que cette expérience quasi indélébile prend place dans la fiction de Steinbeck. Celle-ci constitue un principe structurant qui permet à Steinbeck de faire renaître ce souvenir sous la forme d'un discours remémoratif.

> I wanted something small but that I couldn't have. For my Dodge and ten dollars I got a Marmon, a great, low, racy car with alu-minum body and aluminum crankcase—a

[105] C'est moi qui met en italique le verbe « remember ».
[106] Jackson J. Benson, *The true adventure of john Steinbeck Writer*, *op. cit.,* p. 166.

> beautiful thing with a deep purring roar and a top speed of nearly a hundred miles an hour. In those days we didn't look at the car first. We inspected the rubber. No one could afford new tires. The tires on the Marmon were smooth but no fabric showed, so I bought it. And it was a beautiful car—the best I had ever owned. The only trouble was that it got about eight miles to the gallon of gasoline. […]. One day there was a disturbing click in the rear end and then a crash. Now, anyone in those days knew what had happened. A tooth had broken in the ring gear of the rear end. This makes a heartbreaking noise. A new ring gear and pinions installed would come to ninety-five dollars or, roughly, three times what I had paid for the whole car. It was obviously a home job, and it went this way. With a hand jack, I raised the rear end onto concrete blocks. Then I placed the jack on blocks and raised again until finally the Marmon stuck its rear end up in the air like an anopheles mosquito […]. I drained the rear end, removed the covers, and heavy black grease ran down my sleeve and into my hair. I had no special tools, *only a wrench, pliers and a screw driver*. Special tools were made by hammering out nails on a brick. The ring gear had sheared three teeth. The pinions seemed all right but since they must be fitted, I had to discard them. Then I walked to a wrecking yard three miles away. They had no Mormons. It took a week to find a Marmon of my vintage. There were two days of bargaining. I finally got the price down to six dollars. I had to remove the ring gear and pinions myself, but the yard generously loaned tools.[107]

Le souvenir de Steinbeck semble refluer en surface puisqu'il fait allusion au camion des Joad dont les pneus sont « lisses », mais aucun détail n'est montré. Cette expérience est rappelée aussi dans le chapitre XVI de *The Grapes of Wrath*, où les Joad en partance pour la Californie voient la voiture Dodge 1925 des Wilson couler une bielle. Tom et Al Joad n'ont pas eu du mal à trouver la voiture en panne. Comme on peut le voir dans la scène de réparation du Marmon de Steinbeck, ils ont dû enlever les pièces de rechange eux-mêmes avec les outils du dépanneur. Il est certain que Steinbeck se base sur son expérience, que l'on ne peut deviner qu'après ce passage :

> Tom went to the tool shed and brought what tools were left to go, a hand saw and a set of wrenches, a hammer and a box of assorted nails, a pair of pliers and a flat file and a set of rat-tail files. (*GOW*, 108-109)
> Tom sat on the running board and inspected the broken bearing. "Now if we can on'y find a '25 Dodge an' get a used con-rod an' some shims, maybe we'll make her all right. Al must a gone a hell of a long ways."
> […] Get her down, easy—there! Run over the truck an' get some tools."
> The one-eyed man said, "I'll get you a box a tools." He shuffled off among the rusty cars and in a moment he came back with a tin box of tools. Tom dug out a socket wrench and handed it to Al.
> "You take her off. Don' lose no shims an' don' let the bolts get away, an' keep track a the cotter-pins. Hurry up. The light's getting' dim."
> Al crawled under the car. "We oughta get us a set a socket wrenches," he called. (*GOW*, 173-180)

[107] Pendant la Dépression Steinbeck a acheté un grand camion Marmon avec une carrosserie en aluminium, parce que les grandes voitures d'occasion ont été les plus convoitées sur le marché, et il n'a pu pas se permettre d'acheter une voiture plus petite et de marque plus populaire. John Steinbeck, « Jalopies I Have Cursed and Loved », *op. cit.*, p. 45. C'est moi qui met en italique.

Al et Tom Joad ont seulement une clé et une paire de pinces quand Tom s'emploie à desserrer le bouchon d'essence. La voix narrative décrit l'écoulement de l'essence en ces termes : « The black oil flowed down his arm »,[108] révélant le manque d'outil de travail de Tom Joad, mais cela ne lui a pas empêché de réparer le camion. La description de cette scène de réparation au bord de la route est magistrale dans la mesure où Tom Joad, si bon mécanicien, peut être perçu comme la figure réflexive de son créateur. On peut dire à la suite de Freud[109] qu'il y a un processus de transfert et de rêve qui s'opère au moment de l'acte d'écrire, puisque les souvenirs de l'enfance ne peuvent pas se manifester de la même manière. Il convient de constater que dans le matériau psychique des pensées du rêve, on retrouve habituellement des souvenirs d'épisodes vécus « qui ont donc marqué »[110] — et les souvenirs de Steinbeck s'inscrivent dans ce dynamisme remontant assez souvent à la toute première enfance — qui ont donc « eux-mêmes été saisis comme des situations, avec un contenu le plus souvent visuel »[111]. En lisant les romans de Steinbeck, on constate rapidement qu'il a été non seulement un lecteur précoce mais aussi un lettré. Le monde des lettres n'a pas été pour lui un passe-temps, mais une source d'inspiration, le plus souvent de réflexions sur quelque chose qui fait énigme à ses yeux. Il s'agit de questions concernant les préoccupations sociales de l'individu, au centre de tout, la question de la mort, de la solitude et du bonheur de l'individu. Ces problématiques empreintes d'une fréquence forte, traverse presque toute la fiction de Steinbeck.

Toutefois, les références historiques qui se veulent comme complément à ce qui manque au texte, participent aussi à la composition de ses romans. C'est d'ailleurs ce qui donne à l'écriture de Steinbeck toute son efficacité. Rappelons également que l'isolationnisme américain, de nouveau appliqué après la participation à la Première Guerre Mondiale, a pris fin avec l'attaque surprise de Pearl Harbor par l'aéronavale japonaise en décembre 1941, laquelle attaque a occasionné l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. L'événement a joué aussi un rôle essentiel dans la vie artistique de Steinbeck puisqu'il a considérablement orienté son style de vie de Steinbeck et son intérêt littéraire. En tant qu'écrivain, il s'engage politiquement en proposant ses services au gouvernement de Roosevelt. L'engagement de l'écrivain rentre dans une

[108] *Ibid*., p. 232.
[109] Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Traduit par Jean Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Points, 2011, p. 92.
[110] *Ibid.,* p. 92.
[111] *Ibid.*

démarche propagandiste au profit du bureau de la défense et de l'information « O.W.I. »[112], puis s'engage comme consultant pour le secrétaire de la défense à la fin de la Seconde Guerre mondiale. De plus, *Bombs Aways* et *The Moon is Down* constituent des efforts littéraires consentis pour le compte du Bureau des Services Stratégiques en guise d'incitation des jeunes à intégrer l'armée de l'air mais aussi d'encouragement aux mouvements de résistance dans les pays occupés par les Nazis. L'effort effectué lui a valu l'obtention du prix *Liberty Cross* par le roi Haakon VII de Norvège en novembre 1946, grâce à son ouvrage *The Moon is Down* qui a été d'une influence considérable pour les forces de résistances norvégiennes[113].

Située au carrefour de l'histoire collective et de l'histoire intime, la création littéraire est susceptible d'être envisagée comme un acte matériel et symbolique de distanciation de l'individu vis-à-vis de l'ensemble des expériences relatives à l'univers familial, professionnel, religieux mais aussi économique, politique et idéologique. L'écriture participe ainsi à l'élargissement des possibilités de résistance individuelle au déterminisme des structures sociales pré-existantes. Étudier sociologiquement l'œuvre littéraire de Steinbeck nous conduit à considérer l'histoire intime et collective comme le croisement autour duquel s'opère un ensemble de transpositions, de transactions et de réajustements qui, une fois mis au jour, sont susceptibles de révéler les mécanismes de la fabrique littéraire, pour reprendre Bernard Lahire[114]. La construction du personae artistique suppose un certain nombre de moments logiques, où se joue la structuration du sujet. Étant passionné de la lecture des grands classiques et des mythes bibliques, il livre une réflexion sur l'ambiguïté de l'enfance et la nécessité pour le romancier de connaître les troubles de la vie intérieure. En effet, l'expérience de chaque écrivain est unique. C'est cette singularité que Steinbeck a très tôt saisi, puisqu'il s'est employé à tenir son journal non seulement comme pratique informelle, mais aussi comme terrain d'expérimentation pour perfectionner sa prose. Pour cela, il a fallu qu'il se démarque de la profession d'avocat que ses parents lui ont choisi en abandonnant les études et se livrer

[112] OWI: Office of War Information. C'est une agence gouvernementale des Etats-Unis créée pendant la Seconde Guerre mondiale afin de consolider les services d'information existant du gouvernement et de livrer la propagande à la fois en interne et à l'étranger. L'agence a opéré entre juin 1942 à Septembre 1945. Grâce à des émissions de radio, journaux, affiches, photographies, films et autres formes de médias, l'OWI servait de lien entre le front et les populations civiles. *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit*., p. 301.
[113] *Ibid.,* p. 258.
[114] Bernard Lahire, *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 213-214.

à différents métiers (ouvrier et journaliste) pour enrichir son journal. Comme Faulkner, Hemingway, ou Mark Twain, Steinbeck considère les études universitaires peu utiles, c'est pourquoi les divers métiers exercés lui ont permis de trouver son originalité. Il semble éprouver une fascination pour ses premiers souvenirs d'enfance, c'est la raison pour laquelle dans la plupart de ses ouvrages, les allusions à l'enfance prennent place dans le monde symbolique du récit. Ces souvenirs semblent donner une impression de reconstitution d'un monde disparu, c'est ce que Freud appelle des « souvenirs–écrans »[115]. Selon lui, les « souvenirs-écrans » cachent d'autres souvenirs refoulés dans l'inconscient, comme il le précise dans *Névrose, psychose et perversion* :

> Les souvenirs d'enfance demeurent importants dans le remaniement des souvenirs qui se déroule tout au long de l'existence en une sorte de travail faisant appel aux forces vives de la personnalité, d'où leur intérêt pour la psychanalyse[116]

Il apparaît ici que les souvenirs peuvent être assimilés à de la matière première que l'écrivain devra exploiter avec un réseau d'artifices et de mécanismes harmonieusement tissés. L'environnement familial a joué un rôle majeur dans la vie artistique de l'écrivain. C'est en ce sens que Pierre Bourdieu qualifie la famille d'« une fiction bien fondée »[117], car elle concède à l'écrivain en herbe la liberté de la réinventer, tout en puisant dans les dimensions ludiques et imaginaires de l'enfance. Il est le point de convergence des désirs de parents, devenant ainsi, selon Jacques Lacan, le véritable « point d'insémination d'un ordre symbolique qui préexiste au sujet infantile et selon lequel il va lui falloir se structurer »[118]. Dans l'esprit du romancier, la source d'une œuvre particulière naît de sa vie affective consciente et inconsciente, mais il semble qu'elle ne devienne source qu'à partir du moment où elle suscite l'esprit créateur. Les réminiscences semblent jouer pour l'écrivain le rôle de catalyseur. C'est pourquoi il lui arrive d'inclure dans ses ouvrages les réminiscences du passé pour condenser des éléments infantiles à la fois fantasmatiques et réels. Par conséquent, l'écriture apparaît comme un antidote au manque, mais aussi comme un moyen pour se réconcilier avec soi-même dans sa quête mythique personnelle. Au vue de cette quête perpétuelle de construction de son propre style artistique, peut-on

---

[115] Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 113-132.
[116] *Ibid*.
[117] Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100, (décembre 1993), pp. 32-36.
[118] Jacques Lacan, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », *Rapport du colloque de Royaumont*, (10-13/6/1958), pp. 585-645. Voir aussi *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 594.

dire que le rôle de la littérature est de permettre de mieux comprendre le monde ou au contraire de s'en évader ? C'est sur cette interrogation que va se porter notre attention dans le sous-chapitre suivant.

1.3 La littérature comme évasion

La littérature d'évasion peut *a priori* être définie comme l'art de se libérer des contraintes de son temps. Constituée essentiellement par une narration fictionnelle, elle met en scène des personnages engagés dans des aventures imaginaires et des études de mœurs qui parfois traduisent des réalités censées conscientiser le lecteur. La question qui se pose est de savoir en quoi la littérature se présente comme un moyen d'évasion. Il est important de souligner qu'il y a plusieurs manières de s'évader, et l'essentiel est de savoir de quoi et vers quoi on s'évade. Si la littérature comme évasion livre une impulsion à la création d'utopies géographiques et aux visions idéalisées, elle tient compte aussi du souci du réel, qu'il soit psychologique ou social. D'ailleurs, l'hypothèse souligne la complexité de vouloir étudier uniquement la question la littérature d'évasion dans sa singularité, car on s'aperçoit qu'il est quasiment impossible de dissocier dans on essence un genre littéraire d'un autre. C'est en ce que dans *Les plaisirs de la littérature*, John Cowper Powys soutient que toute littérature est à la fois « 'une littérature de pouvoir', 'de connaissance', et 'de divertissement' »[119].

S'intéresser à la littérature sous le prisme de l'évasion revient à se demander si la littérature est un objet de rêverie ou plutôt une prise de conscience du monde réel. La projection dans l'imaginaire n'est-elle pas un moyen pour l'écrivain de faire découvrir au lecteur un monde imaginaire ? Pour répondre à cette interrogation, il nous faudra donc voir en quoi la littérature en ce qu'elle suppose une fuite vers un autre monde, suscite ce questionnement. Aussi, nous allons étudier comment la fiction de Steinbeck s'inscrit dans le débat de la représentation en soulignant que l'écrivain a recours à l'évasion pour en faire un moyen de créer de nouveaux horizons, d'éveiller la curiosité et l'imagination du

[119] John Cowper Powys, *Les Plaisirs de la littérature*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1995, p. 9.

lecteur. En plus d'être un moyen de renversement des rapports sociaux, l'évasion peut aussi bien être immobile. Il ne s'agit pas de la fuite de l'autre mais de l'élaboration d'une autre relation à l'autre. La fuite apparaît ainsi comme une ligne d'émancipation et de libération. Cette notion de fuite est spécifique à la culture américaine puisqu'elle est associée à la notion de traversée, laquelle implique la mobilité et la liberté dans l'espace qui sont entre autres les fondements de la littérature américaine. C'est dans cette perspective que s'ancre également la pensée de Gilles Deleuze et de Claire Parnet qui, dans leur ouvrage *Dialogues*, met en regard le sens de l'évasion :

> Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. […] La ligne de fuite est une déterritorialisation. […]. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. […]. Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. […]. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon […], rapport avec le dehors. […]. La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique.[120]

L'observation des deux écrivains, confrontée à notre réflexion concernant la fiction de Steinbeck, se révèle utile pour renforcer l'entreprise d'analyse. Dans ce passage, Deleuze et Claire Parnet scrutent la littérature américaine à la lumière des notions de fuite et de déterritorialisation. Ces notions leur permettent de saisir la spécificité de la littérature américaine, qu'ils considèrent supérieure dans la capacité de « faire fuir le système » dans son ensemble. Deleuze et Claire Parnet soulignent que « le devenir est géographique » non pas en fonction d'une destination mais d'un cheminement. Ainsi, quelle que soit la version qu'elles en donnent, l'écriture se met au service du rêve. Aussi convient-il d'examiner les liens qui unissent littérature et rêve. Nous verrons tout d'abord en quoi la fiction de Steinbeck a en elle-même un pouvoir d'évasion, ensuite nous nous attacherons à souligner le fait qu'elle utilise toujours le matériau qu'est la réalité ; enfin nous verrons comment le travail esthétique de l'écriture chez Steinbeck reste une fonction majeure dépassant cette simple opposition. Tout d'abord, nous ne pouvons que souligner le fait que la littérature relève du rêve, qu'elle possède en elle un véritable pouvoir d'évasion. Si l'espérance de l'écrivain constitue un moyen pour créer le monde souhaité, faut-il alors la considérer comme un rêve éveillé fait au service de l'accomplissement du processus

[120] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion Champs, 1977, p. 47.

révolutionnaire de l'écrivain ? Gaston Bachelard qualifie ce dernier de « rêverie » et le décrit ainsi :

> Le rêveur de la nuit ne peut énoncer un cogito. Le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur. Au contraire, le rêveur de la rêverie garde assez de conscience pour dire : c'est moi qui rêve la rêverie, c'est moi qui suis heureux du loisir où je n'ai plus la tâche de penser.[121].

Au regard de l'écrivain, la rêverie constitue le moyen de se connecter au quotidien et aux préoccupations du monde. Elle introduit pleinement l'écrivain dans une entreprise d'amélioration de la vie, toujours en tension entre le monde vécu et le monde rêvé, entre la volonté de préserver le statu quo et celle d'en proposer un autre dans l'espoir d'un nouveau commencement. En effet, la fiction est parfois le fruit d'une aspiration antérieure à la rédaction de l'ouvrage, elle est donc l'expression même d'une rêverie soigneusement conservée dans un coin de la mémoire de l'écrivain. Dans *La poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard souligne que la rêverie nous relie aux souvenirs d'enfance, notamment aux évènements positifs, autrement dit, elle nous ramène vers l'enfance rêvée. Il soutient que cet événement positif, survenu à un moment infantile de la vie, occupe une place importante aussi bien dans la conscience que dans la mémoire. C'est pourquoi il le qualifie d'« ébauche d'une métaphysique de l'inoubliable »[122].

La littérature d'évasion suscite chez Steinbeck une attitude d'évitement dans la mesure où elle recèle un caractère positif qui permet une forme de contentement face à une réalité qui serait comme une geôle. Remarquons que la plupart des romans de Steinbeck s'inscrivent dans une démarche artistique consciente. C'est aussi un moyen de s'échapper à une réalité contraignante. C'est d'ailleurs ce qui donne aux romans de Steinbeck toute leur caractère esthétique, politique et éthique. Cette démarche est autant un prétexte pour présenter des tableaux de la vie vulgaire et des scènes de mœurs où le héros entre en contact avec toutes les couches de la société. Au vu de ses premiers romans, on peut dire que Steinbeck met en avant l'accent sur la quête et l'utopie comme critique de la société. De ses positions politiques et éthiques naît le désir d'évasion qui, sous les formes diverses, secoue tous ses personnages. N'est-ce pas l'esprit d'aventure qui met Henry Morgan à la tête des frères de la côte dans *Cup of Gold*, et incite également Joseph Wayne à quitter le Vermont paisible pour la Californie incertaine dans

---

[121] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 20.
[122] *Ibid*., p. 19.

To a God Unknown. En outre, dans *In Dubious Battle*, c'est ce même esprit intrigant qui stimule le zèle de Mac et fait errer George et Lennie sur les grand-routes dans *Of Mice and Men*. À la base de cette inquiétude se cache un rêve qui semble guider les personnages de Steinbeck. Si dans *Cup of Gold*, Henry Morgan est à la poursuite de la Santa Roja, il n'en demeure pas moins que dans *To A God Unknown*, Joseph Wayne cherche la communion avec la terre. Il en est de même de Danny et ses amis dans *Tortilla Flat*, ces derniers sont animés par les fantaisies miraculeuses qui embellissent leurs existences sordides. Quant à Mac, il est simplement motivé par l'acquisition du paradis des travailleurs dans *In Dubious Battle*, alors que pour George et Lennie dans *Of Mice and Men*, leurs rêves portent sur la liberté et sur la volonté de posséder une petite exploitation pour y vivre « comme des rentiers » et d'y élever des lapins.

Bien que motivés par un rêve, les personnages de Steinbeck deviennent toujours désappointés à la fin. Dans *Cup of Gold*, Steinbeck met en évidence les deux ambitions majeures de Henry Morgan : posséder la belle femme appelée « La Santa Roja » et conquérir le Panama désigné comme le « Cup of Gold ». Toutefois, en dépit de sa vaillance, Henry Morgan ne parvient pas à gagner le cœur de La Santa Roja. Il en est de même dans *To a God Unknown*, où la terre tant aimée par Joseph Wayne se dessèche. Dans *In Dubious Battle*, la construction du paradis communiste de Mac s'effondre à l'arrivée de la police. La succession d'échecs trouve sa résonance dans *Of Mice and Men*, où Lennie meurt les yeux ravis par la vision de ses lapins. Le rappel de ces éléments nous semble pertinent dans la mesure où l'échec est une déconstruction du culte de la réussite américaine. Dans ses romans, l'évasion se présente comme un palliatif, puisque Steinbeck construit autour de lui un monde imaginaire dans lequel ses personnages, animés par un rêve, cherchent à combler leur manque. Toutefois, la fin ouverte de ses récits apparaît comme une forme d'invitation aux lecteurs à stimuler leur imagination. C'est en ce sens que Michael Riffaterre considère le lecteur comme le récepteur de l'effet de style sur fond de contexte de l'œuvre mais aussi le déchiffreur de l'intertextualité apte à reconstituer les tenants et les aboutissants par son imagination[123]. Cette forme de littérature met en suspens la réalité et transporte le lecteur dans l'univers de la rêverie. Ceci constitue un moyen de nourrir l'espoir et de se libérer des contraintes et obstacles, Irène Bessière déclare à ce titre :

[123] Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 236.

> Les livres fantastiques [...] passent pour l'indice d'une libération de l'esprit, pour une des meilleures manifestations de la *contre-culture.* La littérature marginale [...]; la forme du cas est reçue comme le moyen de récuser notre légalité bourgeoise juridique, scientifique, morale.[124]

Considéré comme un moyen d'évasion, le discours littéraire est celui de « la contre-culture » parce qu'il permet de faire du statut de l'homme dans la société et des progrès scientifiques des objets de réflexion. Dans *To a God Unkown* tout comme dans *Tortilla Flat*, Steinbeck souligne l'ambiguïté du genre picaresque et poétique qui, tout en étant libre de critiquer, doit aussi recourir à la parodie ou au mysticisme pour recréer un monde libre hors des contraintes de la réalité. Dans *Tortilla Flat,* le monde que Steinbeck recrée apparaît effectivement comme une « échappée », sinon une échappatoire, par rapport à une société très capitaliste souvent associée à une réalité pratique, utilitaire, matérialiste, qui se manifesterait en particulier, par une série de contraintes, de possibilités et d'impossibilités sur laquelle nous pourrions certes agir, mais qui nous soumettrait à ses propres limites infranchissables. Danny, personnage principal de *Tortilla Flat*, hérite deux magnifiques maisons qui changent financièrement sa vie. Toutefois, cette fortune ne lui pousse pas à prendre ses distances par rapport à ses compagnons d'infortune, il va plutôt partager sa richesse inattendue avec ses amis. Par le biais de l'acte désintéressé de Danny, Steinbeck recrée un monde guidé par la fraternité et la solidarité, loin de la société capitaliste à la fois matérialiste et égocentrique. En effet, le monde de Danny, de Pablo, de Big Joe Portagee, de Jesus Maria apparaît comme l'occasion pour Steinbeck d'exploiter sa puissance narrative et de prendre congé de la société capitaliste américaine très étouffante, marquée de l'empreinte de l'hyper-individualisme et de l'hyperconsommation. Si Steinbeck met en évidence le monde de Danny et ses compagnons d'infortune, c'est uniquement pour reconstruire un système de valeurs qui lui est chère : il s'agit de l'amitié, de la justice, de la charité et de la mort. Cette démarche de reconstruction peut expliquer en partie, en quel sens la fiction, en tant que pratique culturelle, peut être pensée comme un « moyen d'évasion ».

Imaginer un lieu revient à l'emplir de significations et de sensations diverses. En effet, l'évasion apparaît comme un espace de création libre qui permet d'outrepasser le réel et ses contraintes. On peut dire que c'est dans cette liberté créative que Steinbeck

[124] Iréne Bessière, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », n°. 255, 1974, p. 25.

s'approprie le monde pour le transformer ensuite. Ceci fait allusion aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où Steinbeck se plaît à raffiner son style au fur et à mesure de l'écriture de ses romans dans la volonté d'impulser le changement. L'intention de l'écrivain n'est pas de refléter autour du réel des états de choses possibles, mais de créer du nouveau dont découleront seulement de nouveaux univers de référence objective et de nouveaux possibles représentables. En ce sens, on peut noter avec Pierre Jourde que « l'ailleurs est l'espace où le sujet recentre le monde »[125]. Par la liberté créatrice, l'écrivain arrive à « dompter » le monde et à recréer un espace, où il peut réaliser son dessein. Si l'évasion est caractéristique dans la fiction de Steinbeck, ce n'est pas seulement la place donnée à des personnages hors du commun dans un univers réaliste, mais c'est surtout leur ambiguïté tout autant que celui du discours fantastique.

La fiction de Steinbeck présente aussi un cadre spatio-temporel avec des personnages spécifiques, ancrés dans la réalité. II nous semble important de mener une étude approfondie de l'ambiguïté, car elle permet à Steinbeck de rendre compte de la complexité de la réalité en posant des questions concernant le rapport du rêve avec la réalité et celui de l'homme avec le temps ou même avec la superstition. La fonction de fuite semble trouver également écho dans *Cup of Gold*. Dans ce roman, Steinbeck s'appuie sur le rêve de Henry Morgan pour recréer un espace virtuel d'échange et de perpétuelle tension, conséquence d'une confrontation de désirs refoulés. Par le biais de cet espace imaginaire, Steinbeck déforme le réel pour plus d'expressivité. Il s'empare du monde du XVIIe siècle comme d'une matière première pour lui donner un visage chargé de sens. Ici l'espace imaginaire apparaît comme l'achèvement d'une reconstitution, d'une composition à partir de références réelles et de données légendaires. Le recours à l'histoire de Henry Morgan, corsaire du XVIIe siècle est une stratégie narrative permettant à Steinbeck de dépasser le substrat matériel pour laisser exprimer librement son imagination, faculté qui se situe hors de toute contrainte.

Paradoxalement, le fait de recourir à la réalité témoigne d'une volonté de distanciation par rapport au réel pour s'ancrer dans une démarche libre et créative. Steinbeck finit par brouiller notre vision du monde en attribuant à cette réalité un aspect étrange. Dans *Cup of Gold*, la description minutieuse du rêve que fait Henry Morgan

[125] Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX° siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 322.

confère au récit une certaine vraisemblance. Ce roman à la fois picaresque et poétique brise « la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables »[126]. Or, Steinbeck invente son propre style en nous livrant des textes où le rapport entre le vrai et le vraisemblable semble particulièrement complexe. Dans cette perspective de création littéraire, Tzvetan Todorov suppose que le vraisemblable et l'originalité entretiennent un lien de cohérence qui peut remplacer la représentation d'événement de la réalité afin de former un récit vraisemblable par la force même de la composition[127]. Le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous devons prendre pour une relation avec la réalité.

Dans la fiction de Steinbeck, l'interpénétration du rêve et de la réalité rend le protagoniste perplexe et l'incite à trouver une explication adéquate aux événements insolites dont il est le témoin. Il conviendrait de constater que *Cup of Gold* constitue les débuts de Steinbeck en littérature. Il donne aux mots le pouvoir surprenant d'entrainer le lecteur à croire que le discours émis ressemble à la réalité. En nous livrant l'histoire d'un boucanier qui rêvait d'être le plus grand corsaire du pays de Galles vers le milieu du XVIIe siècle, Steinbeck transporte le lecteur dans un univers qui n'est pas le sien. Cela revient à dire que par la puissance de sa plume, il emporte donc le lecteur dans un temps passé qui ne lui appartient pas. Le roman (*Cup of Gold*, 1929) est un récit historique bâti sur les exploits du célèbre pirate Henry Morgan qui s'est emparé de Panama en 1670.

Au-delà des descriptions délicates et poétiques, Steinbeck propose un voyage imaginaire dans les tribulations nautiques d'un bateau bourlinguant au rythme des vagues. Remarquons que le roman embarque le lecteur dans une incroyable aventure romanesque, de contrées en contrées ou d'époque en époque jusqu'aux frontières de l'impossible. Le pouvoir de la fiction de Steinbeck est efficace car le lecteur est obligé de faire un effort dans la mesure où la compréhension du roman nécessite des connaissances historiques. En effet, le roman prend un peu la nature d'une biographie et un mélange de fiction comme le souligne le titre du roman *A Life of Sir Henry Morgan, Buccaneer, with Occasional References to History*. Il est frappant de constater qu'il transpose l'époque des années 1630 et les aventures audacieuses des pirates d'autrefois. Un récit fondé sur la vie de Henry Morgan, un des plus célèbres pirates du pays de Galles qui a émigré à la Barbade où il a travaillé dans une plantation pendant cinq ans avant de se lancer dans la

[126] Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 8.
[127] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 51.

piraterie. Le rêve de Morgan a été de prendre le Panama, riche cité espagnole par laquelle transitent toutes les richesses d'Amérique du Sud. Steinbeck nous conte la fin pitoyable d'un de ses aventuriers, qui a voulu donner une réalité à son rêve d'aventure. Par l'entremise d'un personnage assez fascinant, violent, manipulateur et ambitieux, Steinbeck décrit Morgan comme un « esprit d'enfant », agissant uniquement selon des désirs de grandeur, de splendeur et capable de tout pour les assouvir. Il s'agit pour Steinbeck d'inviter le lecteur à un véritable voyage dans le temps et l'espace, où l'écrivain lui-même sert de guide. Toutefois, la fuite vers un autre environnement social n'est-elle pas un signe d'opposition ou de révolte pour Steinbeck ? Certes, cette forme de littérature est aussi un moyen de s'affranchir des normes d'un monde devenu capitaliste, où la recherche excessive de profit guide la société américaine. Chez Steinbeck il y a un désir de fuite hors des imperfections réelles.

Dans *Cup of Gold*, la fiction et l'impression d'évasion ne visent qu'à soutenir la thèse d'une révélation et contribue au plaisir du lecteur. Cela revient à dire pour instruire, il faut plaire. Cette double approche est un clin d'œil au rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck, puisque l'idée de fuite vers d'autres horizons, permet à la fois de se libérer de l'immobilisme et de se reconstruire. Soulignons que la démarche de plaire pour instruire est avant tout un moyen de connaissance qui remplit une fonction didactique. Les deux dimensions sont liées à un état de savoir, à une forme de curiosité, et à ce que Michel Foucault nomme comme une « épistémé »[128]. L'écriture chez Steinbeck est profondément marquée par le rêve de l'idéal qui est avant tout artistique, c'est un miroir où se reflètent toutes les formes possibles de beauté. Steinbeck affiche sa volonté de s'évader dans un ailleurs où la beauté se substitue à la laideur quotidienne et déploie la vie de ses personnages en leur orientant vers la découverte du sublime.

Toutefois, remarquons que cette écriture n'obéit à aucun modèle, elle produit plutôt des effets fantastiques et invite le lecteur à voyager vers de nouveaux horizons. L'univers de Steinbeck est donc régi par une conception utopique de la beauté. La soif de beauté et d'idéal semble faire naître chez Steinbeck une volonté de dépeindre des personnages

[128]« L'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés (…)L'épistémè, ce n'est pas une forme de connaissance ou un type de rationalité qui, traversant les sciences les plus diverses, manifesterait l'unité souveraine d'un sujet, d'un esprit ou d'une époque ; c'est l'ensemble des relations qu'on peut découvrir, pour une époque donnée, entre les sciences quand on les analyse au niveau des régularités discursives », *In* Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 250.

dépassant la réalité et de la transformer. Cela explique « l'étrangeté de la réalité » et la « vraisemblance du rêve ». Rappelons que dans la fiction de Seinbeck les détails qui font « vrai », rendent le récit particulièrement ambigu. Ne pouvant pas agir directement sur la réalité, l'écriture de Steinbeck essaie de la métamorphoser. De ce fait, l'auteur de *Cup of Gold* prend comme point de départ une réalité imaginaire qui n'a aucun rapport avec le quotidien, et présente un personnage (le boucanier), un lieu (Panama) et un objet (La Santa Roja/la coupe d'or).

Steinbeck décrit le rêve du jeune Henry avec précision et donne l'impression d'avoir réellement assisté à la scène qu'il semble avoir observée dans ses moindres détails. Le rapprochement imprédictible entre le réel et l'irréel lui permet d'actualiser le fait invraisemblable et de l'inscrire dans le cadre de la réalité. Le rêve, considéré comme un moyen d'évasion, serait ainsi le premier voyage. Il s'agit d'un voyage à la fois stationnaire et imaginaire qui prélude au départ et influe sur les souvenirs. En effet, à la fin de *Cup of Gold*, le protagoniste se rend compte que le seul obstacle à ses rêves est plutôt lui-même. Attiré par l'histoire de la plus belle femme au monde La Santa Roja, Henry devient plus obsédé par son rêve. Il orchestre une attaque contre la colonie de Panama — une attaque qui se révèle impossible. Henry finit par trouver la femme de ses rêves, mais ne peut pas la prendre gracieusement et cela le rend encore plus fou. Rapidement, tout ce qu'il a accompli s'effondre autour de lui. Le retour à la réalité implique l'impossibilité du rêve, propulsant le récit dans une ambiguïté plurivoque. À la fin de l'intrigue, la frontière séparant le rêve de la réalité finit par s'estomper et permet à Steinbeck de libérer son imagination. L'interpénétration du rêve et de la réalité donne au texte une dimension vraisemblable. Ce qui veut dire que l'ambiguïté narrative polysémique est la principale qualité de *Cup of Gold*. Dès lors, nous pouvons affirmer que la fonction première de l'écriture de Steinbeck est de produire un effet esthétique chez le lecteur qui ne peut se passer que dans une dimension surnaturelle, loin des attaches du monde réel. Comme le fait remarquer les conseils du vieux sage Merlin à l'égard de Henry :

> 'You are a little boy. You want the moon to drink from as a golden cup; and so, it is very likely that you will become a great man—if only you remain a little child. All the world's great have been little boys who wanted the moon; running and climbing, they sometimes caught a firefly. But if one grow to a man's mind, that mind must see that it cannot have the moon and would not want it if it could—and so, it catches no firelies. […]. But he who shields a firefly in his hands, caught in reaching for the moon, is doubly alone; he only can realize his true failure, can realize his meanness and fears and evasions'. […].

> 'You will come to your greatness, and it may be in time you will be alone in your greatness and no friend anywhere; only those who hold you in respect or fear or awe. I am sorry for you, boy with the straight, clear eyes which look upward longingly. I am sorry for you, and—Mother Heaven! how I envy you'. (*COG,* 19)

En dépit des nombreux dons que le vieux Merlin lui reconnait et d'une prédiction d'un avenir rempli d'une « grandeur », il ordonne à Henry Morgan de ne pas poursuivre la vie dangereuse, car elle est vouée à l'échec. Toutefois, le récit commence au pays de Galles avec un enfant dénommé Henry Morgan, fasciné par les récits sombres et mystérieux, décide de ne se fier qu'à lui-même malgré les prédictions négatives de Merlin de poursuivre sa quête du Saint Graal. Henry Morgan est animé par un élan indéniable pour mener une vie de flibustier. Steinbeck montre les influences qui ont transformé le jeune Henry Morgan dans la légende qu'il allait devenir. C'est ce jeu de reflets miroitants et chatoyants qui fausse le regard et offre l'image floue qui déclenche l'imagination du lecteur. La quête de l'idéal est aiguisée par un désir profond d'accéder à l'impossible. Ce désir qui agit comme une provocation et qui invite Steinbeck à créer un univers imaginaire. La démarche que Steinbeck entreprend se veut constructive puisqu'il s'évertue à sublimer le monde recrée. Nous pouvons dire à la suite de Jean-Luc Godard que « la littérature est un refuge »[129], car « elle approfondit la vision du monde »[130]. Entendons par là un refuge comme extraction de la difficulté quotidienne ou comme échappatoire, qui permet à la fois au lecteur et à l'écrivain de prendre leur distance avec le monde qui leur entoure et d'échapper un bref instant à la colère qu'ils font face quotidiennement.

Le fait que Steinbeck nous introduit dans un autre monde n'est pas fortuit, puisqu'il lui permet de s'interroger et de comprendre la réalité du monde actuel. Les caractéristiques de l'écriture chez Steinbeck transforment l'histoire en matériau narratif pour en faire un espace littéraire spécifique, comme le fait remarquer Claire Richard : « le texte est un espace à part, qui permet la survie et la diversion »[131]. La remarque met en lumière la puissance créatrice de la fiction de Steinbeck puisqu'il se réapproprie l'histoire de Henry Morgan, en prélevant des images itératives du XVIIe siècle pour en faire des

[129] Simone Suchet, « Jean-Luc Godard : de l'homme d'images à l'homme d'écriture », *Nuit Blanche*, n°. 74, (Printemps 1999), pp. 50-51.
[130] *Ibid*.
[131] Claire Richard, *Politiques de la littérature, politiques du lien chez Antoine Volodine & François Bon*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2012, p. 32.

archétypes — avec lesquels il peut ensuite reconstituer. Si l'univers fantastique permet à Steinbeck d'oublier les imperfections de la réalité, il n'en demeure pas moins que l'analyse de « *Cup of Gold* » nous permet d'étudier les particularités de l'ambiguïté narrative disjonctive et celle de l'ambiguïté narrative polysémique.

L'évasion répond à un besoin profond en proposant un regard nouveau sur le monde. L'évasion exotique est propice au retour sur soi et engage à la rêverie poétique. En tant qu'observateur, Steinbeck puise dans l'observance et la sensibilité pour renouveler sa vision du monde et lui donner un sens. En abordant *To a God Unknown*, nous verrons que le paradoxe existant entre le regard destructeur et le regard créateur finit par créer un troisième type d'ambiguïté, c'est-à-dire la liberté de création de l'écrivain, celle qui permet à Steinbeck de franchir des frontières de la réalité pour créer un monde idéal. Dans une perspective créatrice, nous pouvons repérer les germes de ce qui deviendra le style de Steinbeck et qui fera le succès de *Tortilla Flat* et de *Of Mice and Men*. Si Steinbeck met en exergue la psychologie des personnages, c'est sous la forme d'une description extérieure de leurs personnes, tout en prenant soin de tout dénommer. La technique descriptive de Steinbeck est assez originale puisqu'il considère les personnages avec un œil d'artiste et transpose le visuel en écriture au moyen d'une description précise et vivant. C'est à travers cette description que se manifestent des couleurs, des formes, des ombres, des lumières et des reflets susceptibles de transporter le lecteur vers un univers exceptionnel, vers une réalité rêvée et imaginée qui permet une déconnexion temporaire de la réalité. Dans *The Grapes of Wrath*, le constat du monde rêvé s'opère par le biais des hypothèses de Ma Joad lorsque la famille s'apprête à quitter l'Oklahoma. La mère se plaît à évoquer à haute voix de sa future terre d'accueil, la Californie :

> But I like to think how nice it's gonna be, maybe, in California. Never cold. An' fruit ever'place, an' people just bein' in the nicest places, little white houses in among the oranges trees. I wonder—that is, if we all get jobs an' all work—maybe we can get one of them little white house. An' the little fellas go out an' pick oranges right off the trees. They ain't gonna be able to stand it, they'll get to yelling so." "Tom watched her working, and his eyes smiled. "It done you good jus' thinkin' about it" (*GOW*, 93)

Steinbeck met en évidence le pouvoir d'évasion que la littérature est est susceptible de donner au lecteur. Il montre comment l'écriture peut inviter notre imagination à changer dans les univers chimériques. Cela permet aussi à Steinbeck d'approfondir sa vision du

monde, dans le sens où il lui permet de prendre du recul vis-à-vis de son quotidien, pour accéder à davantage de connaissances. Si Steinbeck nous déconnecte un petit instant pour nous laisser évader, c'est sûrement pour nous déshabituer de ce que l'on vit. Selon Claude Magny, le besoin de s'identifier temporairement à une personne ou à une émotion est comparable à des « distractions »[132]. Cela revient à dire que les récréations passagères nous plongent dans une sorte de détachement brève de la vie réelle.

Au-delà d'une acquisition d'un passetemps temporaire, il y a toute une volonté de devenir un autre. En effet, la fuite vers un monde imaginaire est d'abord, pour Steinbeck, une évasion de liberté, mais aussi un moyen pour retrouver tantôt un monde fantasmé, tantôt un monde perdu. C'est en ce sens que Victor Segalen écrit que « l'exotisme est tout ce qui est Autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers »[133]. Ainsi, évoquer le lointain veut dire ce que l'on a et ce que l'on n'a pas. La littérature d'évasion répond souvent à des désirs de l'esprit humain. Steinbeck exprime une méfiance vis-à-vis de la société et glorifie la figure de l'anarchiste individualiste typique des rebelles des années 1920. Il nous montre aussi son affinité pour les parias colorés, tels que les *paisanos* de la région de Monterey, comme dans *Tortilla Flat*. De ce fait, il entrelace des faits historiques avec des exploits fictifs de marins et des aventures romantiques. *Cup of Gold* laisse affleurer des thèmes qui seront explorés dans les œuvres ultérieures y compris la solitude, le mythe, la cupidité et la soif de pouvoir. Remarquons que l'ailleurs est rêvé avant d'être représenté. Dans *Cup of Gold*, Steinbeck semble recourir à une combinaison de réminiscences et de projections imaginaires d'où le pouvoir de sa fiction transporte le lecteur vers des univers tant rêvés.

Si la fiction de Steinbeck est une création imaginaire, elle peut également nous rendre heureux comme le souligne Tom Joad : « It [fiction] done you good jus' thinkin' about it » (*GOW*, 93). En effet, les écrits littéraires qu'ils soient en prose ou en vers sont travaillés dans l'optique de bien capter l'attention du lecteur et de lui donner envie de continuer l'aventure dans laquelle il s'est plongé. Grâce à ses procédés narratifs esthétiquement et politiquement retravaillés, Steinbeck parvient à recréer un « monde des possibles ». Comme le souligne Jean Guéhenno dans *Carnet du vieil écrivain*, « un livre est un outil de liberté »[134]. Entendons ici par liberté, l'opportunité que le livre nous

[132] Claude Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p. 12.
[133] Victor Segalen, *Équipée*, *Voyage au pays du réel*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p. 30.
[134] Jean Guéhenno, *Carnets du vieil écrivain*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971, p. 152.

permet de réaliser, soit devenir soi-même, soit se sentir libre en donnant vie au texte, tout en comblant ce que son incomplétude prévue par l'écrivain. Selon Wolfgang Iser, « les significations des textes littéraires sont avant tout engendrées dans le processus de lecture ». Elles sont « le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur »[135].

Au terme de cette étude, il convient de reconsidérer l'approche de la fiction par l'évasion chez Steinbeck au prisme de la représentation et de l'imaginaire afin d'évaluer le cas échéant l'efficacité de la stratégie narrative. Nous pouvons évoquer la valeur substitutive ou compensatrice de la fiction de Steinbeck en tant qu'elle enrichit ou embellit imaginairement la réalité, peut être considérée comme un moyen d'évasion. L'usage de la littérature comme évasion est plutôt lié à la conscience et à la vie psychique (l'inconscient), et permet d'exprimer les craintes et les souhaits de Steinbeck. Cet usage révèle en filigrane un motif obsédant, dont la répétition laisse penser à un manque que Steinbeck cherche inlassablement à combler.

2. La polyphonie du rêve : entre quête onirique et réelle

2.1 Rêve et identité

Dans une réflexion sur le personnage romanesque, Steinbeck essaie de préciser sa conception codifiée de l'identité. Par le biais du rêve, Steinbeck s'évertue à construire l'identité rêvée par l'entremise de ses moult personnages. N'a-t-il pas donc raison de faire usage du rêve puisque selon Freud « le rêve est la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient »[136] ? Évoquer le « je » du personnage dans ses romans, revient simplement à comprendre l'essence de sa problématique existentielle. Dans *The Red Pony,* le personnage de Jody est vu comme une combinaison de récit biographique et fictionnel[137]. La description de Jody est d'autant plus étonnante qu'elle rassemble des

[135] Wolfgang Iser., *L'Appel du texte*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 11.
[136] Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1967, p. 517.
[137] Patrick Rafroidi, *John Steinbeck*, Paris, Éditions Universitaires, 1962, p. 6.

termes qui se situent à des niveaux éloignés de compréhension : le corps (matériel, personnel), les idées (immatérielles, impersonnelles dans le sens où une même idée peut être partagée) et la biographie. À l'instar de la plupart des écrivains, Steinbeck semble chercher sa propre vie par le biais des histoires qu'il met en fiction, et qui se révèlent essentielles dans la compréhension de son identité et de son origine. C'est sans conteste le personnage plus perspicace de Virgina Woolf, Bernard, qui en livre l'étude la plus approfondie en faisant remarquer que l'écrivain s'essaie à toutes sortes de récit pour s'adonner à sa propre introspection : « In order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story »[138]. La déclaration est intéressante en ce qu'elle souligne que la mise en récit de l'identité de l'écrivain participe à ce que nous appelons le « dévoilement identitaire par la fiction ». En mettant en scène l'identité de l'auteur dans un récit, Virgina Woolf inscrit le dévoilement de l'identité dans la puissance ingénieuse de l'auteur, capable de recréer l'histoire de sa vie en y sélectionnant certains détails pour trouver de l'ordre et découvrir une forme esthétiquement satisfaisante dans le chaos de l'expérience.

Soulignons que la plus grande banque de fiction est la mémoire, c'est pourquoi Steinbeck s'inscrit constamment dans une démarche d'interrogation du passé en la revisitant. *East of Eden* apparaît comme une tentative directe pour Steinbeck de se souvenir littéralement de son passé et d'invoquer l'histoire de sa famille, et cela laisse affleurer le sens de ses propres origines. Steinbeck semble se définir par rapport à ses récits. Toutefois, si l'image de Steinbeck n'est pas montrée aux yeux de tout le monde comme une affiche publicitaire, elle est plutôt cachée comme un secret chez ses différents personnages. Il se livre à une nouvelle expérimentation dans la recherche de l'identité, c'est la raison pour laquelle il crée un personnage presque flou et indéfini, tout en gardant pour lui-même l'image manquante à sa définition. C'est en sens que dans *L'art du roman*, Milan Kundera estime que le personnage prend vie à un moment du récit et se rend compte que son image est détenue par « une suprême chambre d'instance des destins humains »[139]. Selon Kundera, la recherche de l'identité n'est possible que dans le champ artistique. Cette approche trouve sa pleine expression dans les idées romantiques qui s'inspirent surtout de l'art, de la dimension spirituelle et esthétique de la nature, mais aussi de la libre expression de la sensibilité et du culte du moi. Ainsi, dans la préface des

[138] Virginia Woolf, *The Waves*, London, Wordsworth Editions, 2000, p. 135.
[139] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 156.

Méditations poétiques, Lamartine relève également la dimension individuelle dans la quête de soi : « Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même pour moi-même »[140]. Le discours de Lamartine laisse entendre qu'il est l'explorateur le mieux approprié pour dévoiler l'essence même de sa nature humaine. Il souligne, en ce sens, l'importance de cette expression pour l'individu et pour la société.

Dans un essai intitulé *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, Emerson, sans doute le plus influent des écrivains de son temps, affirme : « For all men live by truth, and stand in need of expression. In love, in art, in avarice, in politics, in labor, in games, we study to utter our painful secret. The man is only half himself, the other half is his expression »[141]. L'affirmation d'Emerson laisse deviner, par la quête de « nos secrètes douleurs », que l'étude de soi est difficile et vouée à être complétée. Cela revient à dire que le besoin d'exprimer nos profondeurs exige une connaissance de soi. Comme on peut l'observer dans la théorie romantique, l'être et la nature ne font qu'un. Loin d'être une impasse où l'égoïsme se fourvoie, la conscience de soi constitue un mode de connaissance qui s'ouvre sur l'univers. Ainsi, la connaissance permet à l'écrivain de s'adjuger le devoir moral de réformer les inégalités sociales et de soulager la souffrance humaine. Au regard Ralph Waldo d'Emerson, si l'homme est scindé en deux, l'autre moitié est, comme il le dit « ce qu'il exprime », c'est-à-dire de par son expression, son style, l'écrivain révèle ses vérités profondes.

Dans *East of Eden*, Steinbeck rêve d'une vie dépouillée de toute difficulté humaine. En ce sens, ne pouvons-nous pas penser à une sorte d'idéalisation de l'image de l'écrivain lui-même cristallisée dans le personnage de Samuel Hamilton ? Samuel Hamilton joue un rôle important dans le roman. Il est témoin de toute la folie des Trask et fournit les réactions appropriées et les commentaires. À ce titre, après la naissance des jumeaux, il dit à Lee : « This birth was too quick, too easy — like a cat having kittens. And I fear for these kittens. I have dreadful thoughts gnawing to get into my brain » (*EOE*, 219). Ce passage, révèle un pressentiment des futurs problèmes de Lee. Si Samuel Hamilton est le seul à nous prévenir sur les éventuelles difficultés, on pourra opérer une comparaison avec le personnage biblique Samuel, dans la mesure où Dieu lui a gratifié également des qualités visionnaires et prophétiques dans la Bible. Il en va de même pour Samuel

[140] Alphonse de Lamartine [1872], *Premières* M*éditations poétiques : La mort de Socrate*, Paris, Editions Hachette, 1872, p. 18.
[141] Emerson Ralph Waldo, Alfred Riggs Ferguson, Jean Ferguson Carr, *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 222.

Hamilton dans *East of Eden*, qui laisse présager une certaine éruption de violence dans la vallée :

> There's a black violence on this valley. *I don't know—I don't know*. It's as though some old ghost haunted it out of the dead ocean below and troubled the air with unhappiness. It's as secret as hidden sorrow. *I don't know* what it is, but I see it and feel it in the people here. (*EOE*, 163)[142]

Les propos de Samuel Hamilton sont sinistrement prémonitoires et de mauvais augure. Steinbeck prophétise ici son personnage en lui octroyant des pouvoirs divinatoires, quand bien même il nuancerait son discours par l'entremise de ce procédé répétitif « I don't know ». Le recours à la répétition freine les capacités de Samuel Hamilton de prédire l'avenir, laissant entendre un aveu de méconnaissance. Steinbeck semble suggérer que même s'il n'a pas le don de dire ce qui va se passer, il est capable de le voir et de le sentir par le truchement des humains. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est que l'être, dans un premier temps, par une négation de lui-même, prend conscience de ses semblables. En tant que démiurge, Steinbeck est capable de lire les émotions des Américains, tout en les faisant découvrir certaines réalités aux autres, il se découvre lui-même. La quête d'identité se confond avec l'élaboration d'une œuvre d'art, en tant que méthode mise en place par l'écrivain pour surmonter une multiplicité traumatisante. Ainsi, comme le souligne Jacques Lacan : « le sujet a toujours à reconstituer l'objet, il cherche à en retrouver la totalité à partir de je ne sais quelle unité perdue à l'origine »[143].

Dans cette perspective, Steinbeck semble vouloir refléter son identité et sa contradiction intérieure dans autrui. Ainsi, dans *The Grapes of Wrath,* l'écriture est marquée par des traits autobiographiques qui supposent une intention de vouloir refléter le « je » de l'écrivain par l'intermédiaire de la multiplicité des personnages. Dans le deuxième chapitre, le chauffeur de camion se voit prêter des attributs du poète comme le plaisir d'employer des vocables rares et de posséder des qualités d'observation qui sont une des qualités d'un bon écrivain. Cette caractéristique est illustrée dans l'attitude du chauffeur de camion :

---

[142] C'est moi qui met en italique.

[143] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse,* Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 165.

> The driver looked over at him, slitting his eyes, and he chewed as though thoughts and impressions were being sorted and arranged by his jaws before they were finally filed away in his brain. His eyes began at the new cap, moved down the new clothes to the new shoes. (*GOW*, 11-12).

La façon de regarder du chauffeur, qui se plaît à examiner Tom avec minutie participe sans doute à montrer une des qualités d'écrivain de Steinbeck. Il n'est pas étonnant de voir que Steinbeck consacre deux pages pour montrer la chronologie des observations allouées au chauffeur de camion : « His eyes began at the new cap, moved down the new clothes to the new shoes » (*GOW*, 12). Le pouvoir d'observation est doué d'une efficacité, d'une performativité qui préfigure l'action politique. On retrouve également cette idée chez Ma Joad dans la scène cruciale où Rose of Sharon est sur le point de nourrir au sein le vieillard, comme l'illustre le dialogue entre mère et fille :

> Ma said, "Hush. Don' worry. We'll figger somepin out."
> Suddenly the boy cried, "He's dyin', I tell you! He's starvin' to death, I tell you."
> "Hush," said Ma. She looked at Pa and Uncle John standing helplessly gazing at the sick man. She looked at Rose of Sharon huddled in the comfort. Ma's eyes passed Rose of Sharon's eyes, and then came back to them. And the two women looked deep into each other. The girl's breath came short and gasping.
> She said "Yes."
> Ma smiled. "I knowed you would. I knowed!" She looked down at her hands, tight-locked in her lap.
> Rose of Sharon whispered, "Will—will you all—go out?" (*GOW*, 453)

La question du langage se cristallise particulièrement autour du regard de Ma Joad qui devient par la suite un acte révolutionnaire. Les personnages apparaissent comme des fragments du « je » de l'écrivain par le jeu des miroirs qui reflète à l'infini son image. Cette diversité des personnages agit comme la projection de « moi » virtuels et ouvre la voie à une nouvelle analyse psychologique de l'œuvre de Steinbeck. Cela laisse entendre que la quête d'identité se mélange avec la composition esthétique et éthique d'une œuvre. Cette combinaison minutieusement élaborée fait allusion à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique, puisqu'elle est d'abord tissée de façon harmonieuse avant d'être porteuse de message. Cette forme d'auto-construction peut être en soi une expression de la recherche d'un « je ». C'est dans ce sens que Gilles Deleuze définit l'acte d'écriture dans *Critique et clinique*, « écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus,

c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu »[144]. La définition de Deleuze est intéressante car elle souligne la puissance évolutive de l'acte d'écrire qui se transforme en un exercice stylistique extraordinaire. En suivant le raisonnement de Deleuze, on peut dire que Steinbeck s'inscrit dans un processus de « devenir » et laisse affleurer sous les apparents personnages la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité[145]. Steinbeck parvient à mettre en évidence les traits de ses divers personnages de sorte qu'ils deviennent « une vision qui les emporte dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux »[146]. Il semble donc psychanalyser la quête identitaire en se reconstruisant derrière la polyphonie des « je » dans ses romans. C'est d'ailleurs ce qui lui permet de créer un nouveau monde subjectif en accord avec l'identité recherchée. C'est à ce titre que Deleuze affirme que :

> Écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes [...]. On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus [...]. Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde [...]. La santé comme littérature, comme écriture, conclut-il, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, répète-t-il, à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.[147]

Ainsi, l'écrivain apparaît comme un inventeur dont le rôle est assimilé à celui du médecin qui peut apporter des solutions à lui-même. Ce besoin de représentation de soi par les personnages pousse Steinbeck à se laisser supplanter par un autre dans un monde de rêve et d'imagination. Un monde de rêve qui apparaît aux yeux de Maria Zambrano comme un moyen de « révéler le sujet, le surprendre pendant qu'il gît privé de temps »[148]. Ainsi, le rêve apparaît comme une enquête passive sur la réalité. Ce dédoublement, marqué à la fois par des évolutions d'esprit moral et par son élan mystique vers Dieu, ouvre une nouvelle part dans l'analyse psychologique de la personnalité chez Steinbeck. Dans cette forme certes plus mystique, Steinbeck n'accepte qu'une attitude humaniste. Cela remet en cause certaines croyances liées à des convictions religieuses, qui sont pour lui, synonyme

---

[144] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 11.
[145] *Ibid.,* p. 13.
[146] *Ibid.*
[147] *Ibid.,* pp. 13-14.
[148] Maria Zambrano, *Les Rêves et le temps*, trad. fr. Gonzalo Flores et Annick Louis, Paris, Éditions José Corti, 2003, p. 87.

de « duperie » comme le montre la résignation de Jim Casy à son statut de prêtre dans *The Grapes of Wrath*. Il en est de même du prêtre imposteur dans *The Pearl* qui use de son statut de religieux pour duper Kino. Ce rejet des croyances religieuses par Casy convoque sans citer explicitement les pensées du poète transcendantaliste Emerson qui a d'abord intégré le Séminaire avant de le quitter pour ensuite fonder le transcendantalisme. Soulignons par ailleurs que Steinbeck est une référence incontournable pour les esprits révoltés de l'entre-deux-guerres[149] en quête de sincérité envers soi-même.

En voulant mettre en orbite toutes ses facettes, on peut dire que Steinbeck s'inscrit respectivement dans les trois dimensions temporelles telles que l'évoque Bergson. Il s'agit du présent (réalité actuelle), du passé (matière et mémoire) et de l'avenir (l'évolution créatrice)[150]. À la lumière des trois instances de Bergson, on comprend que Steinbeck a besoin d'inscrire son récit dans une dimension imaginaire pour construire et forger son identité. Cela lui permet à Steinbeck de jouir d'une incontestable personnalité qui s'est façonnée d'après ce qu'il a vu et entendu. Ceci lui permet de porter haut le symbole de la liberté suffisant pour libérer la vie partout où elle est opprimée. Ainsi, il appartient à Steinbeck de raconter ses souvenirs ces trois dimensions temporelles pour décrire librement l'histoire de la société américaine.

Dans *The Grapes of Wrath,* Steinbeck présente son récit comme l'énonciation collective de la classe ouvrière américaine ou de toutes les classes ouvrières qui ne trouvent leur voix que par et dans la multiplicité de ses personnages. Bien que Steinbeck s'appuie sur des dispositifs singuliers, son récit apparaît comme une disposition collective d'énonciation. Puisque Steinbeck n'a voulu négliger aucun élément, la multiplicité de son moi individuel peut se lire comme l'expression de ses sentiments contradictoires, d'où la présence dans ses romans d'une voix qui elle-même ouvre une autre voie dans le texte laquelle reste le signe d'un rejet de l'autocratie d'une langue qui impose un sens préétabli. Outre le conditionnement idéologique, il conteste de la même manière la loi morale, instituée par les figures d'autorité dans le domaine du langage. À titre d'exemple, Casy récuse la dictature exercée par la morale sur le langage et déclare l'inexistence de gros

[149] Cette période se caractérise par l'existence de ce que l'on a appelé l'école prolétarienne, dans laquelle on peut citer Edward Anderson, Fielding, Burke, Robert Cantwell, Jack Conroy, Albert Halper, Tom Kromer, et surtout John Steinbeck. À la même époque la littérature afro-américaine connaît dans les années 1920 un souffle nouveau, qui s'inscrit dans un grand mouvement culturel, la « Renaissance de Harlem », avec Chester Himes, Zora Neale Hurston, Richard Wright, etc.

[150] Camille Riquier, « Bergson et le problème de la personnalité : la personne dans tous ses états », *Les Études philosophiques*, vol. 81, n°. 2, (2007), pp. 193-214.

mots dans le langage comme il le montre : « Maybe you wonder about me using bad words. Well, they ain't bad to me no more. They're jus' words folks use, an' they don't mean nothing bad with 'em » (*GOW*, 26). L'assertion de Casy est pour autant imputable à l'écrivain lui-même qui revendique un usage réaliste de la langue vernaculaire, tout en déconstruisant la perception de l'immoralité du langage dans son roman. Cette démarche réaliste de Steinbeck trouve sa pleine expression dans la manière dont Mark Twain appréhende la langue parlée authentique de la vallée du Mississipi et la peinture régionaliste de la société américaine qui caractérise sa fiction. *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), le récit de Mark Twain est imprégné d'un réalisme rigoureux dans la manière de décrire les lieux. À l'instar de Steinbeck, Mark Twain s'inscrit dans une démarche de déconstruction contre toute tentative d'imposition (comme la langue, la religion, les normes sociales et comportementales). C'est en ce sens qu'André Bay qualifie le roman de Mark Twain d'être « […] une véritable révolution dans la littérature américaine, il lui a permis d'être enfin elle-même et non plus une branche de la littérature anglaise »[151].

Rappelons que, avant la parution de *The Adventures of Huckleberry Finn,* la fiction américaine a été généralement écrite dans un langage formel, c'est ce qui n'est pas tout à fait naturel, aspect que nous développerons plus amplement dans la deuxième partie de notre thèse. Dans le sillage de Mark Twain, Steinbeck s'inscrit dans la lignée de l'expérimentation linguistique et formelle moderniste. En ce sens, il puise dans toutes les ressources de l'anglais (standard et non standard) pour donner vie à ses personnages. C'est pourquoi dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck se plaît à imaginer d'autres formes d'écriture non standard comme le dialecte local ou régional. Cette expérimentation linguistique se retrouve également dans l'emploi des formes argotiques, des élisions « thinkin' » et des doubles-négations, « ain't ». Comparé parfois à l'œuvre de Marc Twain *The Adventures of Huckleberry Finn*, pour ses qualités littéraires et son approche inventive de la langue, *The Grapes of Wrath* est un prototype en termes de recréation du parler populaire d'une classe sociale des années 1930. Steinbeck exprime sa volonté de restituer une image de la réalité aussi vivace et « réaliste » que possible. Steinbeck s'inscrit dans la continuité d'une tradition initiée par Twain et utilise le vernaculaire pour rendre son roman plus vivant. Cette stratégie stylistique engage non seulement l'écrivain

[151] *In* Mark Twain, « Note sur la traduction », *Les aventures d'Huckleberry Finn*, Paris, Éditions Robert Laffont « Collection Bouquins », 1990, p. 178.

idéologiquement, mais constitue également un clin d'œil aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique.

Remarquons que cette conception immorale du langage semble déterminer les écrivains modernistes, à savoir T.S. Eliot Ezra, Pound, James Joyce, Virginia Woolf, entre autres, qui se sont inscrits dans une approche consistant à reconsidérer les modes de pensée, de représentation du réel et de mettre en crise le langage. Cette approche novatrice paraît effective dans la mesure où déjà les premiers soubresauts du courant moderniste sont largement marqués par la parution d'ouvrages majeurs tels que *In Our Time* de Hemingway, *The Great Gatsby* de Fitzgerald, *The Sound and the Fury* de Faulkner, *USA* de Dos Passos, *The Waste Land* de T.S. Eliot et le recueil de nouvelles de Katherine Mansfield *The Garden Party*. En effet, cette approche moderniste est de l'ordre du mouvement, du fractionnement, de la désarticulation, de la dissolution du lien social, de l'effondrement des valeurs traditionnelles, du transitoire et de l'incertain.

La question soulevée par les écrivains modernistes rejaillit dans la fiction de John Steinbeck et s'observe essentiellement dans le roman *The Grapes of Wrath* qui pose lui aussi le débat sur le sens moral des mots. Dans ce roman, Steinbeck souligne que la moralité des vocables dépend de la définition qu'on leurs donne puisque la conception morale est une œuvre humaine. Par conséquent, le sens moral d'un mot est soumis à l'appréciation de l'usager, tel que le souligne Jim Casy dans *The Grapes of Wrath* : « There ain't no sin and there ain't no virtue. There's jus' stuff people do. It's all part of the same thing » (*GOW*, 26). Ceci semble nous rapprocher de la remarque faite par le narrateur de *Beloved* : « definitions belonged to the definers— not the defined »[152]. La prise en compte du sujet dans le décodage du sens des mots est importante chez Steinbeck. Précisément, cela se rapproche de la conception non-téléologique héritée d'Ed Ricketts qui, dans *The Log from the Sea of Cortez,* déclare : « Non-teleological thinking concerns itself primarily not with what should be, or could be, or might be, but rather with what actually 'is' » (*LSC*, 193). La véracité de la parole est determinée par le déchiffrage de la langue par le sujet lui-même comme le fait remarquer Jim Casy dans *The Grapes of Wrath* : « And some of the things folks do is nice, and some ain't nice, but that's as far as any man got a right to say » (*GOW*, 26). En effet, la sincérité est très fondamentale pour Steinbeck qui insiste sur l'importance de la fidélité à soi et non pas à

[152] Toni Morrison, *Beloved*, New York, Penguin Books, 1987, p. 190.

l'image de soi que l'on montre, ce que l'on peut formuler en termes lacaniens par la préséance du symbolique sur l'imaginaire et du sujet sur le moi.

La duplicité du médecin dans *The Pearl* et l'hypocrisie des vendeurs sur la route dans *The Grapes of Wrath* révèlent l'insistance de Steinbeck contre un tel comportement — un comportement guidé par un esprit de recherche incessante du bien-être matériel. Ces deux romans soulèvent la question des valeurs morales. Steinbeck s'est toujours inquiété de la crise des valeurs morales de la société américaine. Dans son roman, il dévoile un regard minutieux sur une société dont la plupart des vecteurs qui permettent l'intégration des valeurs de solidarité, d'égalité et de fraternité sont en déclin. En ce sens, Steinbeck s'inscrit inlassablement dans la recherche d'un idéal en usant pour ce faire de la diversité de ses personnages et de la projection de ses « moi » virtuels. Dans *The Grapes of Wrath*, tout comme dans *In Dubious Battle*, Steinbeck fait parfois usage de faits divers réels qui peuvent être liés à une nécessité interne et à l'histoire personnelle de l'écrivain. Ainsi, le vide initial créé par l'univers romanesque et le dédoublement d'une mise en abyme laissent le lecteur vivre son désir devant l'œuvre inachevée. C'est le partage d'une expérience qui permet à Steinbeck de se recréer le monde rêvé grâce à l'écriture. Pensons ici à un fameux prédécesseur. En effet, Jack London a lui aussi pris la route par solidarité envers une cohorte de deux mille vagabonds, connue sous le nom d'« armée industrielle de Kelly » durant les années 1893 et 1894. Dans *The Road*, il est difficile de ne pas faire le lien entre les scènes de vagabondage et les débuts de Jack London dans la mendicité :

> To rob is manly; to beg was sordid and despicable. But I developped in the days to come all right, all right, till I came to look upon begging as joyous prank, a game of wits, a nerve-exerciser »[153].

La pratique de la mendicité durant les vagabondages de Jack London apparaît d'abord à ses yeux comme déshonorante avant qu'il ne s'aperçoive qu'elle est aussi un art qu'il assimile à une « gymnastique de l'audace ». L'expérience de Jack London constitue implicitement la matière de *The Road*. Cest ce qui fait de son roman une échappatoire et une voie de salut.

[153] Jack London, *The Road*, London, Macmillan Publishers, 1916, p. 160.

En effet, le projet d'écrire chez Steinbeck s'inscrit dans une démarche de quête de soi dans une société américaine en perpétuel changement. C'est pourquoi dans la plupart de ses ouvrages, à l'instar de la trilogie des « Dust Bowl Novels », ses personnages se livrent à un voyage initiatique qui leur permet de refaire une nouvelle vie et de se refaire dans un nouveau monde. La Californie, en tant que nouveau monde, se révèle comme le lieu d'expression des « je ». Tout se passe comme si l'écriture était un moyen d'extraire de soi une identité enfouie mais intacte. On peut mettre ceci en parallèle avec le voyage forcé des fermiers, lequel leur permet d'arracher ce qu'ils ont de plus cher. À l'instar de Jack London, Steinbeck ancre son œuvre dans la tradition américaine de l'écriture de l'espace où la célébration et la quête d'identité de l'homme américain sont intimement liées au déplacement dans l'espace. Cela rejoint ce que Pierre-Yves Pétillon observe au sujet de cet espace de liberté intellectuelle. Dans *La grand-route,* il situe l'écrivain dans une démarche équilibriste qui lui permet de se découvrir par le biais de la création d'une scène reflétant la réalité dans ses moindres détails :

> L'écrivain est ce bateleur, prophète et escroc, dont la naïveté apparente cache en fait une grande maestria dans le maniement d'un « je » en trompe-l'œil qu'il a construit et dont, entrepreneur de spectacles, il est comme Barnum l'impresario. Vieux renard roué, il connaît les ficelles du métier des planches et jamais il n'oublie ce que l'Europe doit sans cesse redécouvrir, à savoir que le « je » est une fiction, un leurre théâtral, un miroir-aux-engoulevents.[154]

Loin de considérer la mission de l'écrivain comme une démarche statique, notre écrivain y voit une dimension à la fois utopiste et constructive, qui se laisse voir à travers un « miroir-aux-engoulevents ». Dans *The Grapes of Wrath,* Steinbeck nous introduit au cœur d'une quête à la fois économique, sécuritaire et identitaire déployée dans l'espace américain. Cette quête s'opère « sur la grand-route comme un spectacle itinérant »[155] où Steinbeck en tant que metteur en scène, révèle, par le biais de plusieurs voix, le spectacle qui se présente devant lui, tout en réalisant comme le souligne Pierre-Yves Pétillon, « une synthèse baroque comme seul sut en orchestrer avant lui »[156]. Ce rapprochement permet à Steinbeck de s'arracher du passé et du présent pour « projeter » l'espace du futur. La quête identitaire s'opère aussi sur la route qui symboliquement représente la perte et l'abandon.

---

[154] Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 17.
[155] Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique, essai*, *op. cit.*, p. 17.
[156] *Ibid*.

Par ailleurs, dans *The Grapes of Wrath*, le voyage symbolise la perte du foyer des ancêtres et des biens à valeurs émotionnelles. À titre d'exemple, à la fin de ce roman, les Joad se trouvent confrontés à l'inondation de la pluie qui les oblige à s'abriter dans un camion. Par conséquent, le camion passe d'un moyen de transport à une nouvelle « demeure ». Dans cette situation, Steinbeck montre une certaine révolution inéluctable qui produit des effets puissants sur les familles et sur la vision des fermiers migrants, comme le souligne la voix narrative :

> Two days the families were in flight, but on the third the land was huge for them and they settled into a new technique of living; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little they settled into the new life (*GOW*, 164).

Il semble que la nouvelle situation sur la route fait dire à Steinbeck que le changement est à la fois obligatoire et indispensable pour la survie des fermiers migrants. Rappelons que ce changement fait allusion à une marque de fabrique chère au fondement idéologique et culturel de la nation américaine. Steinbeck fait revivre de manière ironique l'« American way of life » en dépit de la crise économique qui frappe l'Amérique. Ce mode de vie implique la liberté et la recherche du bonheur ; il apparaît d'abord comme une nostalgie, voire comme un idéal. Même Si Steinbeck ne semble pas assumer l'existence d'une seule culture nationale, il ne dépeint pas non plus la société américaine en termes de lutte de classe entre une bourgeoisie consciente d'elle-même et un prolétariat à l'échelle nationale.

Pourtant, le voyage en Californie initié par les Joad semble remettre en question l'« American way of life ». Cette forme d'existence, où l'obsession de la possession est valorisée, semble condamner les fermiers migrants à une misère extrême que les prospectus ne parviennent pas à masquer. L'utilisation des prospectus témoigne tout d'abord de l'essentiel de la pensée de Steinbeck qui est une remise en question des soubassements capitalistes. Ceci se profile dans sa fiction et apparaît comme une approche déconstructive de la dimension culturelle, économique et idéologique de ce mode vie américain. On parlera d'une société qui met ses valeurs telles que la possession matérielle, la réussite et le pouvoir au rang de valeurs suprêmes. Un tel mode de vie revient sans doute à nous éloigner des besoins de partage, de contact avec la nature et les individus. C'est ce que Ma Joad défend dans sa vision unificatrice, elle promeut la nécessité de préserver l'unité familiale. L'acte de Ma Joad relève d'abord d'une obligation de prendre soin de sa famille. Steinbeck contraste les actes et comportements

de Ma Joad avec ceux des autres membres de la famille. Si les hommes et les femmes ont des rôles sociaux et des privilèges différents dans la société, il n'en demeure pas moins que Ma Joad apparaît, par sa singularité, comme l'incarnation de l'idée de l'amour possédant le même sens de la moralité que Tom Joad. C'est dans cette perspective que sera scrutée la dimension « politique » apparente du roman, mais ce que Steinbeck met en jeu ici, c'est la portée éthique de Ma Joad comme figure d'insoumission et de rassemblement des cœurs.

Ainsi, dans son article consacré à l'ouvrage *The Grapes of Wrath*, Rédouane Abouddahab convoque une triple perspective (idéologique, culturelle et psychanalytique) pour analyser la figure de Ma Joad à travers une coïncidence entre la décadence de la loi des pères et l'émiettement d'une identité fondée exclusivement sur la propriété privée de terres prises à d'autres[157]. Toutefois, au fur et à mesure que l'exploitation capitaliste devient plus outrancière, elle engendre simultanément une sorte d'atomisation de la puissance paternelle et le renforcement du pouvoir maternelle sur la famille. Or comme le souligne Rédouane Abouddahab, la figure de la mère est le foyer d'une conscience communautaire fondée sur un moi collectif, « clanique ou tribal océanique » qui fait l'économie de l'inconscient individuel[158]. Dans la démarche de Ma Joad, il y a également une sorte de jouissance qui passe par l'entretien et l'occupation de sa propre famille et des autres comme le rapporte Casy : « She don't forget nobody » (*GOW*, 175)[159].

Notons par ailleurs que dans *The Grapes of Wrath*, de manière tout à fait conforme à l'américanisme, l'adoption de l'« American way of life » implique une volonté de réaliser le « rêve américain ». C'est ce qui pousse les fermiers migrants à prendre la route pour de meilleures conditions de vie. Contraints par les riches propriétaires terriens à abandonner leur ferme, les Joad vendent à bas prix tous leurs biens pour voyager en Californie. En plus de la braderie rapide de leurs possessions matérielles, vient s'ajouter la perte du chien des Joad ainsi que leurs grands-parents. Cet exode engloutit avec lui souvenirs et vies humaines à présent sont perdus à jamais. Cette perte de mémoires est figurée par leurs bagages laissés en rade ou vendus à vil prix, tandis que la perte de vies humaines est symbolisée par la mort de Granma, de Grampa et du bébé mort-né de Rose

[157] Rédouane Abouddahab. « Figures de la rupture et de la conciliation : conscience communautaire et traditions américaines dans *The Grapes of Wrath », in John Steinbeck, The Grapes of Wrath*, ed. Catherine Chollier, Paris, Éditions Ellipses, 2007, p. 11-37.
[158] *Ibid*.
[159] L'aspect fédérateur de Ma Joad sera développé plus loin dans la troisième partie du travail.

of Sharon qu'on peut analyser comme une impossibilité de renouvellement de la descendance et une dislocation de la famille.

Il convient de constater une certaine absence de demeure et un défaut d'établissement de repères fixes entre les générations. Remarquons que par le biais de ces pertes matérielles et humaines, les Joad gagnent également en valeur philanthropique : solidarité, partage et altruisme constituent à présent leur crédo. C'est en ce sens que Simone Pellerin considère le processus cyclique de pertes et de profits des Joad comme une révolution cardiaque qu'elle assimile à un « mouvement de diastole — systole »[160]. La remarque de Simone Pellerin laisse entendre qu'au moment où les Joad ont enregistré des pertes humaines, il s'est également produit une décadence des solidarités familiales d'une part, en raison de l'individualisme et de la crise économique qui fragilisent les responsabilités familiales, une croissance des solidarités collectives d'autre part, émerge pour former en même temps les soubassements d'une grande famille. Dotée de valeur ajoutée universelle, la « grande famille » dépasse de loin la simple acception qui a auparavant défini les valeurs d'unité de la famille. Ce processus de perte et de profit est aussi perceptible dans les propos de Louis Owens :

> In counterpoint to this pattern, as the Joads are reduced as a family they become increasingly a part of the larger whole as they begin to identify with the mass of migrants moving westward.[161]

Dans ce passage, Louis Owens montre que la notion de famille s'est dissoute dans l'univers de la « grande famille » : la communauté. Notons que dans *The Grapes of Wrath*, il y a une sorte d'évolution du paradigme de la famille. En effet, la notion de famille, étendue de lien bien serré, comme le définit Serge Vallon avec ce « papamamanenfant »[162], elle s'est agrandie à des liens de fraternité et de solidarité que l'on peut voir au cours de la migration par le biais des relations bienveillantes que nouent la famille Joad et la famille Wilson. Toutefois, l'extension du concept de la famille au profit de la communauté n'est-elle pas une forme de destruction de la conception de la

[160] Simone Pellerin dans « Le vide et le plein : L'esthétique de l'accumulation dans Les Raisins de la colère », *In* Marc Amfreville (dir), *Dix études sur* Les raisins de la colère, Paris, Édition Michel Houdiard, 2007, pp. 109-124.
[161] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, Boston, G.K. Hall & Co., 1989, p. 34.
[162] Vallon Serge, « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *VST - Vie sociale et traitements*, vol. 89, n°. 1, (2006), pp. 154-161. URL: https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2006-1-page-154.htm

famille traditionnelle ? La réponse de Muley Graves à Tom et à Casy semble aller dans ce sens dans la mesure où il révèle l'agrégation des biens et des groupes humains en ces termes : « […]. 'You jus' go on about eight miles to John's place. You'll find your folks piled in John's place like gophers in a winter burrow' » (*GOW*, 49). Cet entassement qu'insinue Muley Graves révèle la perte de la maison et la fragilisation de la famille comme le fait remarquer la voix narrative dans *Pastures of Heaven* : « the house was the symbol of the family » (*POH*, 199).

Il convient cependant de dire que le rêve est une forme de réminiscences et d'aspirations à des désirs profonds. Ainsi, la possession de maison est d'une importance capitale dans la préservation de la famille. Ces deux symboles (la maison et la famille) s'avèrent interdépendants et complémentaires aussi bien pour Muley Graves que pour son créateur qui laisse entendre un désir enfoui de sauvegarder l'unité de la famille. Toutefois, dans la perspective de perpétuer le ballon-sonde onirique qui traverse *The Grapes of Wrath*, le discours de Steinbeck dans *The Red Pony* semble faire la description d'un dégonflement du rêve. Dans *The Red Pony*, le grand-père écourte le rêve héroïque de son petit-fils (Jody Tiflin) sur un ton poignant désespéré, lorsqu'il lui annonce :

> 'No place to go, Jody. […] Every place is taken. But that's not the worst—no, not the worst. Westering has died out of the people. Westering isn't a hunger any more. It's all done. Your father is right. It is finished'. (*RP*, 96).

La fermeture de la « Western Frontier » de l'Amérique telle que l'évoque le grand-père de Jody apparaît comme la fin de « l'esprit de possibilité et d'une vision de l'humanité comme une force motrice vitale », tels que le symbolisent les colombes, les chats et les chiens du ranch se déplaçant de façon circulaire dans *The Red Pony*. Contrairement à son père, Jody garde toujours l'espoir. Dans cet espoir de consoler son grand-père, il va demander pour la première fois à sa mère une limonade qui n'est pas pour lui-même. Sa sympathie et son sens de l'altruisme suggèrent qu'éventuellement un nouvel idéal héroïque peut être atteint. Cette fois, l'idéal ne peut pas être physique, mais plutôt l'un des idéaux philosophiques tels que l'empathie et la fraternité avec les autres, plutôt que de l'aliénation. Par l'intermédiaire de l'attitude pessimiste du père, de la mère et de Billy Buck envers le grand-père, qui incarne cette tradition, Steinbeck pose la question du sens et de la place que l'héritage des pionniers devrait avoir sur son temps. De là une variété

de réponses non adéquates est mise en évidence : rejet du discours patriarcal, vénération, respect.

Remarquons que c'est seulement à Jody que le grand-père transmet enfin l'essence de la tradition, à savoir l'esprit du « Westering ». Il s'agit d'une intense participation dans un mouvement de masse qui éprouve un désir ardent pour de nouvelles expériences et de nouvelles découvertes. Ici la frontière n'est pas une ligne géographique mais plutôt une perspective mentale. C'est à ce niveau qu'il faut concevoir l'esprit du « Westering », une conception que Steinbeck a tendance à véhiculer par l'entremise d'un personnage vieillissant ou qui meurt au cours de l'intrigue. Cependant, il faut voir dans ce personnage « âgé », un processus de décadence plus ou moins accompli ou un certain déphasage de ses concepts par rapport aux idéaux présents. En effet, les idéaux du grand-père représentent autant la fascination du protagoniste que de son créateur pour le comportement collectif, comme le démontre le discours allégorique adressé par le grand-père envers Jody : « It was a whole bunch of people made into one big crawling beast. And I was the head » (*RP*, 95). En revanche, les idéaux du grand-père semblent dénudés de sens, c'est-à-dire qu'ils relèvent d'une « forme vide et désincarnée, qui n'a plus de voix pour le porter »[163]. Par l'isolement du grand-père, Steinbeck cherche difficilement à s'arracher au passé pour se construire. Il dévoile son angoisse face à la fatalité de l'existence en entreprenant un voyage dans le temps qui lui permet de retrouver une certaine jeunesse. Il se met alors inconsciemment en quête de son immortalité, à travers la connaissance de lui-même et le souvenir vivant de son passé. Il préfère à la confrontation aux autres, une réflexion isolée qui le recentre sur sa propre individualité. Cette distanciation est une forme d'indépendance à la fois nécessaire pour la maturation de Jody dans *The Red Pony* et à celle de Tom Joad dans *The Grapes of Wrath*, qui deux personnages ont voulu prendre leur distance vis-à-vis de l'autorité parentale pour achever leur maturité.

Toutefois, il est pertinent de souligner que cette indépendance est également essentielle pour la créativité de l'écrivain. Dans *The Grapes of Wrath*, l'échec des idéaux traditionnels est aussi perceptible, mais un déclin s'opère de manière progressive. D'une part, durant la réunion de départ de la famille Joad pour la Californie, la figure d'autorité

[163] Marie-Odile Salati, « Des mots et des hommes : Parler, prêcher, écouter dans *The Grapes of Wrath* », Représentations – Hors-série (2 février 2008), pp. 54-63. URL : https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/Salati.pdf

de Grampa est remise en question par son incapacité à trancher la question de l'acceptation de Casy au sein la famille. D'autre part, durant la scène d'agonie de Grampa, le discours patriarcal dont il a eu coutume de prononcer, est rendu inaudible et mis en échec, comme le fait remarquer la voix narrative : « The lips practised a speech but did not speak it » (*GOW*, 137). Cette perte de la parole de Grampa témoigne d'une dépossession, voire d'une décollation du discours patriarcal au profit d'un « supposé » discours matriarcal confisqué à présent par Ma Joad. C'est dans cette dialectique avec l'autre, dans ce passage par les signifiants de l'autre, sur le chemin de la demande, que le sujet institue son désir et son objet, mais cela ne peut s'établir que dans la répétition. Comme le souligne Jacques Lacan dans son séminaire *Le désir et son interprétation*, « ce qui est de l'ordre du désir s'inscrit, se formule dans le registre de la demande »[164]. Il est intéressant de relever le vocabulaire employé par Lacan qui conçoit l'existence d'une double relation causale, établissant la demande par la répétition et la pulsion. C'est dans une telle perspective que Steinbeck déclare :

> Only I doubt that I have many guts of my own to look inward at. That is one of the great troubles with objective writing. A constant practice of it leaves one material for introspection. If my characters are sad or happy I reflect their emotions. I have no personal nor definitive emotions of my own.[165]

La déclaration est intéressante en ce qu'elle met en lumière le pocessus de l'activité mentale que l'on peut décrire ici de façon métaphorique comme l'acte de « regarder à l'intérieur de soi » par une forme d'attention portée à ses propres sensations ou états. Steinbeck semble extérioriser les états subjectifs des groupes humains rencontrées ou entendues par le biais d'une méthode d'observation et d'analyse de soi, en vue d'étudier sa propre personne et d'acquérir une connaissance de soi ou de l'esprit humain en général. Si la variabilité de son moi est copieusement présente dans ses écrits, c'est probablement par le fait que Steinbeck reproduit les différents émois de ses personnages. C'est d'ailleurs en ce sens qu'Etienne de Gamaches affirme qu'« on est trop proche de soi pour se bien voir. Il faut presque se deviner »[166]. Soulignons que la devinette passe plutôt

---

[164] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI* : *Le désir et son interprétation (1958-1959),* Leçon du 7 janvier 1959. Voir le URL : http://staferla.free.fr/S6/S6%20LE%20DESIR.pdf

[165] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck*: *A Life in Letters*, *op. cit*., p. 48.

[166]M. Marc-André Bernier, « "Brillant" du style et réhabilitation du plaisir dans l'écriture moraliste d'Etienne Simon de Gamaches à Crébillon fils », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, volume n°. 59, (2007), pp. 159-173.

par la confrontation avec les humains qui permettent de découvrir l'autre, tout en se devinant, voire se découvrir.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck choisit de romancer avec un ton juste et dépouillé les instants forts auxquels il a confronté sa passion du voyage. Il tente alors de porter un regard rétrospectif sur ses pas et y découvre l'omniprésence d'une nécessité de voyager. Ce besoin découvrir de nouveaux endroits incarne le premier indice de la quête existentielle dont se nourrit sa plume et lui permet d'entamer une lecture retraçant son parcours intérieur. Ainsi, l'ailleurs de l'écrivain, comme prétexte à l'imaginaire, est celui d'un idéal artistique, qui, à ce titre, vaut moins pour sa position géographique que pour ses qualités esthétiques. De surcroît, la dimension évocatrice de l'exotisme est si fascinante que Steinbeck parvient à traduire ses goûts pour les régions plus ou moins lointaines et intégre celles-ci dans ses œuvres. C'est pourquoi dans *The Grapes of Wrath*, il se base sur des représentations pour peindre de manière poétique une réalité formelle. Cette démarche relève plutôt d'un exercice mental, une gymnastique de l'imagination. C'est là une particularité de chaque écrivain. De par son pouvoir d'expression et d'affirmation, la fiction apparaît comme un art qui a permis à Steinbeck de se chercher par l'entremise des artifices à la fois esthétiques, éthiques, narratifs, idéologiques et culturels. Par ailleurs, ce pouvoir de la littérature de faire découvrir aux lecteurs certaines réalités, n'est-il pas pour autant un moyen de se découvrir, voire une manière de partir à la recherche de sa propre identité ?

2.2 Le rêve comme effet de miroir

Quel que soit le style ou le mouvement littéraire employé, les écrivains cherchent à créer un miroir social, un reflet plus ou moins caricatural de la société. C'est ce qui permet de mieux comprendre et de dénoncer les failles de la société. Le rêve est un

facteur de compréhension de la réalité et de la subjectivité. Si le rêve est analysé le plus souvent à partir de ces facteurs cités, il y a peut-être aussi un moyen de parcourir le chemin en sens opposé et d'essayer de concevoir ce qu'est l'être et ce qu'est la réalité à partir du rêve. Cependant, il nous reste peut-être à nous demander si le rêve constitue une voie de compréhension souvent défaillante. Remarquons que lorsqu'on cogite en écrivant, on ne rêve pas, puisque cette expérience qu'on voudrait installer comme première n'est qu'une réminiscence. Le rêve serait ainsi à mettre en relation avec nos vécus réels ; par ailleurs il est doté d'une réalité à soi, voire d'une réalité « anormale ». C'est à travers ces deux voies que nous semblons analyser l'identité de l'écrivain en tenant compte de l'œuvre, de l'affectivité et de l'attention donnée à sa vie. C'est d'ailleurs en ce sens que Husserl définit le rêve comme un « mode anormal de la veille »[167]. Dans *Sur le rêve*, Sigmund Freud souligne que « tout rêve, sans aucune exception possible, se rattache à une impression ressentie dans les derniers jours qui précédent le rêve – et sans doute est-il plus exact de dire : lors de la dernière journée qui le précède (le jour du rêve) »[168].

Dans la fiction de Steinbeck, le rêve s'inscrit dans cette même perspective puisque c'est bien une réflexion sur la mémoire qu'elle engendre. Parce qu'il semble ressusciter les événements antérieurs. On peut dire alors que le recours au rêve est une forme de régénération de la mémoire américaine qui est paradoxalement marquée par un désir d'amnésie et d'antériorité[169]. C'est cette perte de mémoire volontaire qui est restaurée par le rêve, car il permet de voyager dans le passé et de revenir. Selon Freud, « la mise en scène dans le rêve n'est souvent rien d'autre que la répétition modifiée et compliquée par des insertions de ce genre d'épisode vécu marquant »[170]. C'est d'ailleurs en ce sens que, dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », les classes populaires ont pris conscience de leurs malheurs et de leurs droits en projetant leur regard vers l'avenir, lequel semble contenir la promesse d'une vie meilleure. Se basant sur la nature foncièrement nostalgique de l'homme, qui a toujours besoin de retrouver son passé, Steinbeck a recours au rêve pour proposer l'image rassurante d'un passé révolu. La nostalgie de l'enfance se

[167] Edmund Husserl, « Le monde anthropologique », *Revue Alter*, n°. 1, (1993), p. 286.
[168] Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Traduit par Jean Pierre Lefebvre, Paris, Editions Points, 2011, p. 86.
[169] Jean Baudrillard souligne qu'il y a une volonté de mettre entre parenthèse l'histoire du territoire américain en la remplaçant par une autre histoire embellie : « Il a même fallu que les Indiens en soient exterminés pour que transparaisse une antériorité encore plus grande que celle de l'anthropologie, une minéralogie, une géologie, une sidéralité, une facticité inhumaine, une sécheresse qui chasse les scrupules artificiels de la culture, un silence qui n'existe nulle part ailleurs ». *In* Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Editions Grasset, 1986, p. 11.
[170] Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op, cit.,* p. 92.

lit sur les paysages californiens que Steinbeck dépeint dans ses romans. Il recrée l'Amérique à travers la Californie en ne s'éloignant pas des conceptions réalistes de l'urbanité mais en imaginant un univers fantasmagorique possédant sa part de beauté mais aussi d'ignominie. Le monde des rêves est aussi celui des cauchemars. *The Grapes of Wrath* témoigne d'une exaltation de la beauté de la vallée et des collines verdâtres et dorées de Salinas, associée ici à un « paradis infantile » où l'on peut se procurer tout ce que l'on veut par l'imagination. Chez Steinbeck il y a une profonde interpénétration entre l'homme et la nature, où il reconnaît la possibilité de recouvrer la pureté de son enfance. Cette communion avec la nature fait penser aux principes transcendantalistes d'Emerson :

> The lover of nature is he whose inward and outward senses are still truly adjusted to each other; who has retained the spirit of infancy even into the era of manhood. His intercourse with heaven and earth becomes part of his daily food. In the presence of nature, a wild delight runs through the man, in spite of real sorrows.… .[171]

La nature nous enracine dans la pureté de l'enfance, tout en nous permettant d'échapper à nos peines. Il y a l'idée de « correspondance » chère aux transcendantalistes qui est mise en exergue ici. Selon Emerson, la nature reflète notre « moi intérieur ». Ainsi, il y a une sorte d'extension entre la nature et l'individu. Dans *Of Mice and Men*, Steinbeck cherche à refléter à travers le rêve, une situation ou un être qui ressemble plus à ce qu'il pense ou à ce qu'il voudrait qu'on perçoive. Ainsi, dès les premières lignes de ce roman, Steinbeck s'appuie sur une focalisation externe pour décrire avec minutie le paysage luxuriant de sa ville natale avec un accès étroit, voire quasi fermé, donnant ainsi à ces paysages une dimension mythique :

> A few miles south of Soledad, the Salinas River drops in close to the hillside bank and runs deep and green. The water is warm too, for it has slipped twinkling over the yellow sands in the sunlight before reaching the narrow pool. On one side of the river the golden foothill slopes curves up to the strong and rocky Gabilan mountains, but on the valley side the water is lined with trees—willows fresh and green with every spring, carrying in their lower leaf junctures the debris of the winter's flooding; and sycamores with mottled, white, recumbent limbs and branches that arch over the pool. On the sandy bank under the trees the leaves lie deep and so crisp that a lizard makes a great skittering if he runs among them. (*OMM*, 3)

Steinbeck arrive à se faufiler dans les exiguïtés de cet univers bucolique étréci, pour extérioriser les bas-fonds de ses personnages à partir d'un point de vue extérieur d'un

[171] Ralph Waldo Emerson (dir), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Nature, Addresses and lecture, volume 1*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 9.

spectateur. Dans cette perspective, Freud souligne que « dans le matériau psychique des pensées du rêve on retrouve régulièrement des souvenirs d'épisodes vécues "qui ont donc marqué"— remontant assez souvent à la toute première enfance — qui ont donc eux-mêmes été saisis comme des situations, avec un contenu le plus souvent visuel[172]. Il s'agit d'un faire-valoir, un miroir qui renvoie une image de soi-même. Il y a une sorte d'idéalisation qui semble être le fondement de ce rêve. Si l'on tient compte que la plupart du temps on désire que ce qu'on ne peut pas avoir, le rêve et les effets de miroir peuvent paraître paradoxaux, Le rêve se révèle être un aspect réparateur ou de jouissance. C'est sans doute en ce sens que Gaston Bachelard déclare : « les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique »[173]. Cette déclaration est intéressante en ce qu'elle souligne l'usage de ses « outils de rêve » par l'écrivain pour transmettre le message voulu. Ainsi, le rêve en plus de devenir reflet spéculaire d'une réalité, est également thérapeutique car son usage a une visée réparatrice. Steinbeck se donne donc pour but de représenter fidèlement la société de son temps. C'est ainsi qu'émergent dans le roman de Steinbeck des fermiers, des vagabonds, des chômeurs ou encore des prostituées et des débiles mentaux.

Dans *Of Mice and Men*, Steinbeck s'inspire de son expérience en tant qu'ouvrier agricole pour décrire les belles valeurs humaines presque rares dans un monde de misère et de violence. Cette connaissance acquise directement sur le terrain permet à Steinbeck d'établir un lien entre l'art et l'expérience vécue. Dans ce monde agricole où règne la quête effrénée au profit et l'indifférence, Steinbeck parvient à faire remonter à la surface les valeurs cardinales : l'amitié et l'espoir d'une vie meilleure qui sont le socle sur lequel s'assoient ses protagonistes pour garder leur dignité. Le roman dresse le portrait de personnages qui témoignent d'une nostalgie, voire d'une protestation, comme le souligne George :

> Whatever we ain't got, that's what you want. God a'mighty, if I was alone I could live so easy. I could go get a job an' work, an no trouble. No mess at all, and when the end of the month come I could take my fifty bucks and go into town and get whatever I want. (*OMM*, 12)
> "Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. They got no family. They don't belong no place. With us it ain't like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damn about us. We don't have to sit in no bar room

[172] Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 92.
[173] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Edition José Corti, 1941, p. 32.

> blowin' in our jack jus' because we got no place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damn. But not us" (*OMM*, 15)

Par le biais du rêve de George, Steinbeck parvient à s'offrir un champ inépuisable de compréhension de lui-même. C'est dans cette perspective de compréhension de la vie que s'inscrit l'« effet miroir » que souligne Albert Camus :

> Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge est l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau, ni plus édifiant que le nôtre.[174]

Dans ce processus de refléter notre monde intérieur, il apparaît clairement que la fiction est l'espace correctif des maux de la société que l'écrivain est en charge d'exécuter. Il convient de remarquer que les romans de Steinbeck décrivent les préoccupations sociales et politiques de son époque. Le romancier trouve dans le rêve de ces fermiers pauvres le reflet de son propre combat, symbole de l'innocence perdue dont l'Amérique rêve toujours. Steinbeck laisse voir l'image d'une condition de paria et d'indigence dans laquelle les fermiers pauvres sont condamnés à rester dans une société d'abondance. C'est par le rêve que Steinbeck revient aux tendres moments les plus profonds de l'Amérique : celui du pionnier à la conquête des terres vierges de l'Ouest et d'un petit lopin de terre à lui pour réaliser son rêve. En donnant le reflet, le miroir pose à la fois la question d'identité et de différence. Le miroir inaugure ainsi le désir de l'écrivain ; il désigne de façon métaphorique le texte ou l'écrivain, alors que l'image renvoie au contenu du texte. Les reflets de miroir apparaissent comme une manière esthétique de voir les choses. À titre d'exemple, la manière répétitive que Lennie utilise en demandant à George de lui rappeler leur rêve commun révèle l'attachement des deux amis à leur projet. Dans ce besoin de rappel, il apparaît clairement que le décalage est constant entre ce que les deux personnages sont réellement, l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes et la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes.

Dans *The Grapes of Wrath*, on constate qu'au cours du voyage des Joad, leur l'imagination semble refléter la réalité. À titre d'exemple, le dialogue entre Tom Joad et Rose of Sharon laisse apparaître l'abondance des terres californiennes. C'est ce que Tom Joad ne manque pas de dire avec alacrité : « Gonna get 'im bore in a orange ranch, huh ?

[174] Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 274.

In one a them white houses with oranges trees all round » (*GOW*, 101). Il est pertinent de souligner le bien-fondé de la pensée de Tom Joad en ce qui concerne les terres fécondes de la Californie. Pourtant, le rêve des Joad s'estompe à mesure qu'ils s'approchent de la Californie. L'image qu'ils se sont fait de la Californie change graduellement. Ici la fusion métaphorique entre le rêve et le miroir est complète : le miroir n'a plus besoin du support du rêve, il devient directement le symbole de l'espoir et de l'espoir brisé. Le jeu de métaphore que Steinbeck emploie a un enjeu symbolique, car le miroir joue le rôle de constitution d'un réseau d'images et de thèmes qui semble transporter l'écrivain vers le monde voulu. Le plus souvent le miroir laisse Steinbeck face à face avec lui-même.

Dans sa fiction, Steinbeck semble alors voir dans sa Californie natale le reflet d'un paradis perdu. Cela nous conduit à nous poser la question suivante : les rêves correspondent-ils avec la réalité ? La réponse est évidente dans la mesure où le rêve en effet n'est pas le calque de la réalité. Dans *The Grapes of Wrath*, la Californie apparaît comme un mirage, voire comme une image virtuelle projetée donnant une bonne impression au lecteur, au-delà du pays où « coule à flot le miel » tel que l'a imaginé Grampa Joad. Ainsi, l'arrivée des Joad en Californie est synonyme de dévoilement du caractère factice de ce soi-disant « paradis terrestre » que Baudrillard considère « comme lieu mondial du simulacre et de l'inauthentique »[175].

Par ailleurs, au-delà du rêve de Lennie et de George, Steinbeck fait resurgir le vieux rêve jeffersonien d'une société de petits propriétaires fonciers, libres et égaux. Il y a un sentiment de regret des temps passés ou révolus qui se tisse dans le discours de Steinbeck. Du point de vue mythique, il est toutefois intéressant de remarquer que les crispations de la société américaine sont devenues particulièrement manifestes quand les évocations d'un supposé « Âge d'or » passé se font sentir. Ainsi, le discours de Steinbeck mêle un sentiment de manque, de désir et de regret. À titre d'exemple, le palefrenier Crooks, même s'il est pessimiste à la réalisation du vieux rêve jeffersonien de posséder une petite propriété foncière, il n'en demeure pas moins que la nostalgie liée à son enfance, le transporte dans un monde ou noirs et blancs peuvent vivre en harmonie comme le fait remarquer Crook :

[175] Jean Baudrillard, *Amérique*, *op. cit*., p. 100.

> The white kids come to play a tour place, an' sometimes I went to play with them, and some of them was pretty nice. My ol' man didn't like that. I never knew till long later why he didn't like that. But I know now. (*OMM*, 69).

Ce passage révèle sous forme de regret un grand nombre de moments qui illustrent la culture profondément ancrée du racisme dans l'Amérique des années 1930. L'urgence pour Steinbeck est de bâtir un État-mosaïque, reflet des grands équilibres politiques, religieux, ethniques et culturels. La possession d'un « exemplaire défraichi du Code civil californien de 1905 » montre que Crooks est instruit. La description de la condition de vie satisfaisante du père de Crooks laisse entendre à la fois une comparaison et un regret. En effet, durant l'époque de son père le respect et la sérénité semblent s'imposer contrairement à celle de Crooks où le mépris et la brutalité sont les maitres mots. La détention du Code civil par Crooks est ironique quand on sait que durant l'année 1905 le contenu du Code civil n'a pas été du tout équitable.

> And he had books, too; a tattered dictionary and a *mauled* copy of the California civil code for 1905. There were battered magazines and a few dirty books on a special shelf over his bunk. A *pair of large gold-rimmed spectacles* hung from a nail on the wall above his bed" (*OMM*, 66)[176].

Le Code civil apparaît ici comme sans valeur même en bon état, car il date de trente ans. Étant probablement caduque, c'est pourquoi il a été trouvé « malmené » avec d'autres rebuts dans les dépotoirs. Le fait que Crooks garde le code civil et lit occasionnellement quelques pages suggère la préoccupation de ses droits et de son éducation. Remarquons en 1937 que les noirs ont eu un plus ample accès à l'éducation. Cela participe à une prise de conscience et à une compréhension de la société américaine. Ainsi, la mention des « grandes lunettes dorées en forme de cercle » qui font figure d'instrument optique destiné à mieux observer la réalité, semblent reléguées sans doute à un outil d'ornement « suspendu sur le mur ». En outre, notons que les équipements de Crooks (ses livres, ses lunettes, son vieux code civil, entre autres.) servent plus à tromper sa solitude. Toutefois, cet état de confinement n'a fait que lui permettre de voir la réalité sous un autre angle loin de la vision onirique de Lennie ou de Candy — « his eyes lay deep in his head, and because of their depth seemed to glitter with intensity » (*OMM*, 66). Ce passage vient s'ajouter à cette bonne vision de discernement qui suggère que Crooks dispose d'un esprit

[176] C'est moi qui met en italique

vif. Cette expérience est celle d'un moment d'intense émotion au cours duquel l'urgence s'impose, puis laissant le regard s'exprimer profondément. Cela suggère que Crooks est lié aux personnages par une relation ambiguë qui est à la fois une « projection et une introjection »[177]. Cependant, le penchant de Crooks à la lecture est plutôt motivé par sa profonde isolation et solitude que par sa préférence naturelle pour ce passe-temps de loisirs solitaire. Au regard de Crooks, avoir des biens peut paraître inutile, mais renforce son estime de soi.

Il y a un lien étréci entre l'isolement pesant de Crooks, les souvenirs d'enfance qu'il imagine et leur résonance magnifiée ici par Steinbeck comme des « sons du combat ». La position de Crooks reflète celle d'un individu à qui la voix est aphonisée, et qui pourtant rêve sans cesse de proférer des discours édifiants, parfois semble faire vaciller les socles du « rêve américain ». Par le biais d'une caractérisation indirecte, Steinbeck pointe du doigt le mépris de la société pour le mal-traitement sans pitié des personnes innocentes. Ceci ne manque pas de rendre manifeste la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck dans la mesure où la résonance politique et éthique du récit est élaborée de manière méthodique et esthétique dans un discours à la fois structurant et dépouillé qui suggère la réflexion du lecteur. Étant une construction imaginaire dont la fonction est de répondre à un besoin, à un désir ou à une pulsion, le rêve peut s'exprimer à l'état de veille (rêverie) ou durant l'activité d'écriture au cours de laquelle l'écrivain déverse sur le papier blanc les phénomènes psychiques qui se produisent en lui indépendamment de sa volonté. Dans les romans de Steinbeck, le rêve se conçoit, d'une part, comme une expression d'un désir individuel face à une situation et, d'autre part, comme une réaction, voire un antidote face à une structure collective oppressante. De ce fait, cette activité onirique s'inscrit ici dans une problématique culturelle. Dans certaine culture comme celle qui nous intéresse ici (les États-Unis), le rêve détient une fonction initiatique, prémonitoire, mythique ou constructrice.

2.3 La littérature comme moyen de sublimation et d'immortalisation

[177] Sándor Ferenczi, *Psychanalyse* : *œuvres*, Tome 1, Paris, Éditions Payot, 1982, p. 100.

Dans ce chapitre, nous allons essayer de démontrer à travers une étude inter-transdisciplinaire, comment la sublimation constitue une énergie esthétique dans la fiction de Steinbeck. Il s'agit d'analyser la sublimation comme une volonté de décrire, à l'intérieur des textes de Steinbeck, l'acte créateur à partir d'une érotique. Il s'agit aussi de décrypter les aspects sublimatoires dans ses ouvrages : dans quelle mesure, par exemple, le recours aux références biographiques et l'utilisation de techniques narratives reconfigure-t-il de façon radicale la subjectivité de l'écrivain en la redistribuant ? La sublimation peut être appréhendée comme la transformation du but de la pulsion sexuelle qui fournit son énergie à des réalisations sans rapport apparent avec la sexualité : activités morales, productions artistiques, entre autres.[178]. La sublimation porte sur des pulsions partielles qui, ne parvenant pas à s'intégrer à l'activité génitale, sont réprimées ou détournées pour être mises au service de buts à valeurs sociales. Sigmund Freud, en ce sens, précise que la sublimation d'un temps de retrait de la libido sur le moi est désexualisée puis dirigée vers des objets non sexuels mais hautement valorisés. Ainsi, cette pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel qui vise des objets socialement valorisés. Ce chapitre est profondément ancré dans la perspective freudienne puisqu'il nous permet d'aller au-delà des motifs externes pour tenter d'élucider l'acte créatif de l'écrivain. En effet, le travail créateur de l'artiste est défini comme la faculté de « donner corps aux images de sa fantaisie »[179]. On peut formuler néanmoins une nouvelle définition plus élargie de la sublimation, dont le but consiste, selon Lacan, à « élever un objet à la dignité de la Chose »[180]. Entendons ici par ce mouvement d'élévation, l'œuvre, c'est-à-dire la capacité jouissive de l'écrivain à représenter symboliquement le réel. La sublimation peut être expliquée comme l'énergie vitale (libido) qui est canalisée vers les activités de création.

Dans la fiction de Steinbeck, il y a la présence d'une quête perpétuelle qui semble faire surface. Ainsi, dans *The Grapes of Wrath*, la quête permanente qui traverse le roman dénote une perte que Steinbeck tente de retrouver ou de résorber à tout prix. En ce sens, André Green suggère dans *Le travail du négatif* que la sublimation elle-même « permet à

[178] Elisabeth Roudinesco & Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Editions Fayard, coll. « La Pochothèque », 2011, p. 1038.
[179]Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, p. 25.
[180] Jacques Lacan, *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse* [1959-1960], Paris, Édition du Seuil, 1986, p.133.

une activité d'accéder au statut d'objet »[181]. Cela semble trouver son sens dans *The Red Pony* dans la mesure où Steinbeck laisse apparaître graduellement la croissance de son personnage principal, Jody. Remarquons qu'au fur et à mesure que Jody grandit, il est obligé de faire face à ses différences avec son père Carl, qu'il considère comme une personne dotée de défauts et de limites. L'arrivée du grand-père de Jody à la quatrième histoire révèle à la fois deux attitudes : la froideur de Carl et la sympathie de Jody envers le vieil homme. Leurs attitudes différentes envers la même personne laisse apparaître un manque lié à la relation entre père et fils. En effet, derrière la relation heurtée entre Carl et son père, Steinbeck dévoile le rapport distant entre Jody et son père. Ainsi, ce qui manque à Carl dans sa relation avec son père se voit dans sa relation avec son fils, Jody. Il y a une sorte de manque de la fibre du *pater* pour Jody tout comme pour Steinbeck. Ce que Jody est allé chercher chez son grand-père apparaît comme une sorte de sublimation, de ce qui semble lui manquer dans sa relation avec son père.

Selon Freud, ce sont les jugements des parents sur l'enfant qui permettent, par le refoulement et la sublimation, la structuration progressive de la personnalité. À ce titre, Freud dit que l'artiste est un névrosé qui parvient à sublimer ses pulsions sexuelles dans une création esthétique. Il abonde dans ce sens en déclarant que « les créations, les œuvres d'art, étaient les satisfactions imaginaires de désirs inconscients, tout comme les rêves »[182]. Freud apporte une théorie révolutionnaire sur la sexualité en éclairant les mécanismes qui permettent de surmonter le conflit entre les pulsions et ses impératifs moraux. Si le concept freudien nous apprend quelque chose d'utile sur le rapport entre désir et morale, c'est donc parce qu'il existe, dans le psychisme humain, des mécanismes qui cherchent à trouver des voies de résolution du conflit entre désirs et normes morales. Cette stratégie du psychisme humain ne peine pas à trouver sa place au cœur de notre travail.

En effet, le schéma narratif sur lequel le récit de *The Red Pony* s'appuie, semble renvoyer à l'enfance de Steinbeck. Elle a une valeur paradigmatique et symbolique pour penser et appréhender la relation complexe qui unit l'enfant à l'adulte au travers de la fantasmatique originaire. Le hors-temps fictionnel laisse émerger librement les représentations internes dans un présent indéfini comme dans le récit du rêve. La distanciation opérée par le processus créateur de l'écriture a pu faire croire à un pur

[181] André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 319.
[182] Cyrille Bégorre-Bret, *Le Désir : de Platon à Sartre*, Paris, Éditions Eyrolles, 2011, p. 193.

artifice mis au service du récit d'une histoire racontée par un autre. Steinbeck se sert de cette trame pour y glisser sa propre histoire et la travestir derrière de subtiles constructions esthétiques, politiques et éthiques. Il est évident que de tels procédés ont pour fonction psychique de servir d'enveloppement transformationnel des vécus anxiogènes originaires. *The Red Pony* apparaît dès lors comme le récit inspiré d'un homme mûr qui fait retour sur les événements de son enfance, par la médiation de la symbolisation littéraire et sous l'effet de la réactivation des figures de mort par une série de deuils familiaux particulièrement douloureux[183]. Dans la même perspective, Mélanie Klein affirme que la sublimation a une finalité « réparatrice »[184]. Il s'agit pour l'écrivaine de compenser l'absence d'un premier objet de désir. Il y a une sorte de transfiguration du but de la libido vers autre chose qui pourra la satisfaire. En ce sens, on peut apparemment comprendre l'attachement de Steinbeck à sa Californie natale, qu'il a tendance à qualifier d'Éden perdu ou d'un « Éden-détruit » qu'il a fallu « réparer ».

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck nous décrit une Amérique rurale en pleine mutation et analyse la moralité dans un univers économique et social en pleine mutation. La spéculation philosophique de l'écrivain ne s'exprime que dans des textes littéraires. Steinbeck entreprend de donner vie ou rendre possible des choses interdites ou proscrites. Par exemple, la vie en miniature presque harmonieuse dans le camp Weedpatch[185] apparaît comme un mode de vie que Steinbeck semble voir comme un modèle, même s'il ne va pas au bout de sa pensée. Il est évident que la vie dans le camp Weedpatch est presque parfaite et bien organisée ; en revanche, Steinbeck omet de dire qu'il ne procure pas de travail (*GOW*, 287). Cette forme de représentation symétrique montre deux mondes opposés, l'un révélant des « bad guys » où règnent la déchéance et le désespoir,

---

[183] Nous faison allusion ici aux décès de la mère et du père de Steinbeck respectivement en 1934 et 1935 ainsi que celle de sa sœur Alice en 1892, et de son ami Ed Ricketts en 1948.

[184] Simon Harel, « L'écriture réparatrice », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°. 1, (1990), pp. 81-100.

[185] Le « camp de Weedpatch » apparaît dans *The Grapes of Wrath* dans les chapitres XXII, XXIV et XXVI. Les « campeurs » de Weedpatch sont parmi les milliers de familles de réfugiés principalement rurales nouvellement arrivées en Californie à la recherche de travaux agricoles. Ils sont venus principalement d'Oklahoma, du sud-ouest du Missouri, du centre du Texas et de l'ouest de l'Arkansas. La plupart ont été victimes, d'une manière ou d'une autre, d'une sécheresse de 10 ans ou d'une « expulsion des tracteurs » (mécanisation agricole), plutôt que des terribles tempêtes de poussière, qui ont frappé un peu plus à l'ouest. La plupart ont été des travailleurs agricoles, des fermiers ou des métayers; Il y avait aussi de petits propriétaires agricoles et d'autres. Stéréotypés par les résidents traditionnels californiens comme des « Okies » ou des « Arkies », ces nouveaux arrivants ont fourni une nouvelle et principale source de main-d'œuvre agricole migrante, récoltant les cultures de fruits, de légumes et de coton dans les vallées verdoyantes et irriguées de la Californie centrale dominées souvent par des entreprises appartenant à des grandes firmes agricoles décrites par Carey McWilliams dans son célèbre ouvrage *Factories in the Field*, *In* Daniel Nealand, « Archival Vintages for The Grapes of Wrath », *Prologue Magazine*, vol. 40, n°. 4, (Winter 2008) pp. 18-27.

et l'autre des « good guys », où « rules become laws » (*GOW*, 195). Steinbeck expose un monde où la resocialisation et l'instauration de l'ordre entre les individus sont possibles[186]. Ceci constitue le moyen de faire son choix indirectement mais aussi d'impliquer le lecteur à en faire de même. Il s'agit pour Steinbeck de proposer la république des fermiers, un monde inexistant pour Jim et Mac dans *In Dubious Battle* ainsi que pour Lennie et *Georges* dans *Of Mice and Men.* Ici l'écrivain essaie de donner une nouvelle impulsion aux forces de désir et de vie dans leur puissance d'invention et de création. C'est ce que Deleuze entend par « devenir »[187]. Cette démarche d'impulsion tient sans doute dans la capacité de l'écrivain de rendre visible des désirs qui ne le sont pas a priori. Steinbeck établit au contraire une relation dynamique dans laquelle des désirs sont réalisés (rendus possibles et effectifs) par le matériau littéraire, sans lequel ils demeureraient dans l'imperceptible.

En ce sens, dans *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard souligne que la fixation affective de porter une attention exclusive à soi n'est pas toujours « névrosant »[188]. Car l'attitude « névrosante » joue un rôle positif dans l'œuvre esthétique et, par des transpositions rapides, dans l'œuvre littéraire. C'est sans doute en ce sens que la définition de sublimation de Gaston Bachelard est moins tournée vers le passé que vers le futur : « La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir ; elle ne se présente pas toujours comme sublimation contre des instincts. Elle peut être une sublimation pour un idéal »[189]. Cela permet d'ailleurs à Freud de nuancer cette définition en considérant que la sublimation comme le sort de pulsions qui ont été « détournés » de leur but sexuel.[190] Pour cela, rappelons qu'on ne peut pas faire abstraction des références biographiques pour élucider dans une certaine mesure les écrits de l'écrivain. Dans les « *Trois essais sur la théorie de la sexualité* », Freud affirme que le processus qui mérite le nom de sublimation » est celui d'un détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels et d'une orientation vers de nouveaux buts[191]. La sublimation, processus décrit jusqu'ici par Freud comme la production d'activités socialement. Ce processus opère une

---

[186] Voir Denise Ginfray, « (En)jeux esthétiques et idéologiques dans The Grapes of Wrath. Lien social et poétique de l'écriture » », *Représentations* – Hors série n°. 2, (Février, 2008), p. 75.
[187] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique, op. cit*., p. 11.
[188] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Édition Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1993, p. 33.
[189] *Ibid*.
[190] Sigmund Freud, « Psychologie collective et analyse du moi », *In* « *Essais de psychanalyse* », Paris, Éditions Payot, 1968, p.170.
[191] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Ph. Kaeppel (trad.), Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 100.

satisfaction de la libido par la production de ces objets que sont les œuvres d'art. De ce fait, Freud définit la sublimation comme « un certain genre de modification du but et de changement de l'objet où notre évaluation sociale entre en ligne de compte »[192]. Dans la définition freudienne, nous pouvons voir une manière détournée par le sujet de représenter l'irreprésentable ou l'insupportable. Cependant, comment rendre supportable l'insupportable ? Comment représenter l'irreprésentable ? Ou encore comment loger dans le symbolique cette dimension irréductible au symbolique qu'est le réel ? Certes, la sublimation permet un rapprochement entre le symbolique et le réel au moyen de l'imaginaire. Elle parvient ainsi à donner à un objet imaginaire une « valeur de représentation de la Chose »[193].

Par ailleurs, constatons que Steinbeck faille à représenter le vide réel de la « Chose » car elle est insupportable. Mais pour rendre ce vide réel représentable et supportable, Steinbeck a recours à une autre forme de représentation organisée qui met le sujet en rapport avec le réel de la « Chose ». En effet, loin d'une confusion, il y a plutôt une sorte de confrontation de l'écrivain avec la Chose, mais d'une façon détournée. Ainsi, pour éviter de se confondre avec la Chose, l'écrivain se démarque un peu afin de pouvoir créer. La question de la sublimation est appréhendée par Lacan comme étant une des voies royales de la satisfaction de la pulsion en tenant compte de la « plasticité » des pulsions que souligne Freud :

> Ainsi, nous devons prendre en considération que les pulsions, Triebe, les émois pulsionnels sexuels, sont extraordinairement plastiques. Ils peuvent entrer en jeu les uns à la place des autres. L'un peut prendre sur soi l'intensité des autres. Quand la satisfaction des uns est refusée par la réalité, la satisfaction d'un autre peut lui offrir un complet dédommagement. Ils se comportent les uns vis-à-vis des autres comme un réseau, comme des canaux communicants remplis d'un flot.[194]

Dans ce passage, Lacan semble nous propulser dans la conception freudienne qui, du point de vue psychanalytique, permet d'apporter une réponse à la question de la sublimation. Lacan met en exergue la plasticité des pulsions comme gage de leur satisfaction. On peut voir aussi cette approche chez Frantz Kafka qui considère que

---

[192] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Édition. Gallimard, 1984, p. 131.
[193] Jacques Lacan, *Le Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse* [1959-1960], *op. cit.,* p. 151.
[194] *Ibid*., p. 109.

« l'autobiographie a un sens thérapeutique »[195]. La fiction de Steinbeck s'inscrit dans cette démarche puisqu'il s'agit d'un dispositif de transposition de la réalité : transformation en récits, mise en scène dans des lieux et contextes imaginaires qui sont des projections déformées de la réalité, revues et corrigées, à l'état de trace[196]. En ce sens, il faut éviter de sortir l'œuvre et son auteur hors de la réalité et de l'histoire. Ainsi, selon Bernard Lahire, on ne peut pas comprendre ce qu'écrit un écrivain si on ne sait rien des problèmes réels qu'il a dû affronter — et pas seulement dans le « champ littéraire »[197]. Au regard de Bernard Lahire, il faut éviter de « déréaliser »[198] les œuvres et de « déshistoriciser »[199] les écrivains.

Dans sa trilogie des années 1930, Steinbeck recueille et se contemple dans le regard des fermiers pauvres qui peuplaient sa Californie natale. De ce fait, il s'attache à contextualiser et à octroyer toute épaisseur sociale, psychologique et physique à ses personnages pour rester en rapport constant avec les événements de la vie quotidienne. Vécues de l'extérieur, la pauvreté et la faim durant les années 1930 viennent s'ajouter à la manière spécifique dont l'écrivain s'emploie à les affronter et à les combattre. Les conséquences de ces conditions de vie difficile participent d'une manière ou d'une autre à l'accomplissement d'une construction personnelle. *The Grapes of Wrath* et *In Dubious Battle* semblent aller dans ce sens dans la mesure où ces deux romans représentent plus qu'un miroir de la Grande Dépression. Il s'agit d'une création qui peut être considérée en même temps comme la résistance intérieure pour explorer les perturbations subies et involontaires. Dépouillés de leur prérogative de maîtrise de leur vie, des personnages à l'instar de Tom Joad, Jim Casy ou Rose of Sharon, finissent par découvrir une vérité intime d'un autre ordre, et se réconcilient finalement avec eux-mêmes.

Dans *The Red Pony*, Steinbeck dévoile les péripéties de Jody Tiflin, tout en se dévoilant. C'est en même temps qu'il essaie de capturer indirectement l'essence de l'enfance. Au cours du récit, Jody apprend d'importantes leçons qui le forcent à mûrir et à grandir d'une certaine manière. Par exemple, à travers la perte tragique de son poney Gabilan dans « The Gift », et de la Jument enceinte Nellie dans « The Promise », et celle

---

[195] Bernard Lahire, *Frantz Kafka : Eléments pour une théorie de la création littéraire*, *op. cit*., p. 219.
[196] Matthieu Béra, « Compte rendu de Bernard Lahire, *Franz Kafka.* Eléments pour une théorie de la création littéraire », *COnTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 09 octobre 2011, consulté le 22 juin 2015. URL : http://contextes.revues.org/4876.
[197] Bernard Lahire, *Frantz Kafka : Eléments pour une théorie de la création littéraire, op. cit.,* p. 213-214.
[198] *Ibid.*
[199] *Ibid.*

du vieux italien Gitano dans « The Great Mountains » sans faire abstraction de son grand-père Jody découvre la responsabilité, la vie et la mort ainsi que la faillibilité humaine et l'inaccomplissement de certains rêves. Les expériences de Jody démontrent la véritable compréhension de l'importance du vécu pendant l'enfance et ses capacités à transformer les enfants en adultes. L'écriture apparaît chez Steinbeck comme une stratégie d'auto-construction. Dans les romans de Steinbeck, l'idée de la reconstruction revient souvent à la surface, tel un désir enfoui qui tente de se réveiller. Cette palingénésie des désirs latents se fait en vertu d'une multiplicité de voix. Puisque ces désirs refoulés ne sont pas linéaires, leurs abréactions s'accomplissent suite à des situations, affects, réminiscences et réactions. Chez les psychanalystes, ce processus de refoulement est une évolution, parfois émotionnellement violente, au travers de laquelle le sujet se libère du refoulement. En d'autres termes, il s'agit d'une sorte d'objectivation du trauma qui peut aboutir à un véritable processus de perlaboration[200] de l'événement, c'est-à-dire son intégration, par les moyens du langage, dans l'histoire du sujet.

Dans les ouvrages de Steinbeck, le jeu qui consiste à donner vie à des désirs presque impossibles dans la réalité (sublimation) n'est pas un enjeu moral, mais exclusivement esthétique et politique. Il s'agit d'un mode de représentation qui permet à Steinbeck de faire remonter des émotions de ses profondeurs souterraines. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre le discours d'Aristote qui, dans *Poétique*, déclare que la sublimation peut constituer une source de « plaisir » :

> [N]ous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres[201].

La déclaration d'Aristote est éclairante en ce qu'elle nous permet de comprendre que la puissance créatrice de l'écrivain lui permet de combler certaines béances. En effet, Steinbeck recrée un univers qui sera son monde, parce qu'il veut survivre dans la mémoire des hommes. Par conséquent, ses personnages réalisent les possibilités auxquelles il a renoncé ou peine à les matérialiser dans la vie réelle. Dans *The Grapes of*

---

[200] Le mot perlaboration est un néologisme crée par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis pour traduire le terme allemand *Durcharbeitung,* qui signifie élaborer, travailler avec soin. Voir Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, coll. « La Pochothéque », 2011 (1re éd. 1997), p. 1165.

[201] Aristote, *Poétique*, IV, 1448 b, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche classique », 2002, pp. 88-89.

Wrath, Tom Joad, à l'instar de Steinbeck, n'a pas pu rester comme un témoin silencieux face aux injustices du monde. Steinbeck s'appuie sur son protagoniste pour montrer les inégalités d'un système capitaliste en déphasage avec la quête des valeurs morales. Dans ce roman, Tom Joad abandonne son individualisme pionnier qui structure la vie de la plupart des personnages y compris les personnages masculins du roman : Pa Joad, Connie et Oncle John, pour se consacrer à des actions aux visées moralement plus universelles et dignes. Au prisme de ce décalage, Steinbeck laisse entendre une insatisfaction qu'il s'arcboute à panser ou à compenser par le biais des artifices narratifs de l'écriture.

L'acte d'écrire, de fabriquer un monde ou de faire vivre des personnages est déjà une nécessité et un plaisir en soi, voire un fantasme. Ainsi, si tout fantasme est la réalisation d'un désir, cela revient à dire que le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction. C'est pourquoi Steinbeck s'inscrit dans un processus de créativité, voire de création qui lui permet de contourner l'insatisfaction par l'écriture. Cette approche d'immortalisation de la vie est caractéristique dans l'œuvre de Steinbeck en général dans la mesure où il y a une présence soutenue de la notion de quête dans son écriture. N'est-ce pas un beau rêve qui, de fait, incite Steinbeck à ne pas se recroqueviller sur son temps et à reconstruire à travers sa plume un monde détruit ou un monde perdu. En effet, il s'agit pour Steinbeck de représenter ce monde pâmé et de ressusciter ce qui a été. Cela passe par le « mot juste »[202], tel que Barthes le dit, voire un « mot plus juste que les autres »[203] selon les termes de Daniel Millo. L'originalité de Steinbeck vient de sa faculté à montrer ce qui ne va pas forcément de soi, tout en trouvant un langage commun avec le public.

Dans la fiction de Steinbeck, la question de la « perte » est d'une présence obsessionnelle, d'où la quête de la « Chose » semble envahir la plupart de ses romans. Le chapitre XXVI de *The Grapes of Wrath* évoque la recherche du monde perdu qui s'explique par le désir des Joad de recouvrer leur condition jadis comme le fait remarquer avec regret Ma Joad : « They was the time when we was on the lan'. They was a boundary to us then. Ol' folks died off, an' little fella come, an' we we was always one things » (*GOW*, 392). L'idée de cette quête rebondit dans *In Dubious Battle* et dans *Of*

[202] Johan Faerber, Mathilde Barraband, *Le mot juste : des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Universitaire Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 29.
[203] *Ibid.,* p. 37. Voir aussi, Daniel Shabetaï Millo, « Le Mot juste (et l'autrement dit) », *Le Gré des langues*, n°. 6, (1992). « L'homme cherche le mot juste mais la conviction intime collective a tranché, il ne trouvera qu'un *mot plus juste que les autres*. […] Sagesse : Se contenter de la faute de mieux. […]. Contre le mot juste, la surenchère est bon remède ».

Mice and Men. Dans ces deux romans, les couples d'amis Jim et Mac, et Lennie et Georges essaient de recouvrer une situation perdue en cherchant une meilleure condition de vie.

Cependant, face à l'impuissance de certains événements malencontreux dont il a été témoin, Steinbeck refuse de mettre sous silence ces maux qu'il dénonce dans ses textes. Ainsi, sa plume se révèle être non seulement un moyen de décrier une situation anormale, mais aussi une façon de créer un processus de production représentationnelle endogène pour se consoler. Un tel processus se caractérise par un aspect binaire. En premier lieu l'objet visé dans la représentation est de créer une auto-stimulation pour mieux concrétiser sa pensée. En deuxième lieu, le traitement des représentations doit produire aussi une boucle rétroactive avec l'univers pour susciter des réactions. Dans une perspective sublimatoire, c'est en fait la fiction que l'on doit considérer comme un « monde compensatoire du réel ». Ainsi, l'écriture, reviviscence et prolongement du lien à l'objet primaire trouvé-détruit ou perdu, permet à l'écrivain d'exprimer et de sublimer le potentiel de destructivité ou la perte. Cela revient à renforcer notre interrogation : ne faut-il pas envisager la sublimation dans la fiction de Steinbeck comme une nécessité ? Certes, la sublimation capte sans conteste un aspect important des processus imaginatifs. C'est pourquoi son but consiste à charger les mots de sens. Pour autant qu'il soit admis d'extrapoler à partir de l'utilité de la sublimation, on peut donc se poser les questions suivantes : la sublimation ne nous empêche-t-elle pas d'atteindre le réel dans certaines situations ? Ou encore : n'est-elle pas une condition indispensable pour atteindre le réel ? Autant de questions qui, si elles demeurent ouvertes, contribuent à esquisser le portrait de l'écrivain et tentent de saisir le destin de la pulsion dans son œuvre.

Dans ses romans, Steinbeck entreprend un immense travail d'écriture qui lui permet de saisir corps et âme ses personnages. Il distille le jus des émotions les plus enfouies dans le dédale des pensées où se mêlent le beau et le terrifiant. Rappelons que la littérature a souvent tenu lieu de « consolation »[204] selon les mots de Franz Kafka. Ainsi, dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck se sert de son ouvrage pour sublimer le comportement de ses personnages. Par exemple, l'attitude passive de Pa Joad au sein de la famille est significative, puisque Steinbeck accorde plusieurs pages à la posture d'un père qui a failli à sa mission paternelle. C'est pourquoi il semble avoir eu recours à une

[204] Jean-Michel Rey, *Quelqu'un danse : les noms de F. Kafka*, Lille, Presses Universitaire Septentrion, 1985, p. 95.

autre forme de satisfaction imaginaire pour lui offrir un « complet dédommagement », voire une satisfaction compensatoire et substitutive dans l'univers romanesque. Il en est de même dans *The Red Pony* où Steinbeck reflue sur les décombres de son enfance pour réaliser des satisfactions « refusées » par la réalité d'autrefois. Le personnage de Jody apparaît comme le truchement de l'écrivain et trouve sa finalité et son ressort dans la sublimation du flux pulsionnel. Difficile de ne pas dire que l'absence du père dans son éducation révèle un manque qui se traduit par une succession de compagnons masculins dans ses romans. Rappelons que Steinbeck a grandi au sein d'une famille composée de trois sœurs, d'une mère à la très forte personnalité et d'un père distant. C'est pourquoi dans ses textes, le lieu de l'enfance semble planer comme une sorte de fantôme. L'attitude distante de la figure paternelle est très présente dans la fiction de Steinbeck, et se répète à tel point qu'elle semble être devenue une obsession.

Dans *The Grapes of Wrath*, Pa Joad est présenté comme un père démissionnaire, qui ne semble avoir ni affection ni autorité envers sa famille. Dans *The Red Pony*, cette résignation paternelle trouve son écho dans l'attitude austère de Carl Tiflin envers son fils Jody comme le souligne la voix narrative : « Jody obeyed him in everything without questions of any kind » (*RP*, 5). Le père de Jody, Carl, est en réalité un homme dur, résilient, et phallocrate. Conformément aux conventions en vigueur à l'époque, il est aussi émotionnellement distant de son fils, mais décrit comme un « disciplinarian » (*RP,* 5). En tant que tel, il est incapable de créer un lien réel avec son fils. De plus, cette relation paternelle est rendue compliquée par la pression du travail sans relâche que Carl Tiflin subit dans sa petite ferme ainsi que les responsabilités familiales assumées en tant que « pourvoyeur » de sa famille. La nature impassible de Carl est visible dans son manque d'empathie pour la mort du poney bien-aimé de son fils Gabilan comme il le montre la voix narrative : « Jody's father joined the conversation then and lectured the boy a little. "A horse," he said, "isn't any lap-dog kind of thing". […]. Carl Tiflin still grumbled about weakness put into animals and men by too much coddling » (*RP*, 24).

Il en est de même dans *In Dubious Battle*, même si Steinbeck ne semble pas mettre l'accent sur la relation entre Mr Anderson et son fils Al, cependant, ce qui se présente au lecteur laisse apparaître un père éloigné et inattentif envers son fils. Le dialogue entre Mac et Al semble nous donner un aperçu de cette relation entre père et fils.

Al got out of the car. "Look a' them dogs," he said. "Best pointers in the valley. My old

man loves them better'n me." (*IDB*, 97)

La comparaison qu'Al établit entre les chiens de son père et lui-même est fort significative sachant que les chiens de Mr Anderson occupent une place de choix dans son cœur. Cette relation distante entre père et fils est rendue plus visible dans le dialogue entre Al et son père :

> "What's the matter with your business?" He demanded of Al.
> Al went heavily on the defensive. "Well, you see—I thought—"
> "You wanted to get off the ranch, wanted to go into town, start a business, town boy, wanted to lounge around. Didn't like to whitewash, never did. What's the matter with your business?" His eyes hovered on each of the men, on their shoes and on their faces.
> […] Al explained, "Well, you see, I brang these guys out, they wanted to see you."
> The old man eliminated Al. " Well, they're here. You can get back to your business now."
> Al looked at his little father with the hurt eyes of a dog about to be bathed, and then reluctantly he climbed into his car and drove disconsolately away. (*IDB*, 98-99)

Mr Anderson fait ici preuve d'une attitude sévère envers Al, mais derrière cette sévérité, se cachent des sentiments inavoués d'un père qui aime son fils comme le prouve les éloges faites à l'encontre de Al : « My boy Al comes out and sleeps. He's a pretty good boy » (*IDB*, 100). En vérité la carence paternelle semble hanter les textes de Steinbeck. Nous sommes tentés de dire que cette hantise est la manifestation d'une blessure intérieure causée par l'absence du père. C'est pourquoi, dans ses ouvrages, Steinbeck tente constamment de recréer la situation de son enfance. Cette recréation relève d'un trauma lié à une absence paternelle, d'où la forte présence des figures masculines dans ses textes. Cependant, notons que le processus de la sublimation a des suites importantes, même si sa portée cognitive ne saurait être réduite seulement à celle de sa force référentielle. C'est pourquoi les processus sublimatoires chez Steinbeck doivent être analysés à l'aune des interactions entre réalité et fiction. Il s'agit d'un processus qui relie Steinbeck et le monde dans lequel il a vécu. Entendons par là une relation qui lui permet d'élaborer un modèle qui soit tel que les interactions futures avec ce monde soient plus adaptées que les interactions passées. C'est en ce sens que dans *Figures de l'imaginaire contemporain*, Florence Giust-Desprairies définit clairement que « le processus de sublimation va reposer sur un jeu complexe de projections et d'introjections de la psyché dans sa relation au monde social-historique »[205]. La définition de Florence Giust-

[205] Florence Giust-Desprairies et Cédric Faure, *Figures de l'imaginaire contemporain,* Paris, Editions Archives contemporaines, 2015, p. 54.

Desprairies est intéressante car elle envisage la sublimation comme une recréation permanente des signifiants de la perception et de l'affect. Dans *The Red Pony*, tout comme dans *In Dubious Battle*, Steinbeck vise à présenter les choses sous une forme ordonnée, ornée et disculpante. L'écriture apparaît comme l'instrument privilégié de l'expression du signifiant, c'est-à-dire, qu'elle est avant tout un signifiant, une parole qui s'articule à une sublimation. Notons que la puissance sublimatoire permet à la fois à l'écrivain de se révéler et de donner la possibilité à des désirs de se réaliser dans ses textes. Ces deux romans s'attachent non seulement à donner un aperçu sur la jeunesse de l'écrivain, mais laissent entendre un monde perdu.

CHAPITRE II

L'IMBRICATION DU RÊVE ET DE LA RÉALITÉ

1. À la recherche d'un cadre spatio-temporel perdu

1.1 Un écrivain en quête du « je » authentique

Il est osé d'aborder la quête du « je » authentique dans les écrits de Steinbeck au sens étréci qui présuppose, de la part de l'écrivain, un récit récapitulatif construit et agencé de façon à produire une image de soi et de sa vie. Par contre, ce qui est aisément perceptible dans les écrits de Steinbeck se situerait entre deux positions psychiques : attestation d'une identité et témoignage d'une altération d'identité. Autrement dit, cette quête du « je » authentique se trouve située entre deux questions : « qui suis-je » et « qu'est-ce que je suis empêché d'être ». Avant d'analyser ce chapitre, il nous faut d'abord définir ce qu'est le « je » authentique avant de l'associer à la notion de quête. Le « je » authentique peut être défini psychanalytiquement comme étant le sujet de l'inconscient, c'est-à-dire la part véridique de la personne dont la présence est implicite dans tout énoncé et dans tout procès d'énonciation. Pour cela, il y a lieu de faire une recherche introspective qui permet au sujet de découvrir sa nature véritable, différente des sensations, des sentiments et des pensées qu'il observe ou éprouve consciemment. Cela revient à dire que, au-delà des composantes qui forment notre être apparent et superficiel, il subsiste bien un être réel – que Lacan nomme « parlêtre » – qui constitue la part véritable de nous-même.

Certes, dans cette quête du « je » authentique, il s'agit plutôt de trouver le moyen d'harmoniser la part consciente caractérisée par la volonté, les choix idéologiques ou éthiques, et la part inconsciente qui contient les vrais désirs et fantasmes. La quête de vérité consiste ainsi à faire advenir cette part inconsciente et l'intégrer dans la dimension consciente de la personne. On peut rajouter à la notion de « je » authentique celle de moi « profond » au sens spirituel du terme si l'on pense à Emerson, source influente de Steinbeck, notamment dans *The Grapes of Wrath*. Chez Emerson, il y a une certaine conception du Transcendant ou de Dieu qui, par la quête de l'authenticité, incite à sortir de soi-même et à aimer les autres. Cela passe par une individualité qui est porteuse d'universalité. Son essai « Self-Reliance », traduit généralement par « Confiance en soi », peut expliquer aussi l'idée d'autonomie qui se rapporte à notre capacité d'être vrai envers nous-mêmes.

> For all men live by truth, and stand in need of expression. In love, in art, in avarice, in politics, in labor, in games, we study to utter our painful secret. The man is only half himself, the other half is his expression[206].

Loin d'être une impasse où se fourvoie l'égoïsme, la conscience de soi constitue un mode de connaissance qui s'ouvre sur l'univers. Sa pensée est à la fois spirituelle et pragmatique. Il est question de démontrer que la pensée que véhicule Emerson sur la quête de « moi profond » peut nous mener à Steinbeck.

Dans un premier temps, nous nous intéressons aux implications narratives et narratologiques de la connaissance de soi. Il s'agit de la recherche d'une vérité intérieure qui implique un mode particulier de narration. Steinbeck met en scène une interrogation sur la difficulté d'approcher le sentiment par le langage. Dans un second temps, nous nous focaliserons sur la diversité des moyens mis en œuvre pour aboutir à une connaissance par le personnage autant que par le romancier : la multiplication de ces démarches est-elle source de profit ou au contraire nuit-elle à l'aboutissement ? Certes, ces interrogations prolongent enfin notre réflexion sur la difficulté de l'aboutissement dans le texte de Steinbeck. Si l'enjeu est de montrer que nous ne pouvons pas atteindre le fond du puits, cela n'empêche pas la profondeur de l'analyse. Nous envisagerons donc le récit non comme un produit achevé, mais comme une quête ouverte et un voyage au long cours. De prime abord, pour arriver à cerner la notion de quête du « je » authentique, il ne faut pas prendre le sujet humain comme un simple support sur lequel s'estampillerait machinalement les vécus de Steinbeck, mais comme un noyau vivant allant perpétuellement au-delà de soi-même, se surpassant sans cesse pour faire vivre son espérance[207]. Du roman fantastique, signe d'une affirmation de soi, au roman social, symbole d'un engagement fort envers ses semblables et d'une maturation d'écrivain, la quête du « je » authentique chez Steinbeck se manifeste à travers la convocation de plusieurs synergies progressives, car l'homme est toujours à la recherche de quelque chose, voire en « projet »[208]. Par ce projet, il est toujours déjà au-delà de soi, se projetant par-delà le présent, dans le futur ; il est déterminé par ses possibilités. La symbolique du sous-titre de ce chapitre – *À la recherche d'un cadre spatio-temporel perdu* – met en

[206] Ralph Waldo Emerson, *Emerson's Poems*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012, p. 244.
[207] Maria Zambrano, *Les Rêves et le temps*, *op. cit.*, p. 21.
[208] Voir Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, (1943) 1976, p. 57.

lumière les métaphores obsessionnelles que sont chez Steinbeck l'absence, la disparition et la fêlure qui, tel un leitmotiv, tissent toute une isotopie autour du sentiment de vacuité et reviennent perpétuellement dans la trame de l'œuvre.

L'objectif de ce chapitre est d'amorcer une réflexion sur l'identité, le « je » authentique de l'écrivain. Pour ce faire, nous allons passer au peigne fin l'œuvre de Steinbeck dans sa totalité en passant de *Cup of Gold*, premier ouvrage à son ultime roman *The Winter of Our Discontent*. Il est intéressant de s'interroger dans une double perspective, d'abord concernant Steinbeck, sur les choix qu'il opère. Délègue-t-il la narration à un « je » actant[209] ? Ou encore quelles stratégies ce personnage-narrateur met-il en place ? Dans tous les cas, il y a une conscience de la narration qui sert à la mise en question de soi. L'écrivain semble créer un dédoublement énonciatif où se mêlent deux discours duels, qui se croisent, s'opposent et finissent par créer un discours émancipant. Ce discours libérateur, qui semble être celui de l'écrivain, a des effets cathartiques. Cela revient à dire que le discours libérateur crée une situation de rupture, tout en prônant une nouvelle conscience qui valorise l'unité, la liberté et la placidité. Cette vision à la fois circonscrite et étendue de l'humain trouve sa pertinence dans *The Pearl*. Dans ce roman, Steinbeck présente Kino, un personnage brouillé dans un dilemme : entre vivre le bonheur modeste dans le manque, et vivre dans la richesse et en même temps dans la violence et l'adversité. Ce dilemme offre à l'aventure de Kino et de sa famille une toile de fond qui apporte à la singularité de leur propre histoire. Il s'agit d'éclairages non seulement socio-historiques mais aussi idéologiques que l'on peut voir à la lumière de la description du médecin. Le rappel du passé sombre qui se dissimule derrière les propos de la voix narrative est fort significatif :

> This doctor was not of his people. This doctor was of a race, which for nearly four hundred years had beaten and starved and robbed and despised Kino's race, and frightened it too, so that the indigene came humbly to the door. And as always when he came near to one of his race, Kino felt weak and afraid and angry at the same time. Rage and terror went together. He could kill the doctor more easily than he could talk to him, for all of the doctor's race spoke to all of Kino's race as though they were simple animals (*PL*, 9).

[209] Il s'agit certainement des paroles du témoin silencieux qui jaillissant grâce au « je »; autrement dit le dialogue intérieur remplace le monologue intérieur.

Ce rappel historique fait refluer à la surface des événements ignominieux et infamants. Derrière le discours dénonciateur contre les clivages socio-ethniques, se cache un récit aux résonances esthétiques, politiques, éthiques, philosophiques et anthropologiques, qui expriment un manque que l'écrivain souhaite combler. Par sa valeur esthétique et son contenu communicationnel, le discours dénonciateur de ce rappel historique laisse entendre la recherche d'un idéal de société fondée sur le multiculturalisme. Pourtant, le multiculturalisme est ici fracturé. La mise en relief de cette multi-culturalité convoque la marque de fabrique d'une société créée à partir de la confluence d'idées et de cultures différentes. L'aventure de Kino porte un sens qui outrepasse la dimension allégorique individuelle pour se voir inscrite dans un champ éthique d'ensemble, lequel interroge les valeurs de l'être humain. *The Pearl* narre l'histoire de Kino qui, après avoir trouvé une perle, synonyme de réalisation de ses espérances enfouies, est forcé de s'en dépêtrer à cause des esprits maléfiques, avides et malveillants.

À première vue, les péripéties de Kino relèvent d'un déterminisme superficiel inscrivant les faits dans un mouvement sans issue. Cela dépasse la volonté et les capacités d'une classe opprimée le forçant à rester dans la catégorie que lui impose le clivage social (entre riches et pauvres). Le thème de la découverte de la perle nous renvoie à la révélation des profondeurs l'être. On peut dire que chez Steinbeck, la nature véritable de l'homme est rendue plus visible aux prismes de la fortune. Dans ce récit aux échos tantôt sociaux et politiques, tantôt anthropologiques et philosophiques, écrit dans un style musical, poétique et imagé, Steinbeck décrit l'être dormant des personnages, surtout lorsque Kino découvre la perle. Flairant la possibilité de bénéficier des avantages de la perle, la communauté de La-paz se laisse découvrir dans sa profondeur insondable. Steinbeck fait de cette perle un dispositif révélateur lui permettant de faire remonter à la surface la vraie personnalité de ses personnages. Que ce soit Kino, le prêtre ou le médecin, tous ont vu leur nature originelle s'exprimer à volonté.

Envisagé sous le mode de la tergiversation, la vie paisible d'antan de Kino et la vie mouvementée après la découverte de la perle révèlent non seulement son « je » authentique, mais lui a mis devant un troublant dilemme. Cette tergiversation suit une structure binaire rythmée par les deux postures existentielles de Kino. Le tour de force de ce roman repose effectivement sur la transformation de la découverte de la perle en une occasion qui se traduit, sur le plan narratif, par la possibilité offerte au protagoniste de se révéler grâce à son trésor.

Dans ce processus construction, on peut noter que la question de la sexualité participe également à révéler la véritable nature de l'être. Dans *The Grapes of Wrath* les infidélités renouvelées de Jim Casy avec les femmes l'ont amené à trouver le chemin qui mène vers la construction de sa vraie personnalité. La perception qu'il avait eue de lui-même et du monde a changé progressivement. Il est devenu un guide spirituel en bridant son égoïsme au profit d'une attitude altruiste qui tient compte de préoccupations plus universelles. La sexualité cachée de Jim Casy soulevé par Steinbeck dans le chapitre IV est intéressante dans la mesure où elle est d'actualité par rapport à l'engagement au célibat des prêtres. Cela ne suscite-t-elle pas la réflexion autour de la vie sexuelle des prêtres ? Steinbeck semble remettre en question le renoncement à la relation sexuelle chez les prêtres puisqu'il apparaît comme rédhibitoire. Après les violations de son devoir de fidélité envers les féales femmes, Jim Casy se déshabitue de ses croyances religieuses pour porter un discours antithétique à ses anciennes croyances. Ce changement de posture apparaît comme un soulagement qui peut s'expliquer sur le plan narratif, comme l'occasion proposée au protagoniste de démissionner de sa prélature :

> "I was a preacher," said the man seriously. "[…]. But not no more," he sighed. "Jus Jim Casy now. Ain't got the call no more. […]—but they seem kinda sensible […]." "I ain't preachin' no more much. The sperit ain't in the people much no more; and worse'n that, the sperit ain't in me no more. 'Course now an' again the sperit gets movin' an' I rip out a meetin', or when folks sets out food I give 'em a grace, but my heart ain't in it. I on'y do it 'cause they expect it." (*GOW*, 23)

La renonciation de Jim Casy à ses convictions religieuses s'inscrit probablement dans une démarche existentielle. On peut également envisager la renonciation de Jim Casy à ses fonctions ecclésiastiques comme une « une pleine connaissance de soi ». Ainsi, il est tentant de l'interpréter dans la phrase suivante : « he sighed. "Jus Jim Casy now" » (23). Le verbe « sighed » nous invite à entendre, au-delà du sens de changement apaisant, celui du changement de position, suggérant le potentiel à la fois consolant, idéologique et narratif de l'épisode de la démission. L'étude de l'engagement au célibat des prêtres renvoie à la dimension politique et éthique du discours de Steinbeck dans la mesure où la question est non seulement hautement exaspérante pour le clergé mais participe d'une volonté de réformer moralement la vision de l'église catholique et de la société sur les réelles attentes des fidèles. Métaphoriquement, on est tenté de comparer le renoncement de Jim Casy aux dogmes religieux comme une tentative pour Steinbeck de s'éloigner de

la sphère religieuse qui a bercé son enfance, comme le montrent Cyrus Ernesto Zirakzadeh et Simon Stow :

> […] religious fervor only distorted the ability of individuals to realize their human potential. Religion did not perfect the human spirit but distorted and denied it. It limited their understanding of their social, political, and economic situation and thereby led them to tolerate injustice and the institutions that caused it[210].

Si la figure de Jim Casy fait preuve d'une remise en question des conceptions ecclésiastiques, cela revient à considérer qu'il fait l'objet d'une reconstruction. Assurément, l'idée de reconstruction passe par une interrogation sur des aspects ontologiques. Il s'agit pour Jim Casy de savoir qui il est et de trouver sa place dans la société. Que ce soient Jim Casy, Kino, entre autres, ces personnages sont devenus des lecteurs à rebours de leur propre vie, changeant ainsi leurs discours d'autrefois par un autre discours antinomique. Cela revient à dire que le parcours est également important chez Steinbeck mais se manifeste dans l'écriture, laquelle constitue non pas seulement un moyen d'expression mais aussi et surtout un « moyen d'exploration »[211].

Dans *The Grapes of Wrath,* la Californie peut être considérée comme un territoire nouvellement découvert, et le dessein de Steinbeck est de faire en sorte que la lecture soit comme une espèce de voyage initiatique que le lecteur entreprend. Cela laisse entendre une expédition qui se subdivise entre un voyage géographique et un voyage intérieur, même si à la fin du roman, on constate que le périple éloigne sans cesse les personnages de leur but. L'idée de reconstruction trouve sa pleine formulation dans le projet de voyage entrepris par Lennie et George dans *Of Mice and Men* ou par la famille Joad dans *The Grapes of Wrath*. Steinbeck semble dès lors se chercher dans le regard des autres. Dans la fiction de Steinbeck, le déplacement revient comme un thème soumis à de multiples variations. Le thème du déplacement amène l'écrivain à dépasser sa solitude afin de se tourner vers les autres et ainsi revendiquer son esprit de solidarité envers les laissés-pour-compte de la société américaine des années 1930. Il en est de même de la famille Joad, ouverte avec un esprit affable, s'efforce de s'ouvrir aux autres sur la route. À titre d'exemple, sur le chemin vers la Californie, les Joad rencontrent les Wilson, tout en révélant une partie de leur moi intérieur. Les Wilson prêtent aux Joad leur tente de

[210] Cyrus Ernesto Zirakzadeh and Simon Stow, *A Political Companion to John Steinbeck*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2013, p. 153.
[211] Jacques Poulin, *Le Vieux chagrin*, Montréal, Leméac, Acte sud, coll. « Babel », 1995, p. 102.

sorte que Grampa puisse avoir un endroit confortable pour mourir décemment. Les Joad à leur tour rendent la pareille en réparant la voiture du couple. Espérant faire un voyage moins pénible, les deux familles unissent leurs forces (*GOW*, 135-136). La rencontre avec l'autre révèle alors l'ultime étape de la quête identitaire que Steinbeck relate dans *The Grapes of Wrath.* Lorsque l'écrivain décrit les relations qui se nouent sur la route, il met en exergue la rencontre fortuite, l'échange gratuit entre migrants ; et le fait d'être soi, loin de chez soi, contribue assurément à explorer son for intérieur.

Cette idée de quête du « je » authentique à travers l'autre trouve sa pleine formulation dans les propos de Catherine Bonvalet qui suggère que « [l]'homme n'a plus qu'à voyager et se regarder voyager pour se trouver enfin »[212]. Cela laisse entendre qu'il suffirait non seulement d'un voyage au fond de soi pour prétendre découvrir sa vraie nature, toutefois il s'agit aussi de s'inscrire dans une conception existentialiste consistant à se réinventer au fil des expériences. Dans ce sens, on est tenté de considérer cette réinvention comme une sorte de décapage de « peaux mortes imposées à (la) singularité trans-identitaire »[213] de l'écrivain. De ce fait, « la littérature est bien ce champ plastique, cet espace courbe où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles »[214]. Ici la route prend souvent une tonalité symbolique, il s'agit du chemin que l'homme doit sillonner seul et des vérités qu'il doit découvrir par lui-même, tout en se débarrassant des attributs identitaires imposés. Cette quête du « je » authentique témoigne ainsi de la nécessité de recourir aux autres dans la découverte de soi, puisque ceux-ci révèlent directement ou indirectement à l'individu toute sa valeur. Envisagé sous cet angle, on peut dire que Steinbeck s'appuie sur la pensée transcendantaliste qui prône la complémentarité d'éléments opposés, une conception largement défendue par Emerson, pour lui l'équilibre du monde est déterminé par une dichotomie.

[212] Catherine Bonvalet, « La Famille et ses proches : L'aménagement des territoires », *INED,* Cahier n°. 143, (1999), p. 129.
[213] Rédouane Abouddahab (dir.), *Leurres de l'identité, lueurs du désir : l'écriture comme création trans-identitaire*, Lyon, Édition Merry World, 2011, p. 10.
[214] Gérard Genette, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 131.

> …a leaf, a drop, a crystal, a moment of time is related to the whole, and partakes of the perfection of the whole. Each particle is a microcosm, and faithfully renders the likeness of the world[215].

Remarquons que l'univers dans sa globalité se trouve représenté dans chacune de ses particules. Chaque parcelle de l'univers est non seulement un reflet des lois générales qui en régissent l'ensemble, mais un microcosme de celui-ci. Dans *The Grapes of Wrath*, l'expérience de l'altérité permet aux familles Joad et Wilson de se découvrir l'une à travers l'autre, comme en témoigne la voix narrative lorsqu'elle révèle la relation amoureuse qui en découle entre Al Joad et Agnes Wainwright (*GOW,* 424).

L'écriture est devenue chez Steinbeck le moyen de mobiliser les esprits pour y trouver son chemin. Ainsi, selon Rédouane Abouddahab, s'interroger sur l'identité dans l'œuvre littéraire impose de prendre en compte des « forces anti-identitaires qui font le texte créatif »[216]. La remarque est intéressante en ce qu'elle met en lumière l'importance de l'autre dans la quête du « je » authentique. Cette quête se fait sur une montée difficile au cours de laquelle nous pouvons trouver la conscience politique et la révolte. Chez Steinbeck, la quête du « je » authentique passe par l'identification à des personnes accessibles car étant imparfaites. À titre d'exemple, Tom Joad s'est rapproché de Jim Casy pour porter un nouveau discours. De la même manière le rapprochement entre la famille Joad et Wilson révèle également le changement de discours de Ma Joad qui, au fil des péripéties, semble trouver un attribut identitaire qui se traduit par la nouvelle acception de la « famille » qu'elle véhicule maintenant. Il s'agit d'une conception de la « grande famille » basée sur une solidarité universelle des uns envers les autres. En effet, il y a une certaine exaltation des actions et de la fraternité qui imprègne le discours de Steinbeck.

Dans *Of Mice and Men*, la complicité entre Lennie et Georges est une parfaite illustration d'affection et de solidarité. Cette relation affectueuse est érigée en clause dans la mesure où elle constitue la condition d'accomplissement de leur rêve comme l'illustre le dialogue entre ces deux protagonistes à la fin du premier chapitre :

> "With us it ain't like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damn about us. We don't have to sit in no bar room blowin' in our jack jus' because we got no

[215] Ralph W. Emerson, *Nature, Addresses, and Lectures*, Boston, Houghton Mifflin, 1883, p. 48.
[216] Rédouane Abouddahab (dir.), *Leurres de l'identité, lueurs du désir*, *op. cit.,* p. 10.

> place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damn. But not us."
> Lennie broke in. "But not us! An' why? Because… because I got you to look after me, and you got me to look after you, and that's why." He laughed delightedly. "Go on now, George !" (*OMM*, 15)

Employé de manière constante, l'usage des pronoms personnels « We » et « us » est une manière claire de parler de soi et des autres. Toutefois, l'emploi du « We » contribue également à montrer que les deux personnages se préoccupent en priorité de leur relation puisque leur rêve ne peut s'accomplir que par l'ancrage de leur lien amical. Dans la préface du livre *Les parents symboliques*, Michel Lemay soutient que « nous avons besoin de sentir que l'autre nous accorde une place, c'est-à-dire un endroit d'existence, de penser, de réagir, en fonction de nos propres désirs »[217]. Toutefois, si dire la vérité le plus franchement possible à ses lecteurs était probablement le but de Steinbeck, pourquoi est-ce si important ? Quel rapport y a-t-il entre le dévoilement de son identité et le devoir de vérité ? En parlant de lui-même, comment se met-il en scène ? Dans le processus de cette quête du « je » authentique, la question autobiographique se pose d'abord à l'écrivain lui-même qui, tant bien que mal, cherche le moyen efficient de relater son vécu : faut-il s'en tenir à un passé référencé de manière stricte ou aller au-delà du référent pour introduire une part de fiction ? C'est ce qui nous amène à nous interroger sur les rapports de l'œuvre romanesque et de l'autobiographie chez Steinbeck. Certes, il y a tout un travail d'autofiction que Steinbeck utilise pour baliser les intersections entre les champs romanesques et autobiographiques. Pourtant, cette démarche ne semble pas convoquer une approche réflexive où le récit de Steinbeck est tantôt nourri par son expérience individuelle qui se « montre », tantôt « exprime » ses états d'âmes, ses désirs.

Il semble par ailleurs pertinent de voir que dans toute œuvre artistique, il y a une parcelle d'autoreprésentation. Que ce soit dans la peinture, dans la sculpture ou dans l'écriture, l'artiste expose sa façon de voir, de parler et de penser, ce qui est bien une part singulière de lui-même. Ainsi, il donne à voir et à lire ce qu'il est. En revanche, il serait abusif de vouloir associer exclusivement l'art à cette dimension narcissique, quand on sait que de nombreux critiques et d'écrivains semblent contester cette approche. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est différente des autres genres comme le journal intime et les mémoires, mais doit remplir quatre conditions, il s'agit de la forme du langage, du sujet traité (histoire d'une personnalité), de la position du narrateur et de la

[217] *In* Jean Cartry, *Les Parents symboliques*, Paris, Éditions Dunod, 2012, p. 16.

situation de l'auteur. C'est pourquoi, dans *Le Pacte autobiographique*, il propose une définition pertinente à l'autobiographie : « 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 »[218]. Au regard de ces conditions, on peut noter que dans *The Red Pony*, le texte est un récit en prose mettant en jeu l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, et qui s'inscrit dans une perspective, surtout rétrospective. Cette identité est le fondement même du « pacte autobiographique », c'est-à-dire le contrat de lecture passé entre l'auteur et le lecteur. Aux yeux de Philippe Lejeune, cette identité est de loin une « ressemblance » dans la mesure où les modalités que l'autobiographe peuvent varier d'une à l'autre.

Dans la perspective de la quête du « je » authentique, il est fréquent de constater qu'elle est extrêmement liée à l'errance spatiale. La déambulation, nous dit Pierre Sansot, est une « marche à la limite de la conscience de soi ou encore de la condition humaine »[219]. La connaissance de soi passe par la résurgence du souvenir qu'il faut muer en langage. Il s'agit d'une étape stratégique complexe que le roman ne manque pas de mettre en scène. Dans la fiction de Steinbeck, il y a une démarche d'introspection par la rétrospection, presque une cure psychanalytique qui semble plonger Steinbeck dans le souvenir et la relecture des événements marquants de sa vie passée. Soulignons que le romanesque n'est pas qu'une considération générique, c'est-à-dire une manière métaphorique de parler de l'homme, il sert également à saisir une vérité complexe de la nature humaine, qui est faite d'aspirations à la grandeur.

Dans la fiction de Steinbeck, on peut d'ailleurs se demander si l'aspiration est d'ordre divin ou plutôt liée à l'amour. Dans *The Grapes of Wrath*, Jim Casy préfère se dévêtir de son manteau cultuel qui le sacralise ou semble le faire pour assumer une fonction plutôt désacralisante. La reconversion de Jim Casy relève plus de l'ordre de l'amour de son prochain. Cette posture s'inscrit dans la conviction d'une unité de toutes les âmes. C'est sans doute ce qui l'amène à aimer tous les humains de telle manière qu'il ferait tout pour les aider comme il le fait remarquer : « "I says, 'What's this call, this sperit?' An' I says, 'It's love. I love people so much I'm fit to bust, sometimes » (*GOW*, 26). La comparaison entre la posture de Jim Casy en tant que prêtre et la posture en tant que laïc laisse entendre une quête du « je » authentique. Dans ce cheminement, il y a tout

[218] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Édition du Seuil, 1975, p. 14.
[219] Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Armand Colin, 1993, p. 154.

un processus de remise en question de la sacralité de la part de l'ex prêtre, Jim Casy. Cette approche désacralisante semble trouver sa pleine expression dans le dialogue entre Tom Joad et Jim Casy :

> An I says, 'Don't you love Jesus ?' Well, I thought an' thought an' finally I says, 'No, I don't know nobody name' Jesus. I know a bunch of stories, but I only love people' (*GOW,* 26).

Le dialogue est intéressant en ce sens qu'il souligne que Jim Casy, à l'instar de son créateur, semble placer la quête du « je » authentique sur l'escarcelle de l'amour envers l'autre. La quête du « je » authentique passe d'abord par la compréhension et l'amour d'autrui. Dans la fiction de Steinbeck, le héros veut se faire une place dans le monde, mais pour cela, il doit franchir des adversités qui le poussent à réviser sa vision de la société et de lui-même. À titre d'exemple les protagonistes de Steinbeck, respectivement dans *The Red Poney, In Dubious Battle* ou encore dans *The Pearl*, empruntent la voie qui les mène vers un cheminement progressif jusqu'à la maturité, tout en décrivant leur formation psychologique et morale.

La quête du « je » authentique peut être rapprochée du concept de « bildungsroman », le roman d'apprentissage allemand canonisé par *Les Années d'apprentissage de Wilheim Meister* de Goethe et de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Le « bildung » se réfère à un processus de maturation à la fois personnelle et culturelle. Cette maturation est décrite comme une confluence harmonieuse de l'esprit et du cœur de l'individu dans l'unification de l'individualité et de l'identité au sein de la société au sens large, comme en témoigne la tradition littéraire du roman d'apprentissage. Dans les écrits de Hegel, le défi du cheminement personnel implique souvent une aliénation angoissante de la « conscience naturelle »[220] qui mène à une réunification et un développement de soi. C'est ce qu'il appelle l'évolution du « conflit entre la poésie du cœur et la prose des rapports sociaux »[221]. Tout se passe comme s'il y avait un procédé d'illumination qui se réalise à mesure que la carrière de l'écrivain ou de ses personnages avancent, éclairant subtilement sa vision du monde sans l'altérer. Dans cette perspective, Steinbeck s'inscrit dans ce compromis entre le conflit du cœur et les rapports sociaux pour se dévoiler.

---

[220]Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Bernard Bourgeois, *Préface et introduction de la phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1997, p. 10-11.
[221] Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, 1954, p. 131.

Dans *The Grapes of Wrath*, Rose of Sharon découvre les émois de l'amour et de la vie. En réfléchissant sur les sentiments qu'elle porte envers Connie, elle se construit une idée de l'existence en passant d'une fille innocente à une femme mature. La mort de ses grands-parents et la séparation avec son freluquet amoureux permet à Steinbeck de décrire le processus qui a déclenché la maturation rapide de Rose of Sharon. Mais ce cheminement est vécu intérieurement avant d'être externalisé. À titre d'exemple, lorsque Granma est sur le point de mourir, la présence de Rose of Sharon à son chevet est fort significative dans la mesure où elle vit l'agonie, tout en se construisant psychiquement. Cette maturation psychique n'est possible que par la confrontation avec une situation ou un obstacle, mais aussi par la rencontre avec l'autre. C'est cette relation à l'autre que Steinbeck semble mettre en évidence. Dans le chapitre XVIII, Ma Joad se révèle être le catalyseur de Rose of Sharon la poussant à créer un déclic dans son for intérieur et à réaliser une prise de conscience de la nécessité de faire face aux questions de la mort, du mal et de la souffrance, lesquelles permettent de propulser l'être vers la postériorité souhaitée :

> And Ma went on, 'They's a time of change, an' when that comes, dyin' is a piece of all dyin', and bearin' is a piece of all bearin', an' bearin' an' dyin' is two pieces of the same thing. An' then things ain't lonely any more. An' then a hurt don't hurt so bad, 'cause it ain't a lonely hurt no more, Rosasharn. I wisht I could tell you so yiu'd know, but I can't.' (*GOW*, 209)

On ne saurait faire abstraction de l'importance de l'autre, cet autre qui ouvre les yeux, guide et éclaire sur l'avenir inconnu et dépeuplé qui est mis en évidence par Steinbeck dans l'épisode où Rose of Sharon perd à la fois Connie et son bébé. Ces deux événements malheureux (la désertion de Connie et la perte de l'enfant de Rose of Sharon) semblent être prédits par Ma Joad qui met en garde sa fille sur le temps à venir : « That's gonna hurt you, an' the hurt'll be a lonely hurt, an' this here tent is alone in the worl', Rosasharn » (*GOW*, 209). De par cette mise en garde de Ma Joad, Rose of Sharon a pu appréhender ses épisodes malencontreux non pas dans un sens négatif, mais plutôt comme une étape dans le processus de sa maturation.

Dans la relation à l'autre, le regard joue également un rôle de décodage du texte, notamment lorsque la famille Joad se retrouve en face d'un homme mourant à cause de la faim. Le jeu de regards établi par l'auteur, installe une communication tacite qui suggère un non-dit. Dirait-on donc à l'instar de Paul Watzlawick, Helmit Beavin et Don Jackson,

qu'« on ne peut ne pas communiquer »[222]. La pensée de ces trois écrivains laisse entendre que dans une interaction, tout comportement a valeur de message, c'est-à-dire qu'il est une communication. Les échanges de regards entre Pa, oncle John et Ma Joad se révèlent être un message implicite, dont le sens se concrétise par cette interaction visuelle entre Ma Joad et Rose of Sharon. Ici la communication visuelle semble affecter Rose of Sharon dans sa prise de décision de nourrir par son sein l'homme affamé. Cette quête du « je » authentique est redéfinie par les comportements mais aussi par les adversités que les personnages affrontent et par leurs interactions avec les autres.

Dans ce cheminement de l'être, Steinbeck adresse un discours suggestif qui incite une relation avec l'autre basée sur la solidarité, la compassion, l'humanisme et l'écoute. Cela est un clin d'œil à la notion d'éthique dans le sens où ce discours convoque la nécessité des valeurs morales entre les humains. À titre d'exemple, l'attitude taciturne de Rose of Sharon envers sa Ma Joad est significative comme l'illustre la voix narrative : « Rose of Sharon waved the cardboard fan. She looked up at Ma. 'She— ?' And the words parched in her throat » (*GOW*, 210). On est bien dans la logique de l'écoute de l'autre qui participe à cette quête du « je » authentique. Dans la conversation entre Ma Joad et Rose of Sharon, cette dernière est en perte de mots, voire muette. Ce mutisme est loin d'être une perte de parole, elle semble indiquer une écoute religieuse que s'impose Rose of Sharon pour pouvoir comprendre et faire face à un temps à venir.

Pour comprendre le sens de cette écoute, il est intéressant de noter que la première prise de parole de Rose of Sharon avec sa mère est structurée par une forme interrogative quand il a été question d'en savoir un peu sur les Jehovas dans le chapitre XVIII[223]. Ce discours interrogatif témoigne d'un besoin de savoir. Cette quête de savoir démange Rose of Sharon à tel point qu'elle multiplie ses interrogations qui, d'ailleurs semblent devenir un interrogatoire délicat pour Ma Joad. C'est pourquoi cette dernière est ainsi obligée d'interrompre de manière dissimulée cet exercice de questionnements agaçants comme elle le fait remarquer : « Rosasharn, we got to sleep. F' we're gonna go tonight, we got to sleep » (*GOW*, 212). La série de questionnement de Rose of Sharon apparaît comme un désir absolu de connaître et de se connaître. À ce propos notons que dans la position de la narration, la mise en place d'un récit est constamment sous-entendue par la quête du

[222] Paul Watzlawick, Helmit Beavin, Don Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 46.
[223] "Whyn't ya let 'em hol' a meetin'?" (*GOW*, 212).

« je » authentique qui se dessine dans le texte avec la signifiance de l'importance de l'autre. Si la maturation de Rose of Sharon passe par Ma Joad, celle de Tom se fait par l'intermédiaire de Jim Casy. On peut être tenté de dire que la progression mythique de l'être vers un état de vie sublime et averti passe par l'autre. Le romanesque apparaît chez Steinbeck comme un pont entre le « moi » et l'« autre », méthode (littéraire) par laquelle la quête du « je » authentique serait possible. Dans ce cas, peut-on supposer que le romanesque permet l'aboutissement de la quête du « je » authentique ? Certes, le romanesque permet dans un sens de révéler la profondeur de l'être. Dans sa fiction, Steinbeck met en évidence l'évolution complexe du « moi » de ses personnages.

Dans *The Waywards Bus*, la quête du « je » authentique est symbolisée par un parcours initiatique toujours imprévisible : les Joad tout comme les passagers du *The Waywards Bus* veulent « poursuivre leur voyage lent et fortuit vers l'Ouest ». Le titre du roman *The Waywards Bus* prend un tout autre sens dans sa traduction française. Le titre *Les naufragés de l'autocar* dont il s'agit ici ponctue la dernière partie de l'œuvre et on comprend mieux que ce Ouest tant recherché est en fait un espace métaphorique. C'est le lieu propice à l'introspection, le lieu où Steinbeck peut enfin examiner sa conscience par l'entremise de différents personnages (le couple d'amis Chicoy et ses deux employés, et Norma, le Boutonneux et les autres). Steinbeck met à l'épreuve ses personnages dans le but de sonder la profondeur de l'analyse de soi qui révèle ici un « moi » protéiforme.

Selon Steinbeck, le rôle de l'écriture dans la quête du « je » authentique est de pouvoir exprimer sur le papier blanc ses états d'âme, comme le souligne Abbé Prévost : « le papier n'est point un confident insensible comme il le paraît »[224]. Or, il s'avère que tout n'est pas aussi simple, car justement écrire sur soi soulève toute une série de problèmes *in fine :* mémoire sélective, oubli et peur de se dévoiler aux autres. La mémoire sélective suppose une discontinuité dans la narration. C'est sans doute ce qui nous permet de saisir chez Steinbeck ce que les théoriciens appellent la narration par bribes ou fragmentation. Par conséquent, donner à des fragments de sa vie est-il de l'ordre de tout dire ? N'est-ce pas ce qui a incité Jean-Paul Sartre, dans *Situations*, à prendre conscience qu'il n'est pas évident de tout dire de soi : « comme chacun, j'ai un

[224] Abbé Prévost, *Œuvres de Prévost : le philosophe anglais ou histoire de Monsieur Cleveland*, texte établi par Philippe Stewart, *volume 2 de Œuvres de Prévost*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986, p. 17.

fond sombre qui refuse d'être dit »[225]. On peut donc conclure sur la complexité de la pensée de Steinbeck dont le lecteur n'a accès que par le roman. Cette complexité narrative et thématique laisse apparaître à son tour la complexité du cœur de l'écrivain. De ce fait, on est tenté de dire à l'instar de Michel Petit qu'« un texte peut être l'occasion de renouveler, de recomposer les représentations que l'on a de sa propre histoire, de son monde intérieur, de son lien au monde extérieur »[226]. En effet, l'écriture de soi livre une vérité vivante par la charge affective qu'elle génère.

Il est pertinent de souligner que dévoiler son identité, raconter sa vie constitue un exercice malaisé à accomplir. Steinbeck semble suggérer que la quête du « je » authentique passe par l'épreuve. L'expérience que l'on peut avoir des épreuves et des sensations qui émeuvent les sens, relève du réel. En effet, tout ce qui peut être perçu par nos sens, se ramène à une connaissance par la conscience. Toutefois par le biais de la multiplicité des voix, Steinbeck montre le polymorphisme des réactions face aux épreuves de la réalité, ce qui témoigne essentiellement d'une subjectivité. Cela sous-entend que seul le sujet qui vit l'épreuve est vraiment capable d'en tirer de la connaissance et de se former intérieurement. L'observation « externe » que Steinbeck fait du cheminement de ses hommes et de leurs comportements, s'apparente à l'étude d'un phénomène de la nature. C'est en ce sens qu'il s'appuie constamment sur la nature comme référence pour élucider le cheminement intérieur que les épreuves ont infligé à ses personnages, tout en permettant aux lecteurs d'avoir un aperçu sur les différentes facettes de la personnalité des personnages. À titre d'exemple, la famille Joad, dépossédée de sa terre, jetée sur la route, puis transformée de fermiers en travailleurs itinérants, a éprouvé toutes les difficultés liées au voyage puisqu'étant contrainte de migrer pour chercher du travail. Toutes ces péripéties ont permis à Steinbeck d'explorer les différentes facettes de la personnalité de ses personnages.

Il en est de même de Kino dans *The Pearl,* son expérience s'inscrit dans cette démarche d'exploration de l'être. La découverte de la perle, synonyme de fortune, laisse entendre non seulement un changement de condition de vie pour toute sa famille, mais ce trésor permet également de découvrir à la fois la vraie personnalité enfouie de Kino ainsi que les états d'âmes de tous les autres personnages. Par l'entremise de cette découverte,

[225] Jean-Paul Sartre, Situations, volume 10, Paris, Éditions Galimard, 1947, p. 143.
[226] Michel Petit, *Éloge de la lecture : la construction de soi, op. cit.,* p. 57.

Kino révèle sa vraie nature en privilégiant sa préférence pour les biens matériels qui n'apportent que malheur et désespoir au détriment de la quiétude de sa famille. Cependant, Steinbeck renvoie ce cheminement de l'être à un dévoilement subjectif de soi tout comme il renvoie le sens du texte au décodage subjectif de chaque lecteur. Le récit de Steinbeck équivaut à une allégorie, où il suggère que la mémoire collective d'une culture fictionalise éventuellement toute expérience réaliste en une forme de parabole.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck dresse un point de confluence entre le soi et le monde qu'il convie le lecteur à explorer pour retrouver le sens de la vie. Cette démarche est un clin d'œil à la notion d'éthique car c'est à la quête d'une subjectivité que nous nous intéresserons en premier lieu non seulement parce qu'il est la manifestation du « je » authentique qu'on observe le plus généralement dans l'œuvre de Steinbeck mais aussi parce qu'il oblige la littérature à trouver des stratégies narratives pour le mettre en lumière. C'est l'expression de la quête de soi que l'on retrouve au bout des épreuves et des émotions des personnages. Casy, Tom, Rose of Sharon et Ma Joad donnent à voir le cheminement de l'être dans le vécu des épreuves que les autres. En effet, dans cette quête du « je » authentique, la présence de l'autre rappelle qu'au-delà du flux de conscience, il doit exister une réalité commune entre eux. Chaque subjectivité individuelle a besoin de s'appuyer sur l'intersubjectivité[227]. C'est dans et par le rapport à autrui que les personnages de Steinbeck développent leur dignité d'êtres humains. Soulignons que l'« être » n'est pas un état puisque son développement s'inscrit perpétuellement dans un processus.

Il en est de même de Jody dans *The Red Pony,* ce dernier est réprimandé par son père à la suite de l'abattage d'un vautour qui a rongé le cadavre de son cheval Gabilan. La relation négative entre fils et père a permis d'une façon ou d'une autre à Jody de se passer de la coquille paternelle pour se frayer un chemin et construire sa personnalité. Entre la mort et la naissance de ses cheveux, Jody est rapidement sorti de l'innocence après avoir vécu la perte de Gabilan. Cette perte lui permet de connaître un des sens de la vie et de se construire mentalement. Cette expérience crée chez lui une attitude de prudence et de sympathie envers l'autre.

Dans la fiction de Steinbeck, l'accession à l'être et à la vérité passe par l'autre. Ceci semble trouver sa résonance dans *The Pearl*. Dans ce roman, Juana est la seule personne

[227] L'intersubjectivité, c'est le fait que notre rapport à la réalité passe par la conscience d'autrui.

capable de faire accéder Kino à un jugement adéquat sur lui-même. Le truchement d'une conscience étrangère est donc un élément décisif dans l'accès à la véritable subjectivité. C'est donc par l'intervention d'autrui que les personnages de Steinbeck accèdent à leur vérité subjective. Ainsi, comme le rappelle Sartre : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même »[228]. Au cours de son cheminement, la dimension essentielle de la personnalité de Kino est révélée par sa femme Juana qui l'incite non seulement à se débarrasser de la perle mais à se dépêtrer également de sa concupiscence pour retrouver le vrai sens de ses actes. Croyant au culte de l'expérience, Steinbeck met en situation ses personnages qu'il amène à découvrir leur vraie nature. La plupart de ses romans font appel à des personnages différents pour narrer divers fragments du récit et visent à démontrer à quel point le sens tient à la manière de raconter autant qu'au sujet traité.

1.2 Un écrivain en quête d'un idéal

Dans le cadre de cette étude, on s'intéresse aux usages narratologiques et informels de la langue pour mieux décrypter cette quête perpétuelle de l'idéal qui traverse la fiction de Steinbeck. Pour décrire la société américaine de 1929 à 1960, Steinbeck adopte une esthétique réaliste où le sens de l'observation et le souci du détail se nourrissent d'une énergie créatrice hors du commun. L'écriture de Steinbeck, singulière dans la littérature américaine, est celle d'un écrivain, témoin de son époque, penseur et observateur politique, et maître de la fiction et de l'émotion. Ses ouvrages mettent en pratique une observation aiguë des principes naturels et des enjeux politiques qui régissent la société.

Contrairement aux évolutions industrielles, le roman des années 1930 révèle la décadence des valeurs morales aux États-Unis. Dans cette perspective, Steinbeck, à l'instar de grands écrivains américains du XXe siècle comme Dos Passos, Sherwood Anderson, Francis Scott Fitzgerald, James Agee, entre autres s'impliquent dans plusieurs campagnes contre les injustices sociales. Les discours sur les progrès industriels et la crise des valeurs morales sont devenus étroitement imbriqués tout au long de ce siècle. Ce

[228] Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit*., p. 266.

chapitre s'intéresse particulièrement à la quête de l'idéal à l'aune des progrès industriels et la décadence des valeurs morales aux États-Unis. Chez ces écrivains, la quête de l'idéal se développe comme une potentielle réponse aux problèmes de la révolution industrielle et de la nécessité de tenir compte sans cesse des jugements moraux des individus et des sociétés.

Steinbeck est en perpétuel quête d'une vérité que seule la fiction lui permet d'approcher. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck met en évidence son personnage principal, à l'instar de Tom Joad ou des deux activistes Jim et Mac, qui témoigne d'une lutte permanente soit contre l'asservissement de l'homme ou encore pour l'acquisition de quelque « Chose » qu'il peine à avoir. Cependant, ce qui importe dans la fiction de Steinbeck, ce n'est pas l'aboutissement, c'est plutôt le cheminement car c'est dans le mouvement que les personnages de Steinbeck arrivent à nourrir leurs espoirs. Remarquons que la quête de l'idéal chez Steinbeck est perdue d'avance puisqu'il semble être à la recherche d'événements révolus. On peut néanmoins se demander s'il n'y a pas en quelque sorte une contagion entre diégèse et récit. Il convient de constater que chez Steinbeck, le choix d'une quête paradisiaque ne renvoie pas uniquement à l'histoire qui nous est narrée, mais il fait aussi référence à l'acte de narration. La Californie constitue en grande partie le décor de la plupart de ses ouvrages. L'idéal du lieu d'habitation que Steinbeck s'efforce d'atteindre peut s'observer à la fois sur le plan thématique et stylistique, si bien que la représentation de celui-ci dans l'œuvre apparaît comme une sorte d'obsession. En effet, le lieu natal de Steinbeck, précisément le Pacific Grove, apparaît comme un lieu de refuge, voire une « touchstone »[229], c'est-à-dire une source d'inspiration qui lui a permis de stimuler son imagination selon Elaine Steinbeck. On peut penser que la quête cet idéal n'est rien d'autre que le paradis mythique de l'enfance perdue.

En outre, il est possible de souligner que le XXème siècle est marqué par les régimes totalitaires et fascistes qui ont à vrai dire poussé les écrivains et artistes de l'époque qui, par leurs plumes ou pinceaux, se sont fait entendre. Pendant que certains d'entre dénoncent les atrocités de ce monde belliqueux, d'autres s'enrôlent dans la démarche de reconstruction d'un espoir pour donner un sens à la vie. Cette quête de l'idéal comme toile de fond dans la plupart de ses ouvrages est un combat du quotidien, une privation,

[229] *In* Jay Parini, *Steinbeck: A Biography*, *op. cit.*, p. 2.

d'une identification avec la détresse éprouvée par ces milliers de victimes du marasme économique. Il s'agit d'un manquement auquel Steinbeck souhaiterait apporter une réponse face au vide moral creusé par la cupidité du milieu des affaires et le consumérisme ambiant. Le choix de cette quête dans ses ouvrages est un artifice pour livrer un message d'espérance et de consolation. Il s'agit d'une manière pour Steinbeck de restaurer la confiance dans l'avenir. Cette forme d'idéalisation s'inscrit dans la perspective de surmonter les aléas de la vie ; c'est une manière de suggérer un antidote salutaire pour supporter l'épreuve de la réalité. En effet, le discours de Steinbeck est rassembleur dans la mesure où il révèle un monde diversifié et multiculturel rempli d'ouvriers, de migrants et de bannis, à l'instar des pêcheurs, des Chinois, des Indien-Mexicains, des vagabonds et des ouvriers de Monterey. Le monde magique, naïf et irrationnel de l'enfance est perdu à jamais. Pour cette raison, la plupart des ouvrages de Steinbeck montrent une attention particulière aux gens d'autres cultures qui ne sont pas représentés par beaucoup d'écrivains américains de la même période.

Dans ses ouvrages (*Cannery Row, The Pearl, Tortilla Flat*), Steinbeck rejette la structure narrative traditionnelle des romans réalistes. Ainsi, il s'agit pour lui d'exprimer un discours universaliste capable d'unifier les gens de toutes cultures afin qu'ils puissent mieux se comprendre mutuellement. Dans *The Pearl*, Steinbeck met en scène la vie d'une famille mexicaine qui essaie de survivre dans une société raciste et cupide. L'idéal de Steinbeck dans ce roman est à chercher dans l'unité des cœurs des diverses cultures et des individus de différentes classes sociales qui peuplent la société de La Paz. En revanche, on peut d'emblée penser à une particularisation d'une communauté (les Indiens). Cette particularisation est un « vouloir-dire » qui est également un métalangage se donnant à lire comme mode de signification sur le sens qu'il comporte. Mais dans la particularisation de la communauté indienne, il y a aussi un plaisir ou une perte qui se fait sentir. Dans ce roman, le sens n'est pas plaqué, mais plutôt représenté. La représentation des Indiens reflète l'expérience d'une stabilité perdue et d'un équilibre à chercher. Cela signifie davantage que plus le désordre et le déséquilibre se trouvent montés en spectacle plus l'émotion née de l'écriture de la perte devient forte. En effet, la fonction explicite du langage est de ce fait référentielle, et l'esthétisation du réel proposée par Steinbeck reprend à la base les structures de la communication et de l'information de type cognitif. C'est le cas notamment de la description au début de *The Pearl* qui se rapporte au cadre spatio-temporel de la vie sociale et économique de Kino.

Toutefois, si la description préliminaire est explicitement produite pour émouvoir le destinataire immédiat, elle n'est en fait qu'un autre soi-même. Dès lors le message devient subjectif. On s'aperçoit dès le début du roman la charge émotionnelle de la description, en particulier, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'appartenance ethnique de Kino et sa situation économique. Comment ne pas voir dans l'attachement de Steinbeck à décrire ces petites communautés qui font le charme de sa société ? Cette description qui se situe entre fonction référentielle et fonction expressive témoigne véritablement du sort et de la condition des travailleurs mexicains, mais rend compte également des choix et de la sensibilité de Steinbeck. Il utilise Kino et Juana comme symbole de la communauté dans laquelle ils vivent. Il apparaît d'ailleurs que cette réalité n'est qu'un passé auquel se livre l'écrivain, voire la parfaite harmonie perdue d'une vie passéiste. Il s'agit d'évoquer ici la cohésion de l'héritage culturel américain. L'écriture étalée dans *The Pearl* devient un mode de dévoilement de « l'innocence américaine », c'est-à-dire l'expression de la permanence d'un idéalisme culturel qui fait de l'Amérique un lieu de confluence culturelle entre les peuples. Au-delà des thèmes qui foisonnent dans ce texte, dénonciation, ségrégation, jalousie, avidité et calomnie, le tout couronné par la quête d'un idéal, Steinbeck nous livre un regard acerbe et désabusé sur les relations humaines, dans un texte définitivement intemporel. Tout se passe comme si derrière cette critique, Steinbeck voulait mettre en exergue la recherche d'un idéal de vie. Le prologue de *The Pearl* semble aller dans ce sens, même si Steinbeck se réserve la liberté de dicter un sens au texte : « If this story is a parable, perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it » (*PL*, 9). En adoptant un discours hypothétique, le plus souvent impartial, on peut dire que Steinbeck laisse libre cours à l'interprétation.

Dans *Tortilla Flat*, il fait refluer cet idéalisme dans un récit haut en couleurs et agrémenté de beuveries, d'amours et d'amitiés indéfectibles. Le choix de Steinbeck de mettre en évidence la vie des *paisanos* n'est que le signe nostalgique d'une vie simple, innocente et sincère, et loin de la technologie moderne. Dans ce roman, la quête de l'idéal se trouve dans cette vie simple dépourvue de toute compétition matérielle ignoble. Le désir de mettre en scène cet idéal de vie est incarné par Danny. Bien qu'il soit dépeint dans de nombreuses situations scandaleuses dans le premier chapitre, il n'en demeure pas moins que son fondement moral solide est constamment rappelé. À titre d'exemple, lorsqu'il arrive à Danny de voler les restes de nourriture du restaurant, il se sent ensuite coupable et promet de rembourser le restaurateur. Cependant, sa culpabilité est

réconfortée par la connaissance que la nourriture allait être jetée de toute façon comme l'illustre le dialogue entre le restaurateur et lui :

> Danny's business was fairly direct. He went to the back door of a restaurant. "Got any old bread I can give my dog? he asked the cook. And while that gullible man was wrapping up the food, Danny stole two slices of ham, four eggs, a lamb chop, and a fly swatter.
> "I will pay you sometimes," he said
> "No need to pay for scraps. I throw them away if you don't take them."
> Danny felt better about the theft then. If that was the way they felt, on the surface he was guiltless. (*TF*, 6-7).

Danny témoigne d'une conscience morale et humaine profonde en concevant la vie non pas par ses valeurs matérielles, mais plutôt par ses valeurs cardinales de sincérité, de partage, de bonté et de fidélité. La façon dont Steinbeck décrit ce mode de vie est simple et son langage est libre de toute forme d'embellissement. Les détails idiosyncratiques de chaque personnage, servent à créer un sentiment d'unité simple, rustique et merveilleuse. La cohérence dans les types de personnages, les détails et le thème aident le lecteur à se sentir à l'aise dans l'environnement créé par Steinbeck. Dans la fiction de Steinbeck, le discours donne à lire la quête d'une vie culturellement simple et diversifiée, que les progrès de la technologie moderne et le capitalisme semblent avoir changés. Il faut dire que les évolutions soudaines et énergiques de la révolution technologique et économique ont élargi le fossé entre riches et pauvres en entraînant une explosion sans précédent de la production agricole, du chômage et de la baisse de la main d'œuvre. Ces mutations se révèlent créatrices d'une cupidité irrationnelle chez les uns et d'un espoir certain de retrouver une vie meilleure chez les autres. Exposés à de telles mutations, les protagonistes de Steinbeck tentent de faire face aux défis posés par la mécanisation agricole et le système politique et économique reposant sur la propriété privée et la recherche du profit.

La pensée rationnelle ne peut être séparée du mythe et de l'émotion, car c'est de l'univers subjectif du désir et de l'imagination que naît la quête de l'idéal, l'aspiration morale et l'expression esthétique. Dans les ouvrages de la Dépression (*Of Mice and Men, In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath*), la quête de l'idéal semble prendre une nouvelle voie, celle qui mène vers l'accomplissement de l'ouvrier, du vagabond, des déficits mentaux et des femmes. Cette voie naissante peut être perçue comme un changement de position de Steinbeck. Sous l'angle d'une critique sociale, Steinbeck tente

de comprendre les choses comme elles sont, sous l'œil d'un écrivain plus mature qui maintenant veut explorer le caractère moral, le mal et les causes des maux de la société américaine. Si on se réfère au roman *Of Mice and Men*, on peut peut-être considérer que la quête de l'idéal chez Steinbeck s'inscrit dans une nostalgie liée à l'enfance. En s'appuyant sur les vestiges du passé, Steinbeck tisse son texte dans un discours fondateur, il s'agit de l'idéal jeffersonien où chacun a la chance de disposer d'un lopin de terre à cultiver. À la lecture de *Of Mice and Men*, aussi captivante que pathétique, se dessine une quête émouvante, celle d'un idéal de vie revenant sans cesse dans l'imaginaire collectif américain.

Il s'agit de recherche du droit au bonheur et à la liberté dans une Amérique bucolique, telle que le conçoivent le XVIIIe et le XIXe siècles, où chacun peut réaliser son rêve grâce à son travail et à ses capacités. Ancrés dans l'inconscient collectif, les idéaux fondateurs de l'Amérique semblent pousser Lennie et George à rechercher dans leur rêve un lopin de terre, ce qui s'apparenterait après tout à ce droit naturel auquel Jefferson fait référence et l'a classé dans la « poursuite du bonheur ». Steinbeck s'emploie précisément à représenter la vie en société qui rend inconcevable la concrétisation de ces idéaux, particulièrement à cause de l'essor du capitalisme.

La fermeture de la Frontière se situe au confluent de plusieurs étapes de la nation américaine : l'industrialisation grandissante, la croissance du fossé entre riches et pauvres et l'importance des flux migratoires, résultat d'une crise identitaire. En s'appuyant sur l'impossible rêve des personnages de Steinbeck, on peut dire que le projet politique de l'idéal jeffersonien d'une république agraire composée en majorité de petits cultivateurs serait plutôt contraire à la direction prise par le pays. Ce changement de direction résulte d'une dysharmonie entre les idéaux américains de perfection morale et le fonctionnement nécessairement favorable aux institutions politiques américaines. C'est ce que Huntington appelle le « "IvI" gap »[230], c'est-à-dire que la prise en compte de ce fossé permettait d'éviter la destruction de la nation. Les descriptions sociales de Steinbeck dressent le portrait d'une Amérique aux fondements maintenus par l'argent et le désir de lucre qui déshumanise l'homme et rend hors de portée toutes les possibilités d'ascension éthique et spirituelle. Si Jefferson remplace la propriété par la « poursuite du bonheur », il n'en

[230] Samuel Huntington, *American Politics; the Promise of Disharmony*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 64. Voir en particulier le chapitre III : « The Gap: the American Creed vs. Political Authority ».

demeure pas moins que Steinbeck ajoute à la Déclaration d'indépendance un troisième élément — la propriété comme un « droit inaliénable » au même titre que la liberté et la poursuite du bonheur comme le démontre le rêve de George :

> 'O.K. Someday — we're gonna get the jack together and we're gonna have a little house and a couple of acres an' a cow and some pigs and — […]. "We'll have a big vegetable patch and rabbit hutch and chickens. And when it trains in the winter, we'll just say the hell with goin' to work, and we'll build up a fire in the stove and set around it an' listen to the rain comin' down on the roof — Nuts !'. (*OMM,* 15)

Au-delà de la description remarquable de l'idéal jeffersonien de la propriété mise en relief dès le début roman, Steinbeck examine en filigrane les relations humaines qui se lient et se défont au rythme des tribulations de la vie où certains essaient de réaliser leur rêve. À titre d'exemple, ce rêve semble refaire surface dans les souvenirs du palefrenier noir Crooks. Ces souvenirs apparaissent comme un moyen de mettre en évidence l'importance des aspirations de Crooks. Des aspirations qui indiquent un regret que Steinbeck espère recouvrer. Crooks souhaite retrouver un monde où Noirs et Blancs peuvent coexister dans la sérénité. La représentation de Crooks, symbole de « paria », et du « cuisinier japonais » innomé, l'incarnation typique de l'immigrant californien, apparaît comme des critiques même si Steinbeck ne les énonce pas complètement. Dans *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*, Michael J. Meyer réaffirme que la présence des relations socio-ethniques heurtées se limitent uniquement à des suppositions :

> The author [Steinbeck] provides no evidence for that possibility, and perhaps is unable to imagine a friendship between two people for color. Like many novels published between World War I and the 1960s, the text simply presupposes that white people are the most important thing in the lives of black Americans.[231].

Au-delà de la représentation mineure de la question socio-ethnique, Steinbeck suscite des interrogations sur la nature des relations entre les communautés durant la Grande Dépression. L'allusion implicite de la condition de vie de ces deux personnages laisse supposer un désir de réparation qui apparaît comme l'expression d'une culpabilité inconsciente que Steinbeck souhaite restaurer. À cet égard, Janine Chasseguet-Smirgel

[231] Michael J. Meyer, *The Essential Criticism of John Steinbeck's of Mice and Men*, Lanham, Scarecrow Press, 2009, p. 244.

avance l'idée selon laquelle le but poursuivi par l'acte créateur est la réparation. Tout se passe comme si la création était une autocréation ; l'acte créateur tire son impulsion profonde du « désir de pallier par ses propres moyens, les manques laissés ou provoqués par autrui »[232]. En effet, les écrits de Steinbeck sont hantés par la poursuite d'un idéal. Cependant, remarquons que la notion de l'idéal engage un ensemble de réflexions esthétiques, politiques et éthiques. Dans ce sens, quelle fonction revêt cette notion dans l'œuvre de Steinbeck ? Il est pertinent de souligner que chez Steinbeck, ce concept est à voir dans l'universalisme des cultures et la possibilité des humains de réaliser leurs rêves dans la liberté et l'égalité.

Dans la fiction de Steinbeck, la quête d'idéal n'est pas à prendre sous l'approche idéaliste simpliste, mais plutôt sous l'angle d'un modèle littéraire pour s'inscrire dans un combat d'idées dont les enjeux peuvent se lire à travers un vouloir « sur-vivre » dans un monde hostile et cupide. Cette démarche semble faire un clin d'œil à la notion d'esthétique, de politique et d'éthique, dans la mesure où la quête de l'idéal dans l'œuvre romanesque de Steinbeck, permet non seulement de révéler l'inadaptation à un réel pourtant rempli de sens mais aussi de fouiller ce qu'il y a de profondément dérangeant pour l'autre. Ainsi, le héros apparaît comme un individu aux prises avec la réalité médiocre qui l'entoure. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », la quête d'idéal s'opère par le biais d'un procédé ironique pour dénoncer certains jougs de la société capitaliste américaine. Le sens implicite de la quête d'idéal trouve sa résonance dans *The Log From The Sea of Cortez*. Le monde rêvé par Steinbeck apparaît comme un compromis qui permet une bonne coexistence comme il le fait remarquer de façon métaphorique : « The compass simply represents the ideal, present but unachievable, and sight-steering a compromise with perfection which allows your boat to exist at all » (*LSC*, 102). L'idéal que Steinbeck décrit de façon métaphorique est une sorte de quête de compromis entre le présent et la perfection.

Dans *Of Mice and Men*, Lennie et George insistent sur l'idéal jeffersonien, démontrant par la même occasion leur espoir d'acquérir un petit lopin de terre. Ce même espoir semble animer Jim et Mac ou encore la famille Joad qui s'inscrivent dans une démarche d'amélioration des conditions de vie du monde agricole respectivement dans *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath*. Ainsi, Steinbeck inscrit cette quête de l'idéal

[232] Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Édition Payot, 1971, p. 91.

comme la restauration de la dignité de ces ouvriers pauvres. Les personnages sont animés par un grand espoir qui les incite à vouloir rendre leurs projets d'émancipation réalisables. Il convient peut-être de relier cette quête obsessionnelle de l'idéal avec le contexte difficile des années 1930 aux Etats Unis. Il s'agit d'une époque qui correspond à la Grande Dépression où des milliers de travailleurs sans terre, ni travail, jetés sur les routes. En tant qu'écrivain, Steinbeck semble approprier cette situation pour évoquer les espoirs d'une classe sociale pauvre. Les exécrables réalités du travail des ouvriers agricoles dont il a été témoin, à savoir la cruauté, la surexploitation inhumaine et les mauvaises rémunérations de la part des patrons d'agrobusiness. Toutes ces images peu reluisantes et scandaleuses semblent être imprimées dans sa mémoire, d'où leurs convocations dans ses ouvrages, notamment dans *Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*.

Les romans de Steinbeck ne sont pas des romans pessimistes et l'affirmer serait manquer totalement de discernement. Toutefois, remarquons que la perception négative de la quête de ses personnages laisse apparaître la conception de son engagement politique qui, sans doute, semble trouver appui sur les mythes fondateurs de la nation étatsunienne, parmi lesquels le mythe de la Frontière. Ainsi, c'est dans l'engrenage des aspects mythiques qu'il faut situer la philosophie de Steinbeck. Ses romans sont surtout composés d'immigrants qui gardent en tête le rêve américain : la chance pour tous de devenir un jour riche. Le mental de la plupart des immigrés ou descendants d'immigrés reste profondément individualiste. L'autosuffisance est une notion essentielle dans l'agrarianisme jeffersonien, laquelle Steinbeck se fait le héraut dans *Of Mice and Men* comme dans *The Grapes of Wrath*.

Dans *In Dubious Battle*, l'écrivain donne aussi une définition de l'idéal international communiste (même si ses personnages n'atteignent pas l'idéal, il aura servi quand même à continuer le combat). Steinbeck nous donne une autre vision des actions du parti communiste dans une Amérique des années 1930. Un parcours initiatique d'un nouvel adhérent, Jim, qui peut nous ressembler et qui nous emmène dans un univers de grève et de manipulation politique. En outre, l'idéal est porté également sur la quête d'une « famille universelle ». Cet idéal de la « famille universelle » dépasse la simple acception de la famille définie comme base d'une communauté d'individus réunis essentiellement par des liens de parenté. Il semble manifeste pour Steinbeck que la fondation familiale n'est pas toujours nécessaire à l'agrégation d'organismes vivants.

Ainsi, l'union de la « grande famille » ne passe pas nécessairement par le modèle familial classique. Chez Steinbeck cet idéal familial s'appuie sur des liens transcendants qui laissent entendre une provenance d'un même « grand Tout »[233] dont chacun constitue une partie. Comme le rappelle Jim Casy dans le chapitre V : « maybe all men got one big soul ever'body's a part of » (*GOW*, 27). Cette approche unificatrice trouve également sa pleine formulation dans *Of Mice and Men* où Steinbeck se passe peut-être du modèle familial comme base d'unité pour accomplir son idéal. Le couple d'amis Lennie et George est une parfaite illustration. Ces derniers s'entre-aident de sorte à pouvoir réaliser leur rêve. C'est dans cette perspective que le mouvement du couple symbiotique entre Lennie et George prend tout son sens, car sur le plan politique leurs démarches entraînent un regroupement où chacun concourt à transformer le rêve en réalité.

Il en est de même de la démarche que le vieux Candy entreprend en s'intégrant au groupe. Ce dernier se veut pragmatique en tâchant de concrétiser le rêve du groupe par son apport financier. Par cette tentative politique de se rallier au groupe, Steinbeck prône une société plus tolérante et multiculturelle. À ce propos, la démarche de Crooks, le palefrenier noir, semble aller dans ce sens dans la mesure où il demande également à se joindre au groupe comme il le fait remarquer :

> If you guys would want a hand to work for nothing — just his keep, why I'd come an' lend a hand. I ain't so crippled I can't work like a son-of-a-bitch if I want to » (*OMM*, 86-87).

La tentative de Crook d'apporter de l'aide même gracieusement n'est qu'un moyen de rejoindre le groupe et de s'affranchir de sa piètre condition. De là il soumet sa demande à Lennie, cependant l'arrivée de la femme de Curley coupe court à la discussion, si bien que Crooks ne s'intègre finalement pas au projet. Toutefois, ce qui est important ici, c'est la possibilité d'intégration de Crooks. La mise en scène de l'implication volontaire de Crooks amène le lecteur à considérer que c'est dans la potentialité de réalisation du rêve d'indépendance que cette quête trouve sa pertinence. Il convient donc de constater que dans la fiction de Steinbeck la quête de l'idéal apparaît comme la restauration d'un équilibre social. Cet idéalisme fait évidemment allusion, de manière sarcastique, aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où, dans la fiction de

[233] L'idée de « grand Tout » fait référence au concept d'"Over-Soul" de Ralph Waldo Emerson. Voir *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other* Essays, Claremont, Coyote Canyon Press, 2010, p. 56.

Steinbeck, la quête de l'idéal apparaît non seulement comme le rêve d'un monde meilleur, mais aussi comme la dénonciation des conditions de vie souvent déplorables, synonymes de la difficulté d'intégration socio-économique des communautés. C'est pourquoi Steinbeck est amené parfois, à travers cette recherche de l'idéal, à critiquer les vices de l'homme et de la société, mais son discours prône davantage l'amélioration de la morale personnelle plutôt qu'une transformation des institutions amènera le progrès de la civilisation. Il s'agit d'un discours rationnel et idéologique qui s'adapte aux usages de son temps sans abdiquer sa liberté de jugement. Cet idéal est aussi intrinsèque, car il témoigne par sa sensibilité une façon de voir le monde en réaction contre son temps et sa société. Sans tomber dans un idéalisme absurde, les romans de Steinbeck traduisent les préoccupations de ses contemporains. Pourtant, on observe dans la fiction de Steinbeck une résistance au statu quo, un refus de se rendre captif de l'immobilisme. Cela n'est pas sans conséquence sur la manière d'appréhender les notions de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. C'est encore une fois la quête de l'idéal qui permet à Steinbeck d'en bouleverser la nature pour en faire un principe de composition littéraire.

S'appuyant sur l'héritage de ses prédécesseurs comme Hemingway, Dos Passos, Emerson, Walt Whitman, entre autres, Steinbeck s'évertue à rendre constamment perfectible son écriture. Dans *The Grapes of Wrath*, l'influence des prédécesseurs est perceptible. Force est de constater que l'humanisme radical et naturaliste de Casy a des sources claires dans la vision du « Surâme » de Ralph Waldo Emerson et dans l'amour de Walt Whitman pour les masses démocratiques. Dans le chapitre XXVIII, Tom Joad suit les enseignements humanistes de Jim Casy et préfère partir dans le but d'éviter non seulement de mettre en danger sa famille, mais de pouvoir trouver ultérieurement l'idéal souhaité. C'est ainsi qu'il aspire à une force altruiste plus universelle. À l'instar de Jim Casy, Tom Joad semble ancrer son aspiration sur le concept emersonien de l'« Oversoul », c'est-à-dire une perception individuelle qui repose sur des oppositions duelles dont il faut repérer le centre d'équilibre pour rétablir l'état de perfection originel de la création divine.

L'ouvrage de Steinbeck offre un cadre dont l'unité s'appuie sur la complémentarité d'une structure antagoniste qui se morcelle en une multitude de fragments entrant en relation les unes avec les autres, s'agrégeant, se subdivisant et se reconstituant jusqu'à former un modèle d'équilibre et d'harmonie. Cette aspiration à un modèle harmonique se rapporte à la quête de liberté chez Walt Whitman. Steinbeck aussi bien que Whitman

estiment que la possibilité d'un nouveau départ ne peut se faire que par la pensée et l'action collective dans et contre les contradictions inhérentes au modèle d'équilibre. C'est sans doute en ce que Frederick I. Carpenter dans son essai « The Philosophical Joads », soutient que la pensée sociale de Steinbeck semble être façonnée par trois volets distincts de la philosophie américaine du XIXe siècle. Le transcendantalisme mystique émersonien de la « Sur-Âme », l'idée d'un humanisme exprimée par l'amour de toutes les personnes, l'adhésion à la démocratie de masse que l'on retrouve dans poésie de Walt Whitman et de Carl Sandburg, mais aussi l'instrumentalisme pragmatique de William James et de John Dewey[234]. Dans *The Grapes of Wrath*, le camp gouvernemental semble suffisamment attrayant pour la famille Joad qu'elle prend le rapport comme une bonne nouvelle et se déplace là-bas. Au-delà de l'équipement des « installations modernes », l'élément qui attire davantage l'attention de Tom Joad ; c'est le mode gouvernance du camp par les résidents eux-mêmes comme il le démontre la discussion entre Tom et le gardien :

> "You mean to say the fellas that runs the camp is jus' fellas—campin' here?"
> "Sure. And it works." (*GOW*, 287)

La fascination d'une telle gouvernance pousse Tom à dire que ce camp pourrait être l'endroit idéal pour lui comme le dit Tom Joad : « Well, for Christ's sake! Why ain't they more places like this ? » (*GOW*, 288). Cette fascination est rendue à son paroxysme par la réponse du gardien : « You'll have to find that out yourself' » (*GOW,* 288). Cette réponse incite Tom à penser que la démocratie n'est pas une donnée, mais un processus à réaliser. La notion de découverte de soi soulevée ici permet à Tom Joad de continuer à réfléchir à la manière de conserver cette idée qui est au centre de sa propre croissance. Le mode de gouvernance que Tom Joad poursuit, est une démocratie populaire commune, qui prend en compte les idéaux américains d'égalité et de liberté, caractéristique fondamentale de la vision démocratique selon Walt Whitman, se dessine ici en filigrane. On ne peut toutefois occulter la pensée de Walt Whitman, même si Tom Joad ne mentionne pas clairement avec autant de détails la vision démocratique telle qu'elle est indiquée par Whitman dans son poème *En Masse*.

---

[234] Frederic I. Carpenter, « The Philosophical Joads », *College English*, 2 (January 1941), pp. 315–25. *In* Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, New York, Penguin Books, 1997, p. 563.

Toutefois, il convient de voir cette méthode qui consiste à combiner ses expériences avec celles de ses devanciers est une stratégie pour Steinbeck de mettre en lumière le brouillage entre rêve et réalité dans ses romans et qui s'exprime également par l'imbrication de deux mondes.

1.3 La vraisemblance du rêve

La notion de vraisemblance se trouve le plus souvent en filigrane dans les textes théoriques et critiques. Cela s'explique par le fait qu'elle échappe également aux codifications strictes et aux débats dont elle fut l'objet dans les traités de poétique. C'est dire que sa définition reste assez floue et fondée sur des présuppositions plus ou moins formulées. C'est d'ailleurs ce sens que Boileau dans son *Art poétique* de 1674 nous donne une formule lapidaire : « le vrai peut quelquefois n'être point vraisemblable »[235]. Cela signifie que le vraisemblable n'est pas réellement une imitation du vrai, même s'il revêt une apparence complète de vérité. Chez Aristote la vraisemblance se distingue de l'exigence de vérité empirique ou factuelle à laquelle est soumis l'historien ou plus exactement le chroniqueur : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »[236]. Dès lors la vraisemblance se conçoit comme l'exigence logique de la mise en intrigue qui doit ordonner les événements selon un enchaînement nécessaire. Cela revient à dire qu'elle est comme un rapport de continuité ou de conformité avec le réel. Dans une telle perspective, on peut comprendre Antoine Compagnon qui soutient que la fiction fonctionne comme une création de l'imagination qui offre un monde hypothétique, un monde possible auquel on adhère par une foi en quelque sorte négative selon Coleridge[237]. Bien que la vraisemblance repose sur la conformité des événements, des opinions et des représentations du réel en vigueur, c'est-à-dire le probable, elle tient donc tout autant à l'organisation logique du récit qui unifie les actions et les articule aux caractères des personnages. Cette nécessité créée par la mise en intrigue contribue

[235] Nicolas Boileau, *L'Art poétique,* Paris, Éditions Bordas, 1966, p.72.
[236] Aristote, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 65.
[237] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit*., p. 418.

d'ailleurs à rendre acceptable ce qui pourrait échapper, à première vue, à l'ordre du probable. Comme le rappelle Rainer Rochlitz dans son article « Comment définir la fiction ? » :

> Le romancier ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre » que ses personnages ont réellement fait et dit ce qu'il raconte ; il cherche à les « rendre crédibles », ce qui est presque le contraire de « feindre » ou de « faire croire » au sens d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire[238].

Dans ce passage, la vraisemblance rappelle que la fiction dans sa relation au lecteur correspond non seulement à un acte de langage mais aussi à un acte de croyance provisoire. Ainsi, la visée du romancier se veut d'être « crédible » par rapport à ce qu'il présente au lecteur. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck ancre sa pensée dans ce dynamisme en montrant une image reluisante de la Californie qui fait naître un certain espoir chez les Joad. Cette stratégie de séduction et de confusion semble constituer des œillères qui empêchent les Joad de percevoir autre que cette image mythifiée. D'ailleurs, cela permet à Steinbeck de pouvoir créer le départ expéditif et en masse des fermiers migrants vers un supposé paradis. Steinbeck poursuit cette métaphore de trompe-l'œil qui est une technique pour faire aboutir son projet. L'évocation flatteuse, voire fallacieuse employée par les personnages sur leur future terre d'accueil dans le chapitre X, abonde dans ce sens et sert de déliement au projet de résistance des fermiers. Cette technique habilement fabriquée est un art du faux et du faux semblant mais relève aussi d'une critique par sa visée dénonciatrice. Ce clin d'œil à l'art de la création donne au récit de Steinbeck sa dimension à la fois esthétique, politique et éthique. C'est la raison pour laquelle Steinbeck convertit la décision d'opposition des Joad en un projet d'exil vers ce qu'ils considèrent comme étant un paradis. À titre d'exemple, Tom Joad est convaincu par le commentaire de l'image attractive de la carte postale qui laisse affleurer la Californie comme le lieu des « possibles » au moment de partir, comme il le fait remarquer :

> 'Course it'll be all different out there—plenty work, an' ever'thing nice an' green, an' little white houses an' oranges growin' aroun'."
> "Is it all oranges ever' where?"
> "Well, maybe not ever' where, but plenty places" (*GOW*, 111).

[238] *In* René Audet et Alexandre Gefen [dir.], *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, 2002, p. 9.

Le voile d'espoir créé par Steinbeck et qui anime ses personnages, permet d'installer un effet de suspense. Cette attente d'un dénouement incertain produit une implication du lecteur vis-à-vis du récit. Cet intérêt romanesque de poser le récit dans une tension narrative va presque être dénoué progressivement, notamment lorsque l'écrivain place ses personnages dans le lieu de leur rêve. Ainsi, l'image mythique de l'Ouest ressurgit dans le discours des fermiers et semble changer au fur et à mesure qu'ils s'approchent du lieu tant désiré. Les paysages luxuriants et aménagés de l'Ouest, synonymes de liberté, s'opposent à la chaleur et à l'atmosphère poussiéreuse des grandes villes de l'Est pour faire allusion au « Dust Bowl country », expression par laquelle Steinbeck désigne les villes affectées : « And then the dispossessed were drawn West — from Kansas, Oklahoma, Texas, New Mexico; from Nevada and Arkansas, families, tribes, dusted out, tractored out » (*GOW*, 232). Cette désignation similaire est également perceptible dans *On The Road*, dans lequel Jack Kerouac, par le biais de son personnage Dean, assimile les grandes villes de l'Est à la froideur, à la grisaille[239] pour designer la ville de New York. Cette opposition entre Est et Ouest se délocalise au plan psychologique que nous pourrons retrouver dans le dilemme constant qui émaille le discours de Muley Graves par rapport à sa décision de rester en Oklahoma ou de partir en Californie. En effet, Noah Joad tout comme Muley Graves contribuent beaucoup à cette vision idyllique de l'Ouest.

Cependant ce dilemme donne à lire une certaine difficulté imminente et reflète un monde passé à jamais perdu. À leur arrivée en Californie, les Joad découvrent un spectacle déplorable et un accueil consternant. En rapport étroit avec la thématique de l'image idéalisée de la Californie, Steinbeck emploie un effet d'insistance pour confirmer le rêve de ses personnages. La vue distante de ces villes s'inscrit dans un procédé de maintenir le suspens aussi bien pour les personnages que pour le lecteur, comme l'illustre la voix narrative : « The distant cities, the little towns in the orchard land and the morning sun, golden on the valley » (*GOW*, 227). L'image luxuriante de la vallée rehausse l'opposition entre ces deux discours sur la Californie. Cette vision paraît au-delà du rêve des fermiers, lequel ils partagent tous et disposés à le réaliser. Il en est de même dans *Of Mice and Men* où l'on constate une sorte de collectivisation du rêve par la transition des pronoms personnels de « I » à « we ». Steinbeck semble fusionner les deux protagonistes en une « entité une et indivisible » comme le souligne le dialogue entre Lennie et George :

[239] Jack Kerouac, *On The Road*, NewYork, Penguin Books, 1957, p. 302.

> "Lennie begged, "Les' do it now. Le's get that place now."
> "Sure, right now. I gotta. We gotta. " (*OMM*, 103)

La pluralisation du pronom révèle la synchronisation du rêve des deux amis. C'est ce que George reconnaît par l'usage des pluriels qui symbolise la complémentarité entre Lennie et George, et l'uniformisation de leur rêve. On peut penser à l'article de Damien Alcade qui voit dans cette complémentarité « un avatar de la théorie du superorganisme de Ritter, puisque c'est le fait qu'ils soient ensemble qui détermine l'objectif à atteindre et qui le rend possible »[240]. Steinbeck peint une humanité violente et vaincue, murée dans un quotidien auquel il n'échappe qu'en rêvant au bonheur. Bien que sa réflexion porte sur des problèmes sociaux généraux, Steinbeck fait implicitement référence à des faits historiques dans son récit. Ce procédé allusif conduit à penser que l'importance dans le réalisme de Steinbeck n'est pas la référence au réel, mais le triomphe d'une illusion vraisemblable. Par exemple dans le chapitre XXII de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck fait resurgir une double représentation du rêve américain symbolisée par la description esthétisée des « campground » qui est aussi une technique pour l'écrivain de lever le voile qui s'y appose. C'est ce qu'il semble transposer dans son journal :

> Well today work is to indicate the curious democracy of the larger group […]. I must get this down convincingly. The squatting men, the standing women and children […][241].

Si Steinbeck met l'accent sur la vie démocratique dans les camps, c'est probablement pour désigner de façon métonymique la société américaine. Cet usage de la partie pour le tout matérialisé par le camp en référence à la Californie et à la société américaine en général, est une manière pour Steinbeck de rendre son discours plus vivant mais aussi d'adopter une position critique. Cette représentation antithétique est un moyen de réorienter le concept originel du mythe du rêve américain :

> Works pretty nice. There's five sanitary units. Each one elects a central committee man. Now that committee makes laws. What they say goes. Suppose they get tough […]. Well you can vote' em out just' as quick as you vote'em in."

---

[240] Damien Alcade, « Symbiose et circulation dans *Of Mice and Men* de John Steinbeck », *Miranda* [Online], (5, 2011), pp. 1-11. URL : http://journals.openedition.org/miranda/2541 - Accès en ligne le 30 Juillet 2016.

[241] *In R*obert DeMott, *Working Days: The Journals of the Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1989, pp. 33-34.

> "Well, the camp site costs a dollar a week, but you can work it out, carrying garbage, keeping the camp clean-stuff like that. (*GOW*, 287)

Dans ce passage, le soulagement des fermiers dans le camp semble tenir d'antithèse par rapport à l'indifférence des propriétaires terriens, mais aussi pour mieux faire ressortir le contraste du discours de Steinbeck. Même si dans *The Grapes of Wrath* les promesses d'un mythe du « rêve américain » reposent sur une confiance totale de la générosité des terres californiennes, il n'en demeure pas moins que l'effet de trompe-l'œil employé par Steinbeck occulte toute possibilité de désillusion pour ses personnages. Dans ce cas, ne pouvons-nous pas dire que le « rêve américain » est en partie une production mythique de l'imagination ? Vu sous cet angle, oui, car il peut constituer un objet créé dans lequel les réalités et les obligations d'un pays sont glorifiées de sorte à concéder volontiers des opportunités de réussite. De ce fait, le roman comme moyen de connaissance se veut être la lumière pour élucider ces nébulosités. À ce sujet, Robert Bellah soutient que « Myths often tell important truths about the tensions people experience and their hopes for resolving those tensions or somehow turning them to constructive use »[242]. On relève ici le caractère révélateur des mythes en ce sens qu'ils suscitent de l'espoir et des moyens constructifs pour résoudre les conflits subsistant dans une société. Si Robert Bellah pense que les mythes sont des clefs de dénouement des tensions, Steinbeck, quant à lui, semble s'en appuyer pour donner du sens à sa fiction. L'enjeu sera pour nous d'analyser les stratégies qui participent à l'effort de vraisemblabilisation dans la fiction de Steinbeck.

Rappelons que le mythe du rêve américain est une partie intégrante de l'identité de l'Amérique dont son ancrage dans l'histoire de la société américaine est si profond qu'il s'enrôle un voile à la fois épique et mythique. Au-delà du paradoxe entre l'abondance et la pauvreté exposé dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck souligne la particularité délicate de la Californie. Dans le chapitre XX, la description de ces belles voitures : « Rolls, Cad' 16 » est aussi un désir enfoui qui semble enivrer Al Joad à vouloir conduire absolument ces belles automobiles comme le souligne la voix narrative :

> Al took out his pocket knife and scraped at the block. "Jesus!" he said. "They ain't nothin' I love like the guts of the guts of a game".
> "How about girls?"

[242]*In* Sally Peltier Harvey, *Redefining the American Dream: The Novels of Willa Cather*, London, Associated University Presses, 1995, p.8.

> « Yeah, girls too! Wisht I could tear down a Rolls an' put her back. I looked under the hood of a Cad'16 one time an', God Almighty, you never seen nothin' so sweet in your life! […].
> How'd you like to drive her?
> Floyd said, 'The hell! (*GOW*, 255)

Il y a une sorte de reflux de désir de réaliser le rêve américain qui semble envahir les personnages de Steinbeck comme l'indique Al Joad dont l'unique rêve est de s'offrir ces « belles bagnoles » et d'y mettre probablement sa dulcinée. Pourtant, Floyd semble semer le doute dans la réalisation de son rêve. C'est pourquoi il suggère à Al Joad de s'habituer à conduire une guimbarde : « You better git use' ta a jalopy,'…'cause you ain't gonna drive no 16 » (*GOW*, 255). Bien que motivé à réaliser son rêve, les propos de Floyd semblent ramener Al Joad à la réalité d'une ville où trouver du travail reste un parcours laborieux. Il faut cependant constater que dans ce monde déchu, le désespoir n'a pas sa place, car seul le rêve peut être source de motivation. N'est-ce pas cela qui a également incité Lennie et George à poursuivre leur raison de vivre ? Le recours au rêve constitue un moyen réconfortant au statu quo. Si Lennie et George ou Curley en ont fait usage dans *Of Mice and Men*, c'est sans doute pour compenser le manque et la difficulté de leur condition de vie. À ce titre, Steinbeck montre à quel point Lennie est hanté par son rêve jusqu'à lasser George de le lui rappeler constamment. Ainsi, le seul fait de lui ressasser la supposée « ferme paradisiaque », semble exclusivement suffire pour satisfaire ses désirs olfactifs. L'évocation itérative de la « ferme paradisiaque » s'éclaircit progressivement et semble plus concrète à chaque ritournelle :

> " 'Go on' said Lennie. 'How's it gonna be. We gonnna get a little place"
> " 'We'll have a cow', said George. 'An' we'll have maybe a pig an' chickens… an' down the fat we'll have a … little piece alfalfa—"
> "For the rabbits," Lennie shouted
> "For the rabbits," George repeated
> "And I get to tend the rabbits."
> "And you get to tend the rabbits."
> Lennie giggled with happiness. "An' live on the fatta the lan'." (*OMM*, 103)

La demande répétitive de Lennie à l'adresse de George pour qu'il lui dise comment sera leur rêve, peut sans doute être interprétée comme une forme de rengaine musicale qui suscite des sensations de plaisir, de bonheur et d'espoir juste à l'entendre. Ainsi, le rêve constitue un suppléant à la fois temporaire et futur aux manquements de la vie, d'où la projection dans le rêve infantilise Lennie au point de se comporter comme un enfant

friand qu'on narre la même histoire. C'est ce que la femme de Curley semble confirmer ici : « you're a kinda nice fella. Jus' like a big baby » (*OMM*, 88). Cette infantilisation trouve aussi sa pleine démonstration dans les pleurnicheries de Lennie lorsque George lui a arraché la souris morte et l'a jeté aussi loin possible. Cela a suscité l'étonnement de George : « Blubberin' like a baby ! Jesus Christ ! A big guy like you » (*OMM*, 10). L'attitude de Lennie révèle une nostalgie de l'enfance qui est si profonde que Lennie tente de retarder son entrée dans le monde adulte. On parlera alors à l'instar du psychanalyste Tony Anatrella d'« adulescent »[243], c'est-à-dire une volonté poussée de s'infantiliser pour prolonger de façon interminable la vie d'adolescence.

Chez Steinbeck, l'emprise de ce rêve constitue réellement une entrave pour ses personnages de prendre conscience de leur impuissance et de voir la réalité telle qu'elle est et non ce qu'elle devrait être, ce qui est presque chimérique. En effet, la lecture est à la fois une action de prise de connaissance et de déchiffrement, mais également permet une meilleure compréhension. Mais qu'est ce qui est à comprendre ici ? N'est-ce pas la possibilité de réaliser le rêve ? Certes, il s'agit de décrypter les possibilités de réalisation du rêve, un décodage que seul Crooks semble faire, puisqu'il est le seul à décrypter les secrets des livres pour comprendre la réalité comme le souligne Candy : « He reads a lot. Got books in his room » (*OMM*, 20). Pour appréhender la réalité, il faut sortir de l'univers onirique, comme les prisonniers de la caverne platonicienne. Ici seule la lecture permet de se dépêtrer de ces attaches imaginaires pour faire une bonne interprétation de la réalité. Ainsi, le palefrenier Crooks, de sa position d'exclu et d'éclairé, se révèle être l'observateur objectif capable d'avoir une nouvelle vision sur les autres. Si l'on se base sur le contexte dans lequel le roman a été écrit, Steinbeck semble ancrer la vision de Crooks dans une dénonciation politique par le mépris subi par la population noire, aspect que nous développerons plus loin dans ce roman.

Dans *Cup of Gold,* la vraisemblance du rêve trouve également sa pleine expression dans l'existence de la vie mouvementée de Henry Morgan. Dans ce roman, Henry Morgan poursuit le rêve de la femme idéale qui a, tour à tour, pour nom Élisabeth puis la Sainte rouge, avant de découvrir qu'elle n'est qu'une ombre, qu'un mirage ou au moins un idéal inaccessible comme la « coupe d'or » de la lune. Il y a un va-et-vient entre le monde de l'enfance et l'univers de l'adulte. Cette oscillation vers le monde de l'enfance

[243]Tony Anatrella, « Les Adulescents », *Études*, n°. 7, Tome 399 (7/2003), pp. 37-47. Voir URL : www.cairn.info/revue-etudes-2003-7-page-37htm. Accès en ligne le 03 Juillet 2016

permet à Steinbeck de poursuivre les rêves de Henry Morgan de conquérir la « coupe d'or », Panama, la puissante ville espagnole. Néanmoins, il va se heurter au monde de l'adulte, synonyme de réalité. Cette aventure romanesque dans laquelle Steinbeck embarque son lecteur, se donne à voir telle une valse en crescendo jusqu'aux frontières de l'impossible.

2. L'illusion d'une quête

2.1 Le rêve américain

De prime abord, il est pertinent de faire un bref rappel de la genèse historique de l'expression « American Dream » pour une approche plus cohérente. Rappelons que l'expression « American Dream » a une origine historique relativement tardive ; elle a été utilisée pour la première fois en 1931 dans le livre de James Adam Truslow *The Epic of America* :

> The American Dream is that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.[244]

La définition de Truslow met en lumière la difficulté de réalisation du rêve américain qui est nécessairement possible grâce à l'instauration d'un monde de liberté, d'égalité et d'opportunité pour tout le monde sans aucune distinction, notamment de sexe, d'origine, de position sociale ou d'opinion sociale. Remarquons que la définition fait davantage référence à un rêve d'un « ordre social » plus équilibré et équitable, ce qu'on peut en appeler à une utopie dans la mesure où elle laisse voir la représentation d'une société parfaite. En effet, le rêve américain est associé à l'idée selon laquelle n'importe quelle

[244] James Truslow Adams, *The Epic of America,* New York, Blue Ribbon Books, 1931, pp. 404-405.

personne demeurant aux États-Unis peut prétendre à la prospérité grâce à son travail, son courage et sa détermination[245]. On comprend alors le discours du journaliste Horace Greeley qui, en 1853, a exhorté les esprits aventureux et entreprenants d'aller vers l'Ouest américain pour bénéficier des opportunités que ces terres supposément « sauvages » offraient. Cette exhortation est célèbre grâce à l'expression « Go West, young man, and grow up with the country »[246]. L'idée est en rapport avec le « Manifest Destiny », une croyance largement répandue selon laquelle la nation américaine a une mission divine consistant à conquérir l'ensemble du continent et à répandre la démocratie et la civilisation[247]. C'est d'ailleurs en ce sens que les historiens Frederick Merk et Lois Bannister Merk soutiennent que la naissance de la « Destinée manifeste » est déterminée par l'idée d'une mission salvatrice qu'ils qualifient d'être « […] a mission to redeem the Old World by high example [...] generated by the potentialities of a new earth for building a new heaven »[248]. L'idée d'une « Destinée manifeste » vient conférer à la conquête de l'Ouest une dimension épique. Ce voile épique concède à la « destinée manifeste » une valeur mythifiée. Ainsi, l'idéologie de la « Destinée manifeste » attribue à l'Amérique un rôle d'exception : celui d'exporter la démocratie et la liberté dans le monde. Si l'exceptionnalisme américain s'est propagé considérablement dans les années 1840, c'est bien parce qu'il s'inscrit dans une perspective de légitimation de la conquête de l'Ouest et de l'assimilation des Indiens. C'est sans doute en ce sens qu'il faut aussi entendre l'allusion de Steinbeck à cette conquête violente dans *The Grapes of Wrath*, lorsqu'il en fait refluer l'idée, tout en désignant de façon ironique l'aventure coloniale comme le fait remarquer la voix narrative : « Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away » (*GOW*, 36). L'expansionnisme américain a toujours été un mélange entre l'intérêt économique et l'idée d'une mission civilisatrice violemment raciste et paternaliste comme le souligne Steinbeck dans le chapitre II de *East of Eden*.

> First there were indians, an inferior breed without energy, inventiveness, or culture, a people that lived on grubs and grasshoppers and shellfish, too lazy to hunt or fish. […].

[245] Gérard-François Dumont, *Rêve américain*, Paris, Éditions Ellipses, 2011, p. 632.
[246] *In* Diane L. Abbott, Kristoffer Gair, *Honor Unbound,* University Press of America, 2004, p. 65.
[247] L'expression de « Manifest Destiny » a été employée pour la première fois par le journaliste et idéologue John O'Sullivan dans le *United States Magazine and Democratic Review*, où il s'appuyait sur le caractère « de droit divin » de l'expansion de la « civilisation » vers l'Ouest pour exhorter les Etats-Unis à annexer la République de Texas et à légitimer l'irréversible colonisation du continent nord-américain par les Anglo-saxons de la côte Est. Voir Frederick Merk, Lois Bannister Merk, *Manifest Destiny and Mission in American History*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. ix.
[248] *Ibid*., p. 3.

> These first owners lived in poor feudal settlements, and their cattle ranged freely and multiplied. […]. Then the Americans came – more greedy because there were more of them. They took the lands, remade the laws to make their titles good (*EOE*, 6-7).

L'envolée du narrateur dans ce chapitre nous révèle que les raisons de l'implantation américaine sur les terres indiennes sont plus d'ordre économique puisque leur développement y dépendait comme le confirme la voix narrative. Au-delà des enjeux économiques qui sous-tendent tacitement les carnages des indiens, Steinbeck, par la voix d'Adam, met en scène son côté humaniste comme il le fait remarquer : « To Adam, who was an instrument, who saw not the future farms but only the torn bellies of fine humans, it was revolting and useless » (*EOE*, 38).

Le concept de déplacement ou d'exode, récurrent dans l'écriture de Steinbeck, ouvre une thématique de l'évaluation de la vie de l'individu en période de trouble, et cela nous permet d'indiquer les voies possibles d'un mythe du rêve américain. Cependant, dans quelle mesure peut-on parler d'une quête d'un rêve au-delà de cette impression ? Pour mieux appréhender le mythe du rêve américain dans la fiction de Steinbeck, il nous faut le saisir dans la littérature américaine en général. Observons d'abord l'interprétation de Gregory J. Thompson du rêve américain :

> The goal of the American Dream as represented in several prominent literary examples from the nineteenth and twentieth centuries. This fundamental shift was centered on a dichotomy of success versus failure. This success or failure in the early history of the United States was related to the survival of communities. Since the twentieth century success or failure within the context of the American Dream has been focused on the happiness of individuals.[249]

Selon Gregory J. Thompson, le rêve américain constitue une source de survie, c'est-à-dire que l'Amérique constitue le lieu où tout est possible. Ainsi, ces interprétations hétéroclites, tournant autour d'une opposition entre succès et échec, font surgir de nombreuses manières d'appréhender le rêve américain et qu'il convient de les analyser dans les récits littéraires. L'étude du rêve américain dans la fiction de Steinbeck revient à se rendre compte aussi qu'il n'est pas seulement individuel et spirituel, mais aussi concret et collectif. Cette étude permet alors de rendre compte d'une constante chez Steinbeck dans la mise en représentation du mythe du rêve américain dans ses textes. Pour

[249] *In* Ricardo Miguez, *American Dreams: Dialogues in U.S. Studies*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 149.

commencer, essayons d'abord de voir sa vision. Steinbeck s'appuie à la fois sur des aspects du passé et de l'actualité pour bâtir de façon analogique son récit. Cette combinaison concède à son texte un style dichotomique même s'il suggère l'unité de ces deux pôles. Le concept de recommencement absolu et d'homme nouveau constitue le premier mythe fondateur ancré dans l'inconscient collectif qui donnera naissance à bien des rêves. Ce concept semble être motivé par un besoin de rupture de l'immigrant avec ses racines. Ainsi, l'exploration de la nature sauvage et la traversée de l'océan constituent les symboles d'une nouvelle naissance, et c'est John de Crèvecœur qui, le premier, a identifié ce processus dans *Letters from an American Farme*r :

> He is an American, who leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the new government he obeys, and the new rank he holds. He becomes an American by being received in the broad lap of our great Alma Mater.[250]

John de Crèvecœur considère le continent américain comme une table rase sur laquelle les humains peuvent construire une nouvelle société. La représentation fondamentale qu'est le rêve américain trouve dès lors son origine dans l'élaboration d'une conscience identitaire américaine visant à masquer les heurts dus à l'installation sur une nouvelle terre, à la conquête de nouveaux territoires et à la confrontation de différents groupes socio-ethniques. Si l'Amérique est, à la fois, utopie et lieu de tous les possibles, il n'en demeure pas moins que le concept de rêve américain, par sa version protéiforme, occulte les traumatismes de l'histoire en les remplaçant par la recherche d'un bien-être matériel et d'un rêve jugé accessible, au sein d'une nation qui voit dans la nature l'occasion d'implanter un nouvel Éden.

Rappelons que l'Amérique a toujours été considérée comme une terre de liberté. La liberté est aussi celle de voyager, de circuler, associée au goût pour les grands espaces, au mythe du cow-boy solitaire, au vagabond mystique et jusqu'à l'anarchisme des libertariens. Il est intéressant de reconnaître que l'ouvrage de Crèvecœur est parfois le témoignage éloquent et brut d'un homme essayant désespérément de se convaincre lui-même et ses lecteurs qu'il est possible de vivre la vie idéalisée préconisée par Jean-Jacques Rousseau, c'est-à-dire un état de nature où l'homme seul pouvait se passer entièrement du secours de ses semblables. Il en est de même de l'ouvrage *Virgin Land* de

[250] J. Hector St John de Crevecoeur, *Letter from an American Farmer*, Letter III, Massachusetts, Applewood Books, 2007, p. 54.

Henry Nash Smith, où l'auteur examine la façon dont les Américains perçoivent l'expansion vers l'Ouest par le biais des mythes, des légendes et de la culture symbolique qui leur sont associés. Henry Nash Smith explore comment les terres supposées inoccupées à l'Ouest ont joué un rôle dans la psyché américaine. Pour expliquer l'histoire de l'Ouest américain et son effet sur la politique américaine, Henry Nash Smith définit le mythe-symbole comme « […] collective representations rather that the work of a single mind […] an intellectual construction that fuses concept and emotion into an image »[251]. Plus qu'une région géographique, l'Ouest américain est ancré dans l'imaginaire de l'Américain, lequel a exercé une influence considérable sur l'évolution culturelle, politique et sociale de la nation. La réflexion de Henry Nash Smith donne à ceux qui s'intéressent à l'exploration de la mythologie de l'Ouest et de l'expérience américaine des pistes intéressantes pour commencer les recherches.

À la lumière de ce témoignage, comment peut-on qualifier le rêve américain chez Steinbeck ? Quelle fonction revêt-il dans la structuration de ses ouvrages ? Par ailleurs, dans la plupart des ouvrages de Steinbeck, ce rêve est mis à mal par des individus ou par un système anonyme qui prennent le contre-pied des idées fondatrices du rêve américain. Cependant, la récurrence du concept de rêve américain apparaît comme un principe de composition qui préside à l'écriture de plusieurs romans. En effet, Steinbeck n'a pas juste conçu le thème du rêve américain pour ses personnages, le surnom de « Golden State » attribué à la Californie à partir de la fin des années 1800 n'est pas seulement la rumeur des « collines remplies de pépites d'or », mais elle l'est aussi en raison de l'expédition pour la première fois d'une quantité de fruits et de légumes issus de l'agriculture californienne vers la côte Est.

Dans *The Grapes of Wrath* le rêve que Grampa attend de la Californie, c'est de pouvoir cueillir et de manger des oranges à volonté comme il le dit : « I'd prob'y be in California right now a-eatin' grapes an' a-pickin' an orange when I wanted » (*GOW*, 50). C'est peut-être par pur hasard que le choix du rêve de Grampa est porté uniquement sur la dégustation des fruits quand on sait que la Californie a été le principal producteur de produits agricoles aux États-Unis avant la Grande Dépression. Ainsi, dans les champs agricoles californiens, la quête du rêve américain s'est faite avec une férocité particulière. Cette période a été le moment propice pour Steinbeck de faire un examen méticuleux de

[251] Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth,* New York, Vintage Books, 1957, p. vii.

l'effet du rêve américain sur le peuple de Californie en particulier et celui de l'Amérique en général. Dans la fiction de Steinbeck, la quête d'un salut à l'Ouest contribue à ce que le mythe du rêve américain s'actualise dans la réalité et se réactualise dans la pensée des humains. Cette idée, aux visées économiques, semble corrélée également à la notion de *Frontier* désignant la progression de la civilisation et de la nation aux dépens de la nature sauvage. Tel est le cas lors de l'expansion du Far West (au détriment des Amérindiens). Même si l'idée épique de Far West est biaisée dans la mesure où elle ne tient pas compte adéquatement de la violence massive subie par les populations indiennes, il n'en demeure pas moins que les opportunités offertes par l'expansion vers l'Ouest sont les plus mises en avant. C'est en ce sens que Marie-Christine Michaud et Eliane Elmaleh dans *L'Ouest et les Amériques : entre arts et réalités*, soutiennent que :

> "L'Ouest" peut être défini comme un espace géographique mais également comme une entité historique, culturelle, sociologique ou une représentation psychologique, littéraire ou encore discursive ; qu'il peut être une terre d'exil, de bannissement, d'opposition à l'ordre établi.[252].

Si ce passage souligne les différents aspects que l'Ouest a suscités, il ressort toutefois que la puissance de l'impact de l'imaginaire avec son lot d'images a fait de l'Ouest un lieu de convoitise et d'exception. C'est cette particularité qui fait dire à ces deux auteures qu'il existe « une esthétique de l'Ouest »[253]. C'est dans cette perspective que les « Pilgrim Fathers » se sont inscrits pour se libérer des persécutions incessantes de la vieille Europe et fonder une « nouvelle Jérusalem » ailleurs. Dès lors le territoire américain apparaît comme synonyme d'opportunité et de liberté où chacun peut redémarrer une nouvelle vie. Rappelons que la conception des Pères pèlerins a idéalisé le territoire américain en le voyant comme un « paradis terrestre ». C'est pourquoi leur conception a permis de structurer l'imaginaire collective américain et de poser les fondements politiques, spirituels et économiques de la nation étatsunienne. En ce sens, l'Amérique apparaît dès les origines comme une terre d'accueil et de prospérité. N'est-ce pas cette image qui a attiré les millions d'immigrants désireux posséder leur part des terres fertiles américaines ? La réponse est affirmative d'autant plus que les opportunités que semble offrir le continent américain permettent de se reconstruire soi-même dans un monde meilleur. Cela nous renvoie à notre hypothèse de départ selon laquelle la quête de l'idéal

[252] Marie-Christine Michaud et Eliane Elmaleh (dir.), *L'Ouest et les Amériques : entre arts et réalités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 7.
[253] *Ibid*.

est un principe de composition qui rythme nécessairement la fiction de Steinbeck. Une telle optique permet d'expliquer la raison pour laquelle les personnages de Steinbeck sont animés par le rêve d'un lendemain meilleur. Ainsi, la migration des Joad en Californie s'inscrit dans la perspective d'accomplissement du rêve américain comme le fait remarquer ce bref échange :

> Why don't you go on west to California? There's work there, and it never get cold. Why, you can reach out anywhere and pick an orange. Why, there's always some kind of crop to work in. why don't you go there? (*GOW*, 34)

Dans ce passage, la Californie apparaît comme le paradis des fermiers migrants, c'est-à-dire un lieu d'opportunité et de confort. En toile de fond le droit au bonheur et le développement de soi débouchent sur le droit d'entreprendre, de créer et d'innover. La récurrence du rêve américain dans la fiction de Steinbeck apparaît comme une source d'espoir pour les personnages. Les textes de Steinbeck sont ancrés dans la culture américaine, nourris par l'histoire contemporaine. Si le concept de rêve américain est récursif dans la fiction de Steinbeck, c'est probablement une manière pour lui de réinventer la vision de l'Amérique comme une terre de toutes les possibilités. Il s'agit d'une réactualisation du concept de rêve américain qui s'accompagne par une immigration d'un groupe s'employant à rejoindre un ailleurs dans l'espoir d'y trouver un avenir meilleur ; tel est le cas de la famille Joad dans *The Grapes of Wrath* ou celui du couple d'amis Lennie et George dans *Of Mice and Men*. S'appuyant sur l'idée originelle du rêve américain, les fermiers migrants de Steinbeck ne voient leur avenir qu'en Californie où ils espèrent « cueillir des oranges » ou « trouver du travail ». Cet espoir que l'Amérique semble offrir à ses nouveaux arrivants trouve sa résonance dans les propos de Tocqueville qui avance que dans la société américaine « la plupart des riches ont commencé par être pauvres »[254]. Cette ascension d'un statut social à un autre semble faire allusion aux romans populaires d'Horatio Alger qui sont caractérisés par l'idée du passage « from rags to riches »[255]. Il en est de même de la Déclaration d'indépendance de

[254] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique I* (1835), Paris, Éditions Gallimard, Collection : Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 55.
URL *:* http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_1/democratie_tome1.html
[255] *In* John William Tebbel, *From Rags to Riches: Horatio Alger, Jr. and the American Rream*, New York, Macmillan, 1963.

1776, qui considère que la « poursuite du bonheur »[256] est l'un des droits inaliénables de l'Homme à côté de la liberté et de l'égalité. Cet esprit des lois immuables de la charpente de la Déclaration d'indépendance se révèle être le socle sur lequel le concept de rêve américain repose. Cela laisse entendre qu'il s'agit d'un lieu pacifique et prospère où l'égalité et la liberté de penser seraient appliquées, respectées et préservées.

Il est intéressant de souligner que la notion du rêve américain prend sa source dans un imaginaire de l'espace ancré dans une pensée mythique. La représentation du rêve américain est, aux yeux des esprits fondateurs de la nation étatsunienne, un mythe qui donne à toute personne la possibilité et la chance de recommencer une nouvelle vie et de poursuivre son bonheur. Dans *American Cultural Studies : An Introduction to American Culture*, Neil Campbell et Alasdair Kean s'inscrivent dans la perspective des pères fondateurs de la nation américaine. Ainsi, ils déclarent que : « one of the founding myths of American culture [is] the belief in the fresh start, the new beginning »[257]. La déclaration prend tout son sens dans la fiction de Steinbeck qui met en évidence la réalité et la quête du rêve américain comme un défi de l'homme. Le dessein de Steinbeck n'est jamais improvisé, il répond à des impératifs du présent qui le guident. Pour cela, il se base sur le patrimoine de son vécu et de son époque mais aussi sur le passé. Dans *The Grapes of Wrath* il crée un incident déclencheur par l'entremise de la destruction des maisons des fermiers. C'est d'ailleurs ce qui change complètement le destin des personnages et détermine leur quête du rêve américain. La mise en scène de l'expérience de la famille Joad, permet à Steinbeck de dépeindre de façon allégorique et ironique le mythe du rêve américain.

Soulignons que le rêve américain s'est toujours greffé au discours des écrivains américains. Qu'en est-il de ce fameux « American Dream » qui se tisse presque dans tous les ouvrages des écrivains américains, référence mythique suffisant pour structurer une disposition narrative ou un discours politique ou idéologique ? En effet, si l'on se base sur l'esprit originel du rêve américain, il convient cependant de remarquer qu'il a connu une certaine désagrégation qui a corrodé les charmes de cette croyance qui a représenté « l'exceptionnalisme américain » pendant longtemps. Dans ce lot de désintégration se mêlent l'exclusion, la discrimination, la perte des valeurs morales et le culte de l'argent.

[256] ("We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness")
[257] Neil Campbell, Kean Alasdair, *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*, 2nd ed., London, Routledge, 2006, p. 26.

C'est dans ce contraste que s'inscrit Steinbeck pour décrire cette quête du rêve américain qui semble laisser sur le bas-côté de la route une partie de la population dans une situation peu reluisante.

2.2 À la recherche du rêve « amère-ricain »

La plupart des récits de Steinbeck s'inscrivent dans un dynamisme de quête qui est souvent associée à l'idée de rêve américain. Le concept de rêve américain a toujours été l'un des meilleurs slogans qui attire des migrants vers les États-Unis. Toutefois, qu'en est-il de ce rêve américain dans la fiction de Steinbeck ? En effet, le rêve américain suscite probablement une quête de meilleure condition de vie, voire une opportunité de recommencement, comme le fait remarquer Steinbeck dans *The Grapes of Wrath* : « maybe we can start again, in the new rich land — in California, where the fruit grows. We'll start over » (*GOW*, 89). En dépit de l'image positive qui a été associée au concept de rêve américain, sa promesse de réalisation est-elle toujours au rendez-vous ? Pourtant, la réalité est extrêmement différente et composite à tel point d'être amère pour certains « ricains ». Par ailleurs, le vocable « ricain » est un terme d'argot servant à désigner de manière péjorative les américains dans le sens restrictif d'« habitants des États-Unis ». C'est cette restriction que nous voulons mettre en évidence par rapport au mythe du rêve américain qui semble être restreint pour certains, comme par exemple les « Okies » que Steinbeck évoque dans *The Grapes of Wrath*. Ainsi, il est notamment question de montrer qu'il y a une impossibilité pour les personnages de Steinbeck de réaliser le rêve qui a tant été magnifié partout et faisant de l'Amérique un pays où il fait bon de vivre. Cette impossibilité se fait très tôt révélée dans le chapitre IX sous forme de réplique :

> But you can't start. Only a baby can start. […]. We can't start again. The bitterness we sold to the junk man—he got it all right, but we have it still. And when the owner men told us to go, that's us; and when the tractor hit the house, that's us until we're dead. To California or any place — every one a drum major leading a parade of hurts, marching with our bitterness. (*GOW*, 89)

Dans ce passage, le « mythe du rêve américain » est recréé dans une Californie abondante, et qui se distingue par ses multiples paradoxes. Ces quelques lignes sont en effet marquées par une impossibilité totale de réaliser un nouveau départ en Californie. Au travers de la perte de leur terre, le langage montre l'incapacité à atteindre l'idéal agraire jeffersonien cher aux fermiers. Il est important de souligner que le mythe du rêve américain qui semble s'ébaucher dans la fiction de Steinbeck, se manifeste sous forme d'une quête de recommencement. Dans *The Grapes of Wrath*, les fermiers s'inscrivent dans cette perspective tout comme le couple d'amis Lennie et George dans *Of Mice and Men*. La quête de recommencement apparaît comme une thématique récurrente dans l'écriture des textes de Steinbeck. Cette caractéristique n'est pas seulement thématique mais elle est également incarnée par des protagonistes centraux qui semblent porter aussi bien le point de vue de l'écrivain qu'ils déstructurent paradoxalement le rêve américain. Cette particularité d'appréhender le concept de rêve américain ne manque pas de faire écho à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck.

Dans *The Grapes of Wrath*, les Joad qui se font le plus remarquer dans cette quête, ont préféré entamer un voyage vers la Californie pour accomplir leurs rêves, après avoir été expulsés de leur terre. C'est à travers eux que Steinbeck crée de façon parabolique le mythe de l'Ouest, et cela ne semble pas laisser indifférent le lecteur attentif. Dès l'entame du périple des Joad vers la prétendue « Terre promise » en Californie, Steinbeck recourt à une juxtaposition de série de voitures : « Cadillacs, La Salles, Buicks, Plymouths, Packards, Chevvies, Buicks, Fords, Pontiac » (*GOW*, 65). Cette liste de voiture révèle de façon ironique une liste de biens associés au rêve américain, mais réduit à des « Used Cars » (*GOW*, 61). Fort significative par son aspect déstructurant, la représentation des vieilles voitures d'occasions n'a de valeur que par ses noms. Dans cette représentation de tas de ferraille antique, Steinbeck nuance cette image amochée par un discours valorisant dans le chapitre XVIII. Ce contraste qui sert de suspense montre une image mythifiée de la Californie, considérée comme une terre de cocagne, comme le souligne la voix narrative : « That's a good way […] in California […] An' fruit ever' place, an' people just bein' in the nicest places, little white houses in among the orange trees » (*GOW*, 91). Steinbeck érige le discours de ses personnages à partir d'une apparence qui crée un mirage pour eux. Cette manière de peindre par référence au réel installe non seulement un effet de trompe-l'œil mais de « leurre et d'illusion ». Dans la logique de la conception platonicienne de la réalité comme apparence, Steinbeck insiste sur la vraisemblance.

C'est pourquoi au fur et à mesure que la famille Joad s'approche de la Californie, leur rêve s'amenuise pour être remplacé par une vision plus réelle et décevante. En décrivant le mythe du rêve américain, Steinbeck dévoile une certaine réalité historique inhérente à ce mythe sous une autre approche révélatrice comme pour dire que « ses écrits créent l'événement »[258], pour reprendre l'expression de Marie-Christine Lemardeley-Cunci. C'est cette technique particulière d'appréhender ses textes qui lui a valu beaucoup de critiques.

Dans la fiction de Steinbeck, on remarque une volonté de l'écrivain de mettre en scène une quête du paradis dans les années 1930 où l'homme cherche sa place dans une société tourmentée par le matérialisme. Dans *The Grapes of Wrath*, les personnages empruntent le chemin de l'Ouest dans l'optique de trouver une terre salvatrice. Steinbeck s'emploie à réinventer le mythe édénique par le biais du motif de déplacement. Dans le chapitre V, il ancre son discours dans une technique narrative dualiste pour rendre le déplacement de ses personnages plus vivant. Cette dualité oscille entre l'imagination d'un Ouest édénique et la réalité vécue. Effectivement, l'œuvre d'imagination littéraire découle d'une expérience humaine vécue de manière individuelle ou collective que Steinbeck essaie de bâtir à l'aide de l'écriture. Dans *The Grapes of Wrath*, la mise en scène de l'affluence des fermiers sur la « Route 66 » en destination de la Californie, semble réactiver la ruée vers l'Ouest. De façon allégorique Steinbeck s'emploie à construire une sorte d'analogie qui fait penser au mythe fondateur de l'Ouest lié à l'aventure des Pères fondateurs de la nation américaine[259]. Cette technique narrative crée chez le lecteur le sens d'un recommencement de l'histoire par la résurrection de la conquête de nouvelles terres, mais c'est aussi un moyen d'agencer le récit selon une logique à la fois formelle et sémantique, comme l'évoque la voix narrative :

> Once California belonged to Mexico and its land to Mexicans; a horde of tattered feverish American poured in. *And* such was their great hunger for the land - stole Sutter's land, Guerrero's land, took the grants and broke them up *and* growled *and* quarreled over them, those frantic hungry men; *and* they guarded with guns the land they had stolen. (*GOW*, 231)[260]

[258] Marie Christine Lemardeley-Cunci, *John Steinbeck* : *L'Éden perdu*, Paris, Éditions Belin, 2000, p. 29.
[259] Voir Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*, Paris, Éditions Maspero, 1976.
[260] C'est moi qui met en italique l'usage de la polysyndéte en « and ».

Steinbeck semble soulever les justifications de légitimation qu'on a attribuées à la conquête de nouveaux territoires. En ce sens la « Manifest destiny » est d'ailleurs convoquée ici de manière ironique, puisqu'elle est une doctrine qui prétend que le continent américain n'existe à l'évidence que pour être colonisé et exploité par les colons[261]. L'évocation du « vol des terres de Sutter » rappelle l'annexion de la Californie par les Etats-Unis, qui a permis à Johann Sutter de détenir un immense domaine agricole qu'il a appelé : « Nouvelle-Helvétie » (plus connu sous le nom de « Fort-Sutter »). Toutefois, l'évocation de Steinbeck relève de l'histoire, car lorsque Sutter est arrivé en 1839, la Californie a été sous souveraineté Mexicaine, d'où les terres ont été associées à son nom (« Sutter's land »). Il en est de même pour Vicente Ramón Guerrero, l'un des premiers présidents du Mexique, dont les terres ont été nommées « Guerrero's land »[262].

Par l'emploi métonymique de la Californie, Steinbeck nous dévoile, par un balayage impersonnel, un aperçu des méthodes de conquêtes utilisées par les colons pour s'accaparer de cette ville. Cette colonisation révèle deux aspects duels : le désir d'expansion et la peur de l'autre. Steinbeck ne se contente pas de présenter l'Amérique dans ses aspects fragmentaires en occultant le passé peu reluisant. Il va à l'opposé de cette conception idéologique en teintant ses récits par de brefs rappels historiques. Ici Steinbeck brosse à grands traits une histoire de la Californie au cours de laquelle les terres ont été volées à tour de rôle soit par les Mexicains soit par « une armée d'Américains affamés et dépenaillés ». Steinbeck s'appuie sur des expériences et des traditions passées. Cette quête d'un lieu vierge prend appui sur le mythe du Paradis perdu. Cela est soutenu par une quête de rédemption et vire en une conquête cruelle qui graduellement devient rationnelle et systématique. L'immensité des territoires qui semble être le justificatif de cette conquête, apparaît dans une profonde situation chaotique, c'est-à-dire un état de « Wilderness » qu'il faut à la fois conquérir et civiliser. Rappelons que durant cette période, la Californie est plongée dans une forte turbulence voire dans une période « sans foi, ni loi » comme le montre la haine viscérale nourrie par les californiens à l'endroit des nouveaux arrivants :

> Okies—the owners hated them because the owners knew they were soft and the Okies strong, that they were fed and the Okies hungry; and perhaps the owners had heard from

[261] Pierre Lagayette, *L'Ouest américain* : *réalités et mythes*, Paris, Éditions Ellipses, 1997, p. 30.
[262] En 1848 James Wilson Marshall, employé de John Sutter découvre de l'or à Coloma dans l'American River en Californie, où une nouvelle se répand dans toute la côte-Est, ce qui provoque une ruée vers la Californie, pour exploiter ces « mines d'or considérables », transformant ainsi cette localité en un territoire sans loi, livré aux squatteurs, aux spéculateurs et aux bandits.

> their grandfathers how easy it is to steal land from a soft man if you are fierce and hungry and armed. […]. The town men, little bankers, hated Okies because there was nothing to gain from them. They had nothing. And the laboring people hated Okies because a hungry man must work, and if he must work, if he has to work, the wage payer automatically gives him less for his work; and then no one can get more. (*GOW*, 233)

La convocation de l'histoire n'est pas une imitation de la réalité, elle se veut un acte fictif de langage aussi réaliste soit-il, émanant d'une instance narrative. Comme le souligne Gérard Genette « le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage »[263]. Selon Genette, tout récit est obligatoirement *diegesis* (raconter) dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimesis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. Il y a une volonté de l'écrivain de gérer la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur[264].

Il faut rappeler que la conquête des terres a bien créé plus de cauchemars fatals que de rêves. C'est en cela que nous avançons que la présence récurrente du motif du rêve américain dans la fiction n'est pas un hasard, car il émane de la volonté de Steinbeck de relier la fiction à la société en mettant en scène l'adversité qui empêche toute possibilité de son accomplissement. C'est à ce titre que Daniel Boorstin décrit la « Manifest Destiny » comme traduisant « plus d'anxiétés que de certitudes quant au devenir de la nation »[265].

Dans *The Grapes of Wrath*, le chapitre XIX s'inscrit dans un triptyque à la fois poétique, historique et fictionnel. L'aspect poétique est matérialisé par la répétition de certains vocables et leurs synonymes ou groupes de mots. Le constat peut se lire dans le leitmotiv des mots « land », « earth », ainsi que « a rich acre », « dear acres » et enfin « farms », employés à maintes reprises. À cela s'ajoutent, les coordonnées et les structures parallèles qui contribuent aussi à l'effet poétique avec la structure polysyndétique de la conjonction de coordination « and » (231). Mentionné plus haut dans le texte, l'usage de la polysyndète permet à Steinbeck de mettre en relief la genèse heurtée de la colonisation californienne pour susciter l'indignation du lecteur. Steinbeck fait usage de l'analepse qui sert à éclairer le passé et, ce faisant, de justifier la psychologie des personnages. La combinaison de l'Histoire et de la fiction dans le chapitre XIX crée une sorte de poésie dramatique que la conception aristotélicienne

[263] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 29.
[264] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.184.
[265] *In* Pierre Lagayette, *L'Ouest américain* : *Réalités et mythes*, *op, cit*., p. 31.

considère comme étant plus vraie que l'Histoire, car cette dernière est exclusivement un archivage de faits tandis que la poésie donne un aperçu de ce qui devrait être aussi bien que ce qui est. Ceci fait écho à la notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans l'œuvre de Steinbeck. Si l'histoire distille le récit toujours discutable des évènements du passé, la fiction accomplit la tâche éthique qui prépare à mieux appréhender le monde, tout en révélant la vérité symbolique de son fonctionnement[266].

En décrivant le sort des travailleurs agricoles, on peut dire que Steinbeck part du général au spécifique. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il se focalise d'abord sur les migrants sans abri puis dirige l'objectif vers un couple d'affamés, sans-logis avec leurs enfants affligés dans leur voiture, qui est à présent leur unique maison. Comment ne pas remarquer la prégnance de la démarche réaliste de Steinbeck, qui fait refluer l'histoire comme une sorte de zone de tension pour les fermiers ? La question mérite d'être posée, notamment parce que la résurgence du passé donne une tonalité au récit. C'est d'ailleurs ce qui permet à Steinbeck de recourir au dévoilement pour réactiver le rêve des Pères fondateurs de la nation américaine. On parlera d'une écriture allusive où la méthode de dévoilement fonctionne efficacement dans le roman. En convoquant l'Histoire, on peut dire que Steinbeck souligne l'importance de la représentation et de la mise en scène, c'est pourquoi il fait émerger le passé, tout en libérant la possibilité de défaire le présent. Remarquons que *The Grapes of Wrath* emprunte le concept de la Frontière[267]. L'image que dégage la Californie dans ce passage donne un aperçu du lieu où les fermiers considèrent presque comme la « Terre promise ». Effectivement, les personnages de Steinbeck associent le rêve américain à la possession d'une terre. C'est ce que Steinbeck semble mettre en évidence pour perpétuer sa vision, tout en la synchronisant avec le réel. Toutefois, *The Grapes of Wrath* ne peut pas se réduire à des proportions historiques, même s'il y a beaucoup d'aspects liés à l'histoire qui semblent avoir trait à l'œuvre.

De surcroît, la superposition des chapitres généraux et des chapitres proprement narratifs, les uns avec les autres, donne au roman un rythme vital de contraction et d'expansion. En faisant un zoom sur l'Histoire, Steinbeck ressuscite le rêve du

---

[266] C'est la définition aristotélicienne du primat de la vraisemblance, que l'on retrouve chez les théoriciens du XVIIème siècle Chapelain, d'Aubignac ou encore Rapin. C'est également sa définition dans l'écriture de la poésie dramatique pour motiver le ressort des caractères. Voir à ce sujet la mise au point récente de Bénédicte Louvat-Molozay, dans *Poétique de la tragédie classique,* Paris, Éditions Sedes, « coll. Campus », 1998.

[267] Jacques Cabau, *Prairie perdue*, Paris, Édition du Seuil, coll. Points 1966, p. 18, édition revue et augmentée en 1981.

« paradis » dans son cadre natal, comme le fait remarquer Grampa : « just let me get out to California where I can pick me an orange when I want it. […] » (*GOW*, 82). La remarque est intéressante en ce sens qu'elle met en lumière des personnages de Steinbeck animés par un sentiment d'espoir comme en témoigne les prévisions bien élaborées de Grampa avant son départ vers les prétendues terres promises en Californie : « There's a thing I ain't never had enough of. Gonna get me a whole big bunch a grapes off a r, an' I'm gonna squash 'em on my face an' let 'em run offen my chin » (*GOW*, 83). En mettant en évidence le désir de Grampa, Steinbeck produit l'effet de l'espoir qui suscite le déplacement de ses personnages.

L'idée de voyage est au centre de la littérature américaine comme nous l'avons si bien évoqué précédemment. Pour preuve, il suffit de rappeler que l'Amérique a été colonisée par les Pères Pèlerins qui, souvent au péril de leur vie, ont traversé l'Atlantique à la recherche d'un lieu propice pour leur épanouissement. La migration forcée des Joad vers la Californie peut être vue comme une récapitulation ironique de l'expérience des premiers colons européens dans le Nouveau Monde. À l'instar de ces Européens, les Joad se sont déracinés pour échapper à la tyrannie des riches propriétaires terriens et aller à la quête de l'Eldorado. C'est sans doute en ce sens que John Tebbel inscrit ses propos en soutenant que : « The United States is a place where anyone, no matter what his origins, no matter how poor and obscure he may be, can rise to fame and fortune »[268]. Les propos de Tebbel sont intéressants dans la mesure où ils participent à la promotion d'une Amérique idéalisée où les opportunités sont à la portée de tout le monde sans distinction de catégorie sociale.

Néanmoins, il convient de retourner vers le rétroviseur pour voir comment la réalité est extrêmement contrastée et mitigée sur le terrain : l'accès aux libertés fondamentales et l'ascension sociale peinent à voir véritablement le jour. Cela suscite une interrogation : existe-t-il encore de rêve américain ? Dans tous les cas, ce discours tant sublimé et vanté reste vague et parfois semble être restreint pour certains. La première approche est incarnée par des esprits rebelles et solitaires comme Henry David Thoreau ou Norman Mailer. La seconde approche est celle des communautés contre-culturelles « underground » qui préfèrent construire leur monde parallèle plutôt que de s'attaquer directement au système. Nous avons enfin en troisième approche, les mouvements

[268] John William Tebbel, *From Rags to Riches: Horatio Alger, Jr., and the American Dream*, *op. cit.*, p. 4.

collectifs comme le mouvement des droits civiques (Civil Rights Movement), l'« American Indian Movement » et la « Gay Liberation Movement ». Mais étant tous des minorités, ces groupes furent toujours condamnés à rester minoritaires. C'est de ce confinement des minorités qu'il s'agit ici, car la quête du rêve américain chez les Okies semble être devenue impossible. Ainsi, Steinbeck ne se contente pas de mettre en scène le rêve américain, mais il montre et même démontre l'autre visage de l'Amérique. Cette mise en scène des deux visages de l'Amérique est fréquente dans la fiction de Steinbeck et participe d'une tentative à représenter non seulement le rêve américain mais à présenter de manière analytique toute l'impossibilité et la tromperie qui le caractérisent. La fiction de Steinbeck est traversée par un double mouvement qui va, d'une part, de la réalité vers le rêve et, d'autre part, du rêve vers le cauchemar, le dysfonctionnement symptomatique, la menace de désintégration.

Dans *The Grapes of Wrath,* les fermiers sont victimes de la force de propagande mensongère des prospectus alléchants, qui leur pousse à s'engager dans un voyage en Californie. Les publicités mensongères brouillent la distinction entre rêves, rêveries et réalité, comme si le phénomène onirique (psychique) avait rendu impossible pour l'œil la distinction entre le phénomène fabuleux ou réel. Le narrateur livre un panorama en constante mutation, grâce à son regard lucide qui s'approprie par fragments les couleurs changeantes d'un espace démesurément grand. Les Joad comme des centaines de milliers d'autres « Okies »[269] se jettent sur la route 66 pour émigrer d'Est en Ouest, vers la nouvelle « Terre promise » comme nous l'avons déjà vu précédemment :

> Seems too nice, kinda. I seen the han'bills fellas pass out, an' how much work they is, an' high wages an' all ; I seen in the paper how they want folks to come an' pick grapes an' oranges an' peaches. That's be nice work […]. An' it'd be nice under the trees, workin' in the shade. (*GOW*, 92)

La ruée des fermiers vers l'Ouest se révèle illusoire puisque, à leur arrivée, les fermiers ne trouvent que misère et dénuement. La réception des tracts publicitaires semble faire allusion à l'euphorie qu'a eue la publication du journal de Lewis et de Clark en 1814,

[269] « Okies » veut dire les habitants ou natifs de l'Oklahoma. Mais dans les années 1920, le terme prend une connotation négative, désignant par la suite les migrants pauvres venant des états de l'Oklahoma et environnants, tels que Missouri, Iowa, Nebraska, Kansas, Texax, Colorado et New Mexico. Ainsi tous les migrants qui venaient de ces états, sont appelés « Okies » et « Arkies ». Cependant, plus de migrants sont issus de l'Oklahoma que de tout autre état. Au total 15% de la population de l'Oklahoma s'est engagée dans une migration vers la Californie. Voir Jamees Noble Gregory, *American Exodus: The Dust Bowl Migration and Okies Culture in California*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 100.

dont le contenu a enflammé les imaginations et contribué à faire de l'Ouest une terre merveilleuse à l'attrait considérable. C'est d'ailleurs dans ce dynamisme que se loge toute la créativité de Steinbeck puisque le récit, pour mieux mettre en scène le « paradis californien », doit accroitre l'expectative et le suspense aussi bien pour les personnages que pour les lecteurs.

Dans *The Return of the Vanishing American*, Leslie Fiedler ancre sa démarche dans une perspective intuitive pour envisager de façon explicite sa pensée sur l'existence d'un paradis sur terre : « I deeply feel within me that there lies the Terrestrial Paradise »[270]. Steinbeck semble inspiré par une intuition similaire qui installe ses personnages dans le champ optimiste et ouvert du rêve américain. Dans ce cadre, Steinbeck semble trouver d'emblée l'union idéale entre le réel et l'imaginaire. C'est pourquoi ses personnages s'attèlent à la recherche d'un idéal dont ils ont été dépossédés. C'est sans doute ce que Marie-Christine Lemardeley-Cunci qualifie de « paradis perdu »[271] et qui constitue presque la conception de la nation américaine s'inscrivant dans le lieu et le temps du mythe. Le texte de Steinbeck contient implicitement la vision du mythe de l'Ouest mais paradoxalement ses personnages ne rencontrent que des oppositions. C'est d'ailleurs ce qui justifie le dualisme qui se tisse dans le texte. Effectivement, dans le chapitre XXVI de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck dresse un tableau sombre de cette quête et expose le mythe pastoral en lui adjoignant une dimension plus sociale et réelle. En dépit de cette lueur obscure qui entoure le périple des Joad, les personnages de Steinbeck affichent un optimisme en faveur d'un changement.

Il est frappant de constater que l'idée de quête du « rêve américain » trouve également sa résonance dans *Of Mice and Men.* Dans ce roman, c'est le même rêve des Joad qui a conduit aussi George et Lennie à aller chercher leur maison à la campagne, tout en travaillant de ferme en ferme, mais finissent par abandonner leurs rêves. Soulignons que *Of Mice and Men* se déroule dans les années 1930 en Amérique. Durant cette période, le rêve américain semble avoir disparu, et le pays des opportunités est devenu la terre des importunités. C'est ce qui a provoqué la migration de nombreux fermiers vers la Californie à la recherche de vie meilleure. Steinbeck met en évidence les deux personnages Lennie et George dont le rêve est d'avoir leur propre lopin de terre comme le révèle le narrateur : « 'get the jack together', purchase a few acres of land they

[270] Leslie A. Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, London, Jonathan Cape, 1968, p. 38.
[271] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Les raisins de la colère*, *op. cit.*, p. 38.

can call their own, "an' live off the fatta the lan'" » (*OMM*, 14). Dans tous les cas, le texte fait jaillir un sentiment d'espoir, mais ne délivre pas tout à fait ses promesses. Chez Steinbeck, les personnages essaient dans leur imagination d'ouvrir un entrebâillement sur les portes de la Frontière qui jusque-là ont été fermées depuis 1890[272]. Cela revient à dire que les petites portions de terres supposées libres sont devenues à présent toutes occupées. L'une des images principales de Steinbeck dans *Of Mice and Men* est le rêve d'un paradis terrestre ou « céleste » en Amérique, et cela est souvent associé à la liberté de posséder sa propre ferme.

En présentant la société américaine, Steinbeck dessine également une image embellie du rêve originel du mythe de l'Ouest, idéalisée par sa relecture à travers le prisme d'une mise en scène d'un chemin initiatique. Cette initiation passe d'abord par une « mort symbolique » pour aboutir à une « régénération mystique »[273]. Cela fait écho dans une certaine mesure aux idées et aux événements bibliques — en particulier, ceux de l'Exode — où Moses mène les Hébreux vers la « Terre promise ». Cela sonne un peu avec la terre où « coule en abondance le lait et le miel » que Grampa fait référence dans *The Grapes of Wrath*, mais aussi elle reflète vraisemblablement l'espoir d'un « fatta lan » (*OMM*, 68) pour Lennie, George et Crooks. Sans être un partisan mais plutôt un observateur, Steinbeck expose les abus de son époque. Ainsi, il explore les limites et les succès de l'une des plus vieilles démocraties du monde, tout en remettant en cause les vieux stéréotypes sur le mythe de l'exceptionnalisme et de l'individualisme excessif américain.

En analysant la fin ouverte de l'intrigue de *Of Mice and Men,* on peut dire que Steinbeck expose une vision teintée du rêve américain. La part obscure de la littérature n'est-elle que le fruit du refoulement ? Au contraire, on peut penser que l'« énigme » de la fiction est la plus à même d'atteindre la profondeur de la psyché. Il importe de souligner que l'évocation de l'œuvre « *Pilgrim's Progress* » (*GOW*, 90) à la fin du chapitre IX n'est pas inopinée, car elle est significative en termes de rappel et d'influence littéraire. La convocation de l'œuvre de John Bunyan rappelle le voyage périlleux de Christian qui a quitté la cité de la destruction (terrestre) et s'est frayé un chemin vers la

[272] Jacques Cabeau, *La Prairie perdue*, *op. cit*., p. 27.
[273] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 161.

cité céleste[274]. Les images employées par Steinbeck à l'instar de Bunyan, se rapportent souvent à leur environnement ordinaire. C'est d'ailleurs ce qui explique le succès de *The Grapes of Wrath,* car il évoque des éléments proches du quotidien de ses lecteurs et peuvent être rapportés à leur propre expérience. Ainsi, Christian dans *The Pilgrim's Progress*, ou Tom Joad dans *The Grapes of Wrath*, évoque un homme du peuple et démontre la supériorité du pauvre sur le riche dans sa quête spirituelle puisque ces derniers sont présentés comme des opposants.

À partir de là, Steinbeck semble considérer l'histoire comme analogue au modèle de l'expérience individuelle. Le recours au rêve américain permet à Steinbeck de méditer sur des questions essentielles, notamment le thème religieux. En se plaçant dans la symbolique identitaire et existentielle, les personnages de Steinbeck (dans *The Grapes of Wrath*) prennent conscience qu'ils ne sont qu'un simple acteur dans le théâtre du monde. La vie est perçue comme une scène de théâtre et la scène se fait le miroir de l'autre scène, celle de la vie. Cette vision baroque et tragique de l'existence installe une tonalité plutôt sombre dans l'œuvre théâtrale. En fait, l'interférence entre le personnage et son auteur est plus explicite que jamais. Steinbeck parle par la bouche des personnages principaux. Il ne met pas seulement en scène ses propres idées sur le rêve américain, il se met lui-même en scène, tout en exposant ses doutes, ses interrogations et ses angoisses métaphysiques par l'intermédiaire d'une mosaïque de personnages. Le personnage ou l'auteur tente de changer ou de faire changer des idées ou des situations. À la fin du roman, les personnages de Steinbeck sont alors en quête d'une vie meilleure plus vertueuse, spirituelle et sociale. En analysant la fiction de Steinbeck, on voit qu'il ne résout pas tout à fait les tensions entre l'individu et sa communauté ou encore entre la réalisation matérielle et spirituelle qui semblent inhérente au concept de rêve américain. Pourtant, avec une dextérité romanesque, Steinbeck essaie de tourner les contradictions en des fins utiles. C'est pourquoi il n'a pas pu s'empêcher d'exposer des caractéristiques si significatives que le lecteur en arrive à s'interroger. C'est ce qui semble justifier sa pensée dont la visée est d'éclairer.

Par ailleurs, si la récurrence du rêve américain est focalisée sur une famille ou sur un couple d'amis, il n'en demeure pas moins que Steinbeck l'inclut dans une perspective collective. Ainsi, la question qui se pose est de savoir si l'Amérique est toujours une

[274] John Bunyan, *The Pilgrim progress: From this World to that Which is to come*, Gutenberg Ebook, 2008. Voir URL: https://www.gutenberg.org/files/131/131-h/131-h.htm - Accès en ligne 17 Mars 2019.

nation aussi exceptionnelle qu'on nous le dit. En se plongeant dans l'étude du rêve américain par le biais des romans de Steinbeck, on se rend compte que l'Amérique n'est pas si « fantastique » mais surtout qu'il n'est pas vécu de la même façon. Dans ses romans, Steinbeck nous montre une facette sombre des États-Unis, une vision presque blasée bien aux antipodes des idées toutes faites d'une Amérique paradisiaque. Le dessein de Steinbeck est de marquer les esprits par l'usage d'ironie parfois accablante caractéristique de son écriture, aspect que nous développerons plus loin dans la troisième partie du travail. Si Steinbeck dépeint les cruautés de l'exploitation de l'homme par l'homme, c'est parce qu'il veut faire résonner aussi le malaise qu'éprouve une partie des couches défavorisées face à l'évolution de la civilisation américaine. Ainsi, pendant que certains se vantent de l'exceptionnalisme américain comme étant une terre d'opportunités et de recommencement, Steinbeck par ailleurs semble considérer le rêve américain comme une imposture, comme l'est d'ailleurs l'idée de progrès sur laquelle repose essentiellement l'optimisme américain. La remise en question du rêve américain chez Steinbeck apparaît comme une stratégie pour le réformer. Cette interrogation n'est-elle pas une manière de se libérer de la fixation sur l'idée d'exceptionnalisme américain ? Ou encore cette obsession au rêve américain ne tourne-t-elle pas fatalement à la dépression ? Toutefois, il est important de souligner que l'expérience de la quête du rêve américain dans la fiction de Steinbeck n'est pas une démarche forcément positive et ne se double pas *ipso facto* d'une fin heureuse. Car le désir de cette quête est né d'un manque, et d'un sentiment d'importunité à l'égard du monde ambiant. Le rêve américain et sa quête contiennent les traces d'une histoire profondément ambivalente qui oscille sans cesse entre le rêve et le cauchemar.

2.3 Du rêve au cauchemar

Avant d'aborder ce chapitre, nous allons décortiquer les deux termes « rêve » et « cauchemar » afin de pouvoir les étudier tant sur leur différence que sur leur portée sémantique. Ainsi existe-t-il une différence entre le rêve et le cauchemar ? Certes, on est tenté de répondre par l'affirmative, mais du point de vue psychologique, il n'y a aucune

dissimilitude dans la mesure où le rêve et le cauchemar correspondent tous à des moments de semi-éveil pendant lesquels le cerveau crée ses illusions. Par ailleurs, la différence subsiste exclusivement du point de vue de sa réalisation. Si le rêve tant désiré devient contraire à l'attente à tel point d'être stressant, par conséquent il devient un cauchemar. Ainsi ne pouvons-nous pas considérer le cauchemar comme un rêve angoissant ? Toutefois, si le rêve est réalisé de manière positive ne devient-il pas « un beau rêve » ? Indubitablement, dans tous les cas, notons que le résultat de l'accomplissement se révèle déterminant entre le rêve et le cauchemar. Dans cette perspective, nous allons essayer d'analyser le lien entre le rêve et le cauchemar ainsi que leurs imbrications dans l'œuvre de Steinbeck en général. Tout abord, rappelons que le mythe de l'Ouest américain a traversé tout le XIXe siècle. Il s'agit d'une époque où le nouveau continent est en plein chantier, c'est-à-dire le territoire encore sauvage et l'Est se désemplit au profit des régions de l'Ouest. L'évacuation expéditive des territoires de l'Est des États-Unis fait de l'Ouest le théâtre d'une ruée vers l'or, mais les voyages successifs se révèlent périlleux.

Steinbeck n'est pas le premier écrivain en Californie à considérer la promesse de l'Ouest comme une illusion. La plupart des premiers arrivants à l'Ouest qui ont produit la première littérature « californienne », notamment Ambrose Bierce, Mark Twaine et Bret Harte, ont enregistré moins de paraboles d'espérance, issue des cycles d'expansion et de ralentissement de l'extraction de l'or. Toutefois, l'écrivain le plus proche de Steinbeck en termes d'époque et de thème est Frank Norris. La proximité entre les deux écrivains peut se lire dans *Octupus* (1901). Dans ce roman, Frank Norris formule une épopée tragique de taille dans laquelle le rêve d'être riche des agriculteurs de la vallée de San Joaquin se transforme en une illusion. Ces derniers sont emportés par les dures réalités de la manipulation des prix par les grandes compagnies de chemin de fer.

Notons que dans la représentation épique de la situation volatile des agriculteurs, Frank Norris ne s'inscrit pas dans une forme d'idéalisation d'un groupe. Sa démarche, à l'instar de celle de Steinbeck, se veut objective dans la mesure où il met en lumière la relation de domination entre employeurs et employés. Dans *The Grapes of Wrath*, les agriculteurs ont eux-mêmes exploité impitoyablement les terres de la même manière qu'ils ont été exploités par les plus grands propriétaires terriens. Ces derniers ont eu recours aux mêmes tactiques déloyales utilisées par les responsables des chemins de fer : subversion, coercition et violence. Si la plupart des écrivains du XXe siècle se sont

engagés dans les sinuosités littérales et psychologiques de la route américaine, il serait difficile d'éviter l'insondable présence du rêve qui scintille à l'horizon du bas-côté des routes — un rêve apparemment réalisable mais semble toujours différé. Toutefois, si la période de la Grande Dépression n'a pas été propice au rayonnement du rêve américain, il n'en demeure pas moins que les fermiers ont senti peut-être le besoin de croire à ce mythe plus que dans toute autre période de l'histoire de la nation américaine. Dans sa fiction, Steinbeck évite l'optimisme illusoire qui accompagne la fervente croyance au mythe américain et s'est déplacé en revanche pour tirer des conclusions poignantes relatives au temps et à la manière dont la promesse peut être concrétisée.

Dans *The Myth of American Exceptionalism*, Godfrey Hodgson avance la perspective idéaliste de la possibilité du rêve américain, même s'il ne semble pas naïf. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il déclare :

> The American Dream was a reality, not just in the sense that for many the Dream did come true, but in the arguably more important sense that millions believed they could aspire to a more prosperous and juster life in America[275].

La déclaration de Godfrey Hodgson laisse entendre une puissante idéologie qui stimule la croyance en une Amérique plus juste et prospère. Remarquons que la dimension idéologique du rêve américain constitue un puissant levier dans le mode actuel de fonctionnement de l'Amérique. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck met l'accent sur l'importance de l'espoir dans la quête du rêve américain. C'est pourquoi dans la discussion principale des personnages, l'idée d'accomplissement de soi occupe le contenu de leurs discours. À titre d'exemple, en discutant sur les opportunités en Californie, Rose of Sharon fait part de ses projets à sa mère en ces termes :

> She went on excitedly, "Connie gonna get a job in a store or maybe a fact'ry. An' he's gonna study at home, maybe radio, so he can git to be a expert an' maybe later have his own store" […]. Ma suddenly seemed to know it was all a dream. (*GOW*, 165-166).

Steinbeck reconnaît la puissance écrasante du rêve, en particulier, pour ceux qui vivent sur les bords de la société. La notion de rêve quoi que réalisable ou non constitue un élément central dans la poursuite de la vie des personnages. Si *The Grapes of Wrath*

[275] Godfrey Hodgson, *The Myth of American Exceptionalism*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 134.

est également une histoire de l'Ouest, Steinbeck représente parfaitement cette région comme la Terre promise voire comme le siège géographique du rêve américain. Les Joad adoptent un rituel séculaire recherchant plus d'espace et plus de conditions meilleures sur les périphéries de l'Ouest. Ma Joad et sa famille se délectent à rêver à la vie qui les attend à l'Ouest comme elle le fait remarquer :

> "But I like to think how nice it's gonna be, maybe, in California. Never cold. An' fruit ever'place, an' people just bein' in the nicest places, little white houses in among the orange trees. I wonder—that is, if we all get jobs an' all work—maybe we can get one of them little white houses. An' the little fellas go out an' pick oranges right off the tree. They ain't gonna be able to stand it, they'll get to yellin' so." (*GOW*, 93).

La remarque met en lumière le degré d'optimisme qui fait nécessairement obstacle à toute tentative de réflexion clairvoyante. Les personnages de Steinbeck croient à tort que la Grande Dépression n'a pas vraiment touché « l'Éden californien ». C'est pourquoi ils se prêtent à des jeux de devinettes en imaginant l'Ouest comme une terre de possibilités illimitées. Parfois vagues, parfois claires, à l'image de la carte postale reçue par Tom Joad dans le chapitre X, ces énigmes servent à conduire les personnages vers un lieu de récompense espéré en dépit des incertitudes. Sur le point d'abandonner la modeste parcelle de terre qui a été la leur depuis des générations, les Joad s'arrêtent pour réfléchir à ce qui va les attendre à l'Ouest :

> And the movement of the family stopped. They stood about, reluctant to make the first active move to go. They were afraid, now that the time had come—afraid in the same way Grampa was afraid. They saw the shed take shape against the light, and they saw the lanterns pale until they no longer cast their circles of yellow light. The stars went out, few by few, toward the west. And still the family stood about like dream walkers, their eyes focused panoramically, seeing no detail, but the whole dawn, the whole land, the whole texture of the country at once. (*GOW*, 115)

Il y a une cooptation du sens par la vision. Par le pâlissement de la couleur jaune des lanternes et des halos ainsi que la disparition progressive des étoiles, les derniers moments à l'Ouest s'obscurcissent alors qu'ils ont pour projet d'éclairer le départ des migrants. Toutefois, l'opacité est révélatrice d'un double mouvement qui anime tout le roman et culmine ici dans une ambiguïté entre la tromperie et la découverte. L'opacité donne à ces quelques pages l'allure d'un blackout et laisse penser à un avenir incertain, voire sombre pour les fermiers migrants. La promesse du rêve américain, symbolisé par l'Ouest, apparaît comme une obsession à tel point que les fermiers migrants sont

considérés comme des somnambules qui n'arrivent même pas à percevoir ni les signes fort révélateurs de leur éventuel échec du rêve américain, ni les difficultés durant le voyage. Si l'ambigüité qui se profile dans tout le roman est une stratégie, alors est-elle levée ? Notons que dès l'arrivée en Californie, Les Joad trouvent à leur grande surprise les ravages de la Grande Dépression. C'est pourquoi à la fin du roman les Joad sont dispersés, sans abri, sans nourriture et sans espoir. Ici Steinbeck semble briser les notions du « Manifest Destiny » et du rêve américain. Le seul moyen de sortir de la Grande Dépression est le contact humain, une dimension par laquelle les hommes et les femmes doivent apprendre à s'apprécier mutuellement et à chercher un autre bien-être comme ils tentent de le faire pour assurer leur propre survie. L'exode au milieu du désert américain n'a pas amené les Joad dans le « pays du lait et du miel ». Au lieu d'une attente heureuse, la nation semble se contracter sous le poids de la Grande Dépression puisqu'aucune région n'est épargnée de la crise économique qui définit cette période. Rappelons que l'Amérique est souvent imaginée comme une terre si vaste que tout malheur ou fléau pourrait être anticipé. Pourtant le discours pessimiste du personnage anonyme semble dire l'opposé :

> It ain't that big. The whole United States ain't that big. It ain't that big. It ain't big enough. There ain't room enough for you an' me, for rich and poor together all in one country, for thieves and honest men. For hunger and fat. Whyn't you go back where you come from? (*GOW*, 121)

Ce passage donne à lire une inhospitalité de la part des californiens, mais aussi une fracture sociale qui divise le pays en deux entités entre riches et pauvres. Cependant, même si les États-Unis se révèlent géographiquement vaste, il n'en demeure pas moins qu'ils restent étroits pour certaines catégories sociales à l'instar des pauvres et des honnêtes ouvriers. Au regard de ce pessimisme rehaussé par l'emploi anaphorique de la négation de l'énoncé : « ain't that big », la vision de l'Ouest commence à s'assombrir inéluctablement. Les vastes terres supposées vacantes à perte de vue sont apparemment presque occupées. Soulignons que ce qui a constitué la source de l'optimisme américain semble avoir disparue durant les années 1930. Cela revient à dire que l'Amérique n'est plus un Nouveau Monde rêvé mais un « monde ordinaire » comme les autres. La dernière phrase de ce passage laisse penser aux prémices des cauchemars des fermiers migrants dans ce vaste territoire qui semble dépourvu d'espace pour les pauvres.

Dans *Of Mice and Men*, Steinbeck semble recréer le mythe de l'Ouest, en mettant en évidence les lueurs de cauchemar de la promesse de rêve américain. Le romancier décrit le processus de rêve qui s'opère chez ses personnages et expose l'évolution décroissante de leur condition de vie malheureuse. La désillusion du rêve américain est perceptible respectivement chez Lennie, la femme de Curley, Crooks et Candy. Ces derniers se sont laissés emportés par une faiblesse ou une divergence qui leur a amenés à une vie si fragile. Steinbeck semble faire usage de la mort par euthanasie du chien de Candy un signe avant-coureur du drame. Par le procédé de l'analepse, Steinbeck donne à voir l'aperçu du cauchemar de Lennie et de George de la fin du récit. Le roman met en scène deux vagabonds liés par un contrat amical sans faille : Lennie et George qui nourrissent le même rêve, celui de posséder une petite ferme un jour et espère vivre comme des « rentiers en élevant des lapins ». Hantés par la réalisation de leur projet, l'assassinat accidentel de la femme de Curley par Lennie vient avorter le rêve des deux amis. Par conséquent, George se voit dans l'obligation de mettre fin à la vie de son ami pour lui éviter une mort atroce. Cet accident fatidique laisse entendre un basculement du rêve de Lennie.

Remarquons que la description liminaire de la femme de Curley montre sa malveillance, son charme et son pouvoir de séduction. Symboliquement, on peut vraisemblablement analyser son comportement à l'aune de l'analyse du mythe d'Adam et Ève dans le Jardin d'Éden. Dans la mythologie biblique de Genèse 2 3, Ève apparaît comme la principale responsable du châtiment divin après avoir été influencée par le Serpent. En raison de sa capacité à convaincre Adam à manger le fruit défendu après l'avoir goûté au préalable, le couple se voit expulser du jardin d'Éden[276]. Dans *Of Mice and Men*, l'épouse de Curley apporte le mal dans la vie des hommes en leur charmant d'une manière qu'ils ne peuvent pas résister. Finalement, elle entraîne la fin du rêve d'Éden. Même si innommée ou presque, la dénomination lacunaire n'empêche pas l'épouse de Curley de se faire nommer par ses qualités de manipulatrice et d'aguicheuse. La femme de Curley apparaît comme étant la provocatrice de la chute des hommes dans le récit. L'obstacle qu'a constitué la femme peut être analysé à travers le prisme de la lumière — la femme, considérée ici comme l'impedimenta, semble barrer la luminosité.

[276] Voir Alain Houziaux, *Le Mythe d'Adam et Ève*, Paris, Éditions du Cerf, 2013. Genesis 3: 6 : And when the woman saw that the tree was good for food, and that it was pleasant to the eyes, and a tree to be desired to make one wise, she took of the fruit thereof, and did eat, and gave also to her husband with her; and he did eat.

Par son caractère à la fois importun et provocateur, la femme de Curley est présentée comme « l'obturation d'une source lumineuse »[277] selon Marie-Christine Lemardeley-Cunci. Le choc psychologique de l'arrivée de la femme est donc transposé sur le mode visuel[278]. Le roman est fort significatif qu'il actualise encore le rêve américain. Dans *The Grapes of Wrath,* la Californie, qui a longtemps fait rêver par ses opportunités de prospérité, fait désormais peur à ces fermiers migrants dépités puisqu'elle s'est transformée en enfer social pour tous. La transformation de ce supposé paradis californien peut se lire dans le chapitre XVI dans la rencontre entre la famille Joad et l'homme en guenilles. Cette rencontre est porteuse de sens, mais sert également de prolepse à la narration :

> "Me - I 'm comin' back. I been there." (*GOW*, 189)
> "I can tell ya about them little fellas layin' in the tent with their bellies puffed out an' jus' skin on their bones, an' shiverin', an' whini' like pups, an' me runnin' tryin' to get work - not for money, not for wages! Esus Christ, jus' for a cup of flour an' a spoon a lard," (*GOW*, 191)

L'usage de la figure rhétorique anticipative permet au lecteur d'être au courant des réalités Californiennes qui se produiront bien plus tard dans l'intrigue. L'image reluisante de l'Ouest au début du récit ne dure pas en raison de la découverte des réalités inopinées en Californie. Ce paradis supposé constitue un monde écroulant dans la mesure où il est rempli aussi bien de souffrances que le lieu où les fermiers migrants sont venus. Les rencontres qui se sont multipliées sur la route donnent à voir les germes d'un futur cauchemar en Californie. À ce titre, dans le chapitre XVIII, le dialogue entre Pa Joad et le voyageur est révélateur :

> "Pa asked politely, 'Goin' West ?'
> "Nope. We come from there. Goin' back home. We can't make no livin' out there"
> Pa asked, "Can you make a livin' there?"
> "Nope. But at leas' we can starve to death with folks we know. Won't have a bunch a fellas that hates us to starve with."
> Pa said, "Ya know, you're the second fella talked like that. What makes 'em hate you?" (*GOW*, 204)

Ce passage donne à lire une sorte de déception rampante dans la mesure où le dialogue entre Pa Joad et le voyageur prédit les attentes cauchemardesques de la famille

[277] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Des souris et des hommes de John Steinbeck*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 45.
[278] *Ibid*.

Joad en Californie. On peut lire aussi dans cet échange les premiers signes d'un doute et d'une confusion. Sans doute, l'objectif de Steinbeck est ironique, car il insiste sur la crédulité de la famille Joad pour nuancer cette quête de la « Terre Promise ». Toutefois, l'optimisme qui anime les métayers à se ruer vers l'Ouest n'est pas totalement infondé, puisque leur présence est indubitablement souhaitée en Californie pour la saison des récoltes. Il est important de souligner que le rêve d'un ouest édénique qui s'ébauche dans *The Grapes of Wrath* porte une tonalité critique. La naïveté des Joad est renforcée par le manque d'information sur la Californie. La voix narrative permet ici de compenser le déficit d'information qui caractérise la quête du rêve américain des fermiers en Californie puisque la communication entre les fermiers migrants et les pourvoyeurs d'emplois de l'Ouest ne se limite que sur des prospectus, voire des bribes d'informations pratiquement inexistantes. Par effet de compensation, la voix narrative comble cette carence d'information, en recourant principalement à la fonction de commentaire. Toutefois, la démarche de la voix narrative s'adresse au lecteur avec une très grande pédagogie comme elle le fait remarquer :

> The great owners were glad and they sent more handbills to bring more people in. And wages went down and prices stayed up. And pretty soon now we'll have serfs again. (*GOW*, 283).

On peut lire dans le discours de la voix narrative, le système de mensonge ourdi dans la communication de ces « vendeurs de rêve ». Remarquons que la démarche des pourvoyeurs d'emplois se révèle efficace puisque les promesses mensongères et mirobolantes délivrées par la communication émanant des prospectus, ont atteint leur cible. Cette pratique commerciale trompeuse induit les métayers en erreur et provoque la ruée vers des supposés lieux de recrutement. Durant leur périple, les Joad sont avertis du piège qui les attend en Californie. Toutefois, en dépit d'un sentiment d'appréhension grandissant, les Joad et les milliers de migrants anonymes se déplacent sans relâche vers l'Ouest, espérant sans ambiguïté que le travail, la nourriture et la prospérité soient au rendez-vous. Dans la fin du chapitre XVIII, le récit nous donne à voir la première vue des champs fertiles de la vallée de San Joaquin, qui plonge les Joad dans un état d'extase au moment de descendre les montagnes de Tehachapi comme le fait remarquer la voix narrative :

> Al jammed on the brake and stopped in the middle of the road, and, 'Jesus Christ! Look!' he said. The vineyards, the orchards, the great flat valley, green and beautiful, the trees set in rows, and the farm houses. […]. Pa sighed, 'I never knowed they was anything like her.' The peach trees and the walnut groves, and the dark green patches of oranges. And red roofs among the trees, and barns—rich barns. (*GOW*, 227*)*

L'émerveillement des Joad à la vue de ce paysage luxuriant est si fort qu'il coupe le souffle de Pa Joad. L'usage répété des points d'exclamations participe à l'expression de la joie et de la fascination d'Al Joad. Pourtant, cette fascination, qui donne l'air d'un paradis, commence à se dissiper lorsque la famille apprend la mort de Granma, mais aussi d'une manière symbolique lorsque Tom frappe un serpent à sonnette et le laisse se faire écraser sur la route (*GOW*, 230). Si Steinbeck a prêté à la Californie toutes les utopies, toutes les rêveries et toutes les possibilités de s'enrichir rapidement au début du roman, il n'en demeure pas moins que cette image prometteuse est écornée par l'odeur de pourriture qui l'envahit. Dans le chapitre XXV, Steinbeck oppose avec lyrisme la beauté de la Californie contre l'image de putréfaction des fruits. En mettant en scène le degré de putréfaction, on peut dire que Steinbeck s'évertue à montrer le summum du scandale, des fruits sont jetés dans les rivières et gardés à la portée des affamés fermiers uniquement pour des visées purement matérialistes et capitalistes. Si Steinbeck justifie en mettant en évidence les ignominies des riches propriétaires terriens, sa remarque, au-delà de la simple dénonciation, soulève une question importante qui traverse la littérature américaine : qu'en est-il donc advenu à la pureté de la pastorale américaine ?

> The spring is beautiful in California, (346) [...]
> Valleys in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea [...]. The decay spreads over the State, and the sweet smell is a great sorrow on the land. [...]. And the smell of rot fills the country. (*GOW*, 348–349)

Dans ce passage, le dévoilement marche à merveille, car il révèle les appréhensions de Steinbeck comme le fait remarquer la voix narrative : « The smell from the ferment is not the rich odor of wine, but the smell of decay and chemicals » (348). La remarque est frappante en ce sens qu'elle met en lumière la capacité de l'écrivain à discerner entre la l'odeur du vin et la puanteur de la putréfaction avancée des fruits. Ceci montre non seulement l'inhumanité qui se dissimule derrière la technique de vinification, mais elle est également porteuse d'un cauchemar atroce vécu par les fermiers migrants. Par ailleurs, le rêve de Grampa, aussi simple soit-il, aurait été sans doute impossible, puisque

« les terres riches et fertiles » qu'il a imaginées, ne sont pas faites pour les pauvres comme nous l'avons cité précédemment. Cela fait écho à notre notionnel dans la mesure où Steinbeck dénonce politiquement les tactiques esthétiquement élaborées par les riches propriétaires terriens pour bloquer la réalisation du projet des métayers. Ce blocage est à l'opposé de la conception originelle du rêve américain, puisqu'il laisse entendre une discrimination immorale. Dans *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Max Weber s'inscrit dans une perspective critique en qualifiant d'immoralité la forte aspiration à la richesse[279]. Selon Weber, la quête extrême aux biens matériels se fait d'une manière malhonnête comme il le souligne :

> The pursuit of material gain beyond personal needs must thus appear as a symptom of lack grace, and since it can apparently only be attained at the expense of others, directly reprehensible[280].

L'analyse de Max Weber donne à lire que l'acquisition excessive de gains matériels ne peut se faire sans porter atteinte à l'autre. La remarque consacrée ici à Weber résonne tout particulièrement dans le roman de Steinbeck puisque le protagoniste est présenté comme un individu toujours entravé dans sa quête du rêve américain. Dans la fiction de Steinbeck, il y a une sorte de blocage, installé dans la quête du rêve américain, qui constitue un thème itératif dans ses textes. Il faut souligner que cette obstruction à la réalisation du rêve américain est provoquée par le matérialisme excessif des individus. Dans *The Grapes of Wrath*, la déception des Joad apparaît ici comme une accroche, permettant à Steinbeck de s'interroger et de démythifier le récit national. Steinbeck remet en question l'idéologie mythique du rêve américain qu'il essaie de coucher sur le papier. Cette remise en question de la conception du rêve américain est également perceptible dans *The Pearl*. La majeure partie des personnages dans ces deux romans aspire à la réussite. De simple pêcheur pauvre, Kino tente de gravir les échelles sociales, mais finit par croiser l'adversité des grands financiers qui le contraint à quitter la ville à la fin du roman pour sauver sa vie. Les thèmes de succès et d'échec sont omniprésents dans le texte. À l'instar de Kino qui privilégie le succès et l'ambition au détriment de la stabilité de sa condition de vie en tant que de père de famille pauvre, Steinbeck récuse toute idée de quête de bonheur guidée exclusivement par un matérialisme démesuré. En poursuivant vaille que vaille ses ambitions, Kino enfonce sa famille dans une tourmente affligeante.

[279] Max Weber, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*, New York, Scribner Books, 1958, p. 84.
[280] *Ibid*.

L'attitude de Kino soulève la question du bonheur dans la fiction de Steinbeck et pose aussi le débat sur le rapport entre les notions de bonheur et d'argent. Le débat est l'occasion pour Steinbeck de se pencher sur l'idée selon laquelle on peut être heureux sans argent. Ainsi, vouloir à tout prix réaliser le rêve de ses rêves sans méfiance conduirait à un rêve angoissé, sans nul doute à un cauchemar.

Dans *The Grapes of Wrath*, le décor paradisiaque que Steinbeck attribue à l'Ouest[281]et la responsabilité des médias de diffuser des images sublimées de la Californie, ont contribué à l'érection du rêve des fermiers migrants. Il s'agit bien d'une diffusion récurrente que les médias ont inlassablement rabâchée. À l'image des prospectus alléchants distribués par-ci par-là, la propagande a incité les fermiers à se ruer vers la Californie à la recherche d'un travail. Toutefois, cette ruée vers l'Ouest n'a fait qu'aggraver le désarroi des fermiers migrants puisque leur présence en masse sur les terres fertiles californiennes a réduit leur chance d'accomplir leur rêve. Soulignons que les riches capitalistes vendent du rêve, en faisant de la publicité mensongère, un outil politique stratégique, visant à inonder le marché du travail californien. Pourtant à y regarder de plus près, la famille Joad se rend compte tardivement du contenu apocryphe des publicités et des fausses idées qu'elle s'est faite sur la Californie.

Remarquons que Steinbeck ancre sa réflexion dans une démarche de remise en question de l'aura qui émane du rêve américain. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il tente de décrire les engrenages d'un système minutieusement élaboré visant à faire déchanter le rêve d'une classe sociale défavorisée. Ceci fait allusion à l'imbrication des notions de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck, dont le but est de dévoiler l'imposture et les obstacles qui tournent autour du rêve américain. Dans *The Grapes of Wrath*, le rêve des Joad se révèle illusoire une fois arrivée en Californie puisqu'ils découvrent, contrairement à leur attente, la misère et le dénuement. Cette découverte des Joad élève la Californie au rang de terre de contrastes et de contradictions, d'où la pertinence de cette dualité devenue cliché entre rêve et cauchemar. À titre d'exemple, dans le chapitre XXII, Rose of Sharon voit ses rêves de petite fille s'évanouir, quand elle aperçoit ses chaussures de mariée dans une boîte qui ne servent plus à rien dans un campement provisoire où elle survit à peine (*GOW*, 307). Steinbeck laisse entendre que l'Amérique n'est plus l'Eldorado tant convoité car elle est apparentée à ce qu'Henry Miller qualifie de

[281] Par exemple le pays « où on se la coule douce » avec des grappes de raison à volonté et du travail à volonté *(GOW*, 49).

« cauchemar climatisé » comme il le dit : « Nowhere have I encountered such a dull, monotonous fabric of life as here in America. Here boredom reaches its peak »[282]. Cela revient à vivre au milieu de l'abondance et du luxe sans pouvoir en profiter. Henry Miller, à l'instar de Steinbeck, reproche à l'Amérique de ne pas valoriser ses citoyens créatifs et de leur rendre la vie misérable. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels »[283], le travailleur agricole est privé de rêve américain. Tout se passe comme si le rêve américain était uniquement destiné à un groupe restreint. Il y a toute une perversion de la dimension originelle du rêve américain. Il s'agit d'une distinction entre ceux à qui le rêve américain est destiné et ceux à qui le rêve est impossible même s'ils travaillent durement pour le réaliser. Dans cette Amérique éprise d'un soi-disant « idéale », le simple fait de travailler ne semble plus permettre d'accomplir le rêve américain.

Par ailleurs, la transition du rêve américain en cauchemar trouve également écho dans l'itinéraire passionné du couple entre Connie et Rose of Sharon. Ces deux personnages partagent le même rêve. Il s'agit, d'une part, le rêve d'avoir un enfant et, d'autre part, le rêve de trouver du travail en Californie. Dans la façon de représenter l'espoir mutuel du couple, Steinbeck voit dans la représentation de ce double rêve une manière de décrire leur naïveté. C'est ce que Marie-Odile Salati appelle la croyance aux « éléphants blancs »[284], c'est-à-dire être naïf à tel point de croire aveuglement à l'existence d'un rêve américain qui offrirait une vie meilleure pour tous sans distinction de catégorie sociale.

Dans *The Grapes of Wrath*, l'échec du couple en Californie prend un sens non pas idéologique mais symbolique puisqu'il révèle un signe prémonitoire de la mort de l'enfant de Rose of Sharon. Le processus de grossesse de la jeune femme aboutit à une mortinaissance. Ceci est à l'image de l'évolution de la germination d'une graine. Symboliquement, cette gestation qui a duré neuf mois, peut être sujette à des difficultés à l'image de la germination de la graine, qui est susceptible d'aboutir au défraîchissement des jeunes pousses ou à une coquille vide. Au-delà de cette comparaison symbolique,

---

[282] Henry Miller, *The Air-conditioned Nightmare, volume 1*, New York, New Directions Publishing, 1970, p. 20.

[283] Nous faisons référence aux trois romans de Steinbeck écrits durant la grande Dépression. Il s'agit *de Of Mice and Men, In Dubious Battle* et *The Grapes Wrath*.

[284] Marie-Odile Salati, « Des mots et des hommes : Parler, prêcher, écouter dans The Grapes of Wrath », *Représentations*, Hors série n°. 2, (Février 2008), pp. 54-63. Revue électronique du CEMRA, Université Stendhal Grenoble III. URL : https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/Salati.pdf

Rose of Sharon accouche d'un enfant « né sans vie »[285], terme qu'Élisabeth Martineau préfère employer dans « Surmonter la mort de l'enfant attendu » pour alléger la souffrance de la perte et du vide. L'attente inespérée de la grossesse de Rose of Sharon peut être interprétée comme un rejet de l'idéalisme mais aussi révèle de façon symbolique l'innocence du jeune couple et la transformation de leur rêve en cauchemar (le vide de leur rêve et du sens de leur voyage). Il s'agit ici de montrer que l'attente du voyage du couple n'a accouché que du vide.

La représentation du vide peut être associée aussi à l'image dans laquelle Tom Joad a découvert la maison de ses parents, celle-ci, étant vide, démontre la désolation et le désespoir comme le souligne la voix narrative :

> The houses were left vacant on the land, and the land was vacant because of this. Only the tractor sheds of corrugated iron, silver and gleaming, were alive ; and they were alive with metal and gasoline and oil, the disks of the plows shining. […]. But when the motor of a tractor stops, it is as dead as the ore it came from (*GOW*, 117).

Au-delà du thème d'évidement matériel, Steinbeck met également en scène un sentiment de vide qui anime les propriétaires terriens nantis, évidés de valeurs morales et éthiques. En d'autres termes, il s'agit d'une sorte de déshumanisation qui semble habiter ces riches patrons fonciers, dont la seule préoccupation est de maximaliser inéluctablement leurs profits. Ce processus déshumanisation est à l'image du tracteur et de son conducteur, dont l'un a besoin d'essence pour démolir les fermes des futurs migrants, et l'autre veut de l'argent pour subvenir aux nécessités de sa famille. Dans tous les cas, il y a une absence de sentiment de la part du conducteur du tracteur qui est assimilé ici à un prolongement métonymique de ce dispositif mécanique. Dans cette absence de sentiment et de valeurs éthiques s'ajoute l'impossibilité de leurs rêves qui accouche un vide. L'arrivée des Joad ou des deux amis Lennie et George dans leur destination révèle leur impuissance à réaliser leurs rêves.

Contrairement à Lennie, le désir de la femme de Curley est de découvrir le monde par elle-même, comme elle le dit de manière triste : « I tell you I ain't used to livin' like this. I coulda made somethin' of myself. She said darkly, "Maybe I will yet" » (*OMM*, 85). La femme de Curley est virtuellement prisonnière dans sa propre maison, impossible

[285] *In* Dominique Memmi, *La seconde vie des bébés morts*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015, p. 16.

de changer son destin. Quand elle était jeune, elle rêvait de devenir une actrice de cinéma à Hollywood, mais à défaut de réaliser son rêve, elle épouse Curley en guise de compensation de sa déception. Le transfert de son rêve vers un mariage avec Curley peut être interprété comme « un substitut minable de son rêve de gloire hollywoodienne »[286]. Du point de vue psychanalyste, la substitution constitue un moyen de défense du moi au cours de laquelle la satisfaction est alors illusoirement remplacée par une autre. Pourtant dans le cas de la femme de Curley, ses désirs frustrés restent à leur point initial. La substitution du rêve de la femme de Curley n'aboutit qu'à une substitution partielle, voire à un dénouement transitoire. Par ailleurs, cette substitution partielle a changé sa vie pour le pire comme elle l'affirme : « I don' *like* Curley. He ain't a nice fella » (*OMM*, 86). Rappelons que durant les années 1930, Hollywood était à son summum et les starlettes du cinéma ont été d'un charme envoûtant, symbole du rêve américain. Or, dans le cas de la femme de Curley, son rêve est irréaliste et superficiel dans la mesure où elle ne tenait que sur de belles paroles d'hommes profiteurs, qui lui avaient fait miroiter une carrière dans le monde du cinéma et finissent par disparaître à jamais. La mention de son rêve à plusieurs reprises témoigne d'un traumatisme lié à son incapacité à réaliser son rêve :

> Coulda been in the movies, an' had nice clothes—all them nice clothes like they wear. An' I coulda sat in them big hotels, an' had pitchers took of me. When they had them previews I coulda went to them, an' spoke in the radio, an' it wouldn'ta cost me a cent because I was in the pitcher (*OMM*, 86).

La répétition du rêve apparaît comme une matrice qui génère de la fiction puisque son mouvement va de l'avant. Le rêve, motif récursif dans le roman, est obnubilant, en ce sens qu'il révèle l'incapacité de Lennie de supporter son inaccomplissement. Le rêve est un préalable au récit, et sa répétition est plus orientée vers le futur que vers le passé. Steinbeck laisse entendre que l'évasion dans le glamour des films hollywoodiens des années 1930 constitue un postulat pour les femmes de s'émanciper. Probablement, cette évasion n'est-elle pas une manière de s'affranchir d'une société qui semble sexiste ? Ou peut-être cela n'est-elle pas un moyen de se libérer en général de la catégorisation sociale ?

Remarquons que l'aspiration de liberté de la femme de Curley est presque impossible. En effet, après son mariage, les bribes de ses rêves et le mari qu'elle n'aime

[286] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Des souris et des hommes*, *op. cit.*, p. 124.

pas sont tous ce qui lui reste, en d'autres termes, c'est une femme aux rêves brisés. En raison de son échec de devenir une star de cinéma et de son désamour envers son mari, elle finit par découvrir en elle-même une puissance destructrice. Cela l'amène sans doute à s'interroger avec exaspération : « What's the matter with me ? [...] Whatta they think I am, anyways? [...] What kinda harm am I doin' to you ? » (*OMM*, 85). L'interrogation est pertinente puisqu'elle met en lumière la capacité de nuisance de la femme de Curley qui menace et blesse les individus. C'est cette force dévastatrice qui assure sa marginalisation. Nous pouvons dire en ce sens que la douleur refoulée jaillit dans la cruauté. La femme de Curley ne peut pas résister à la tentation de déverser à la fois son sentiment d'échec et de désamour sur les autres. Même si les autres ne veulent pas avoir affaire avec elle, il est frappant de remarquer que la femme de Curley est déterminée à les menacer. Le discours adressé à l'endroit de Crooks s'inscrit tantôt dans une démarche menaçante comme elle le fait remarquer : « you know what I can do to you if you open your trap ? » (*OMM*, 78), tantôt dans une démarche séductrice envers Lennie comme elle le dit : « You're a nice guy. I don't know why I can't talk to you » (*OMM*, 85). Si l'amour de la femme de Curley est voué à l'échec, il n'en demeure pas moins qu'elle a beau essayé de se guérir des stigmates de sa désocialisation en cherchant un amant. C'est d'ailleurs ce qu'Eamon Maher appelle : « l'attraction mutuelle de ceux qui sont isolés »[287]. L'appellation d'Eamon Maher laisse entendre que l'individu marginalisé a tendance à attirer un autre qui est aussi un marginal. Cela revient à dire que l'amour est pour la jeune femme comme un « véritable champ de mines »[288].

En voulant lui éviter d'être prise par son mari, Candy rétorque à la femme de Curley : « If you ain't sure, you better take the safe way » (*OMM*, 79). Ses sorties silencieuses, associées ici à un jeu de chat à la souris, deviennent dangereuses et finissent par lui être fatales. L'image de la « machine coupant la main de Curley » (*OMM*, 79)[289] peut être interprétée de façon prémonitoire comme une machine de « piège à souris », une machine que la femme de Curley prétend aimer « I like machine » (*OMM*, 78) dit-elle. Cependant la victime ici n'est plus Curley mais sa femme, qui finit par être étranglée dans les puissantes et insensibles mains de Lennie. La comparaison de la femme de Curley avec la souris semble esquisser un aperçu de mauvais augure de son éventuelle

[287] Eamon Maher, *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXe siècle : questions d'identité et de marginalité*, Franche-Comté, Presses Universitaire Franche-Comté, 2005, p. 189.
[288] *Ibid*.
[289] "He got his han' caught in a machine."

rencontre avec Lennie. En admettant que la relation entre l'homme et la souris n'est pas des meilleures, on peut dire que Steinbeck donne un avant-goût, voire une piste au dénouement final. Dans la mise en scène des apparitions furtives et discrètes de la femme de Curley, Steinbeck semble calquer de façon métaphorique le processus d'appâtement d'une souricière. Défini en langage populaire français comme une « jeune femme », la « souris », par extension métonymique, est représentée ici par la femme de Curley qui partage le même sens que le mot « mouse » en langage argot américain. Par le biais de cette métonymie animale, Steinbeck transpose cet appât « piège à souris » dans la relation entre la femme de Curley et Lennie qui est friand de « souris » et d'objets soyeux.

Par ailleurs, la futilité de la lutte de Georges et de Lennie pour leur « rêve américain » est résumée par le discours brut de Crooks :

> I seen hundreds of men come by on the road an' on the ranches, with their bindles on their back an' that same damn thing in their heads. Hundreds of them. They come, an' they quit an' go on; an' every damn one of 'em's got a little piece of land in his head. An' never a God damn one of 'em ever gets it. Just like heaven. Ever'body wants a little piece of lan'. I read plenty of books out here. *Nobody never gets to heaven, and nobody gets no land*. (*OMM,* 72)[290]

Il y a une sorte de maléfice qui semble s'attacher à la quête du rêve américain. La difficulté d'aspirer au paradis céleste est tout comme la quête du « rêve américain » que Crooks considère exclusivement comme un mouvement de l'imagination. Tout se passe comme s'il y avait une damnation éternelle à la réalisation du rêve de ces ouvriers pauvres. La dernière phrase de ce passage mise en italique souligne la prédestination de l'échec de leurs projets. Si on se réfère à la source où Steinbeck s'est inspiré le titre de son ouvrage *Of Mice and Men*, on peut éventuellement avoir un aperçu de sa quête de l'idéal. Comme le fait remarquer le vers du poète écossais Robert Burns : « The best laid schemes o'mice an'men gang aft agley »[291]. Prise dans cette acception, le discours poétique de Burns est significatif dans l'œuvre de Steinbeck. « Les plans les mieux conçus des souris et des hommes ne se réalisent pas », le titre emprunté à Burns, témoigne d'un déterminisme biologique chez Steinbeck. Quoi qu'ils puissent faire, les projets des personnages de Steinbeck sont voués à l'échec. George et Lennie n'auront jamais la petite ferme qu'ils ont pourtant bien imaginée dans tous les détails. Chez

[290] C'est moi qui met en italique.
[291] Robert Burns, *The Best Laid Schemes: Selected Poetry and Prose of Robert Burns*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. xiv.

Steinbeck, le cheminement importe davantage puisqu'il met en évidence le processus de la faisabilité. Le rêve de Crooks de s'affranchir des jougs sociaux s'inscrit dans la perspective de projection du futur.

Par effet de comparaison, pourrons-nous faire allusion au fameux rêve du leader noir du mouvement des droits civiques, le révérend Martin Luther King comme il le souligne : « I have a dream … that my three little children will be judged, not on the colour of their skin, but on the content of their character »[292]. Le rêve de Martin Luther King résonne tout particulièrement dans le roman de Steinbeck, et le personnage de Crooks est présenté comme un individu dévoué à réaliser son rêve de justice et d'égalité. On reliera cette caractéristique à une possible culpabilité américaine héritée d'une histoire fracturée et ségrégationniste rejaillissant de façon similaire chez le personnage de Crooks. Il faut noter que le rêve de Martin Luther King est, à bien des égards, semblable à celui de Crooks. Toutefois, sous un autre angle, il semble très différent à cause du pessimisme qui anime Crooks, alors que Martin Luther King s'est montré optimiste. Contrairement à Martin Luther King, qui a cru à l'accession à la « Terre promise » rêvée, Crooks semble penser le contraire. C'est sans doute en ce sens qu'il déclare : « Nobody never gets to heaven, and nobody gets no land » (*OMM*, 72). La déclaration de Crooks est pertinente en ce sens qu'elle consolide le pessimisme qui le caractérise.

Rappelons que la date de la publication de *Of Mice and Men* en 1937, la situation politique et sociale des hommes noirs n'a pas été des meilleurs puisque leur liberté a été menacée de manière injuste. Steinbeck décrit en filigrane le contexte restrictif et conflictuel des années 1930. Cette époque correspond à l'histoire sombre de l'Amérique où les pratiques de ségrégation et d'exécution des noirs excellaient dans le sud. Toutefois, si le lynchage est presque absent du moins ne figure pas directement dans le texte, en revanche, on peut deviner qu'il s'insinue à travers les menaces de lynchage de la femme de Curley adressées à l'endroit de Crooks comme elle lui fait savoir : « Well, you keep your place them, Nigger. I could get you strung up on a tree so easy it ain't even funny » (*OMM*, 79). Le vocable « Nigger » mis en majuscule ici cristallise la discrimination appuyée de toute une communauté. Ce n'est pas par hasard que Steinbeck fait porter au personnage de Crooks la situation la plus avilissante et fragmentaire, il s'agit pour lui d'un moyen de combattre tous les maux qui déshonorent la société américaine. La

[292] Adalberto Aguirre, David V. Baker, *Sources: Notable selections in race and ethnicity*, Université du Michigan, Dushkin Publisher Group, 1998, p. 134.

perception de l'autre est au centre du roman de Steinbeck, mais pour comprendre la relation émiettée entre les communautés sociotechniques, il est pertinent de convoquer la période coloniale. Selon Benouada Lebdai, cette période sombre de l'histoire américaine est non seulement à l'origine des « perceptions manichéennes du colonisé et du vaincu »[293], mais « ces dernières se perpétuent dans le monde postcolonial qui donne à voir des visions tronquées de l'Autre… »[294]. Cette situation de désunion et de dislocation ne semble-t-elle pas favoriser l'échec du rêve de Crooks ? Certes dans la mesure où dans la fiction de Steinbeck, l'idée de vouloir accomplir ses rêves finit souvent par être un projet mortifère.

Dans *Of Mice of Men*, Lennie est emporté par le rêve de trouver une petite ferme, mais finit par être tué à cause de l'assassinat de la femme de Curley qu'il a commis par son incapacité de maîtriser sa force. Si Lennie demande de façon récurrente à George de lui raconter leurs rêves, c'est parce que cette sollicitation procure du plaisir auditif et d'espoir, mais cela semble se transformer en un spleen funeste. La répétition machinale des paroles de George laisse entendre une tristesse profonde de la part de Lennie qui, par perte des mots, s'adonne à un « copier-coller » verbale, voire une impossibilité de s'exprimer convenablement. C'est cette démarche répétitive que Darrault-Harris qualifie de « magnétophonie »[295], c'est-à-dire une reproduction en écho qui se fait sans la signification. C'est bien d'ailleurs cette vacuité dans la répétition, sans but utile, ni intention significative, qui signe la fin tragique de Lennie.

Il en est de même dans *The Grapes of Wrath* où les grands parents partis chercher à l'Ouest leurs rêves, succombent en cours de route. Le rêve de Granma et celui de Grampa Joad sont une quête qui consiste symboliquement à retrouver le bonheur d'antan et d'oublier le cauchemar de l'éviction par les tracteurs. Il s'agit d'un passé qu'ils veulent chacun se défaire et le transformer. Pourtant, le périple vers l'Ouest les replonge dans leur situation initiale chaotique. Le rêve américain qu'ils sont venus chercher à l'Ouest ne remplit plus sa promesse comme le fait remarquer la voix narrative :

> And they had hoped to find a home, and they found only hatred. […]. The owners hated them. And in the towns, the storekeepers hated them because they had no money to

[293] *In* Marie-Christine Michaud et Éliane Elmaleh (dir.)*, L'Ouest et les Amériques : entre arts et réalités*, *op. cit.*, p. 164.
[294] *Ibid*.
[295] Darrault-Harris, « Un fait d'énonciation énigmatique : les stéréotypies verbales », *Sémiotiques*, vol. 7, n°. 3, (1999), pp. 63-79.

> spend. There is no shorter path to a storekeeper's contempt, and all his admirations are exactly opposite. (*GOW*, 233)

Les espoirs que les fermiers migrants portaient tous en l'Ouest sont transformés par la haine et l'intolérance des riches propriétaires terriens californiens. La « Terre promise » qui est supposée leur faire oublier le désarroi, ressuscite la désolation et l'amertume. Notons d'ailleurs que la tempête de sable qui ouvre le roman, se voit remplacée dans le chapitre XXX par le déluge des eaux pluviales. Ce changement de phénomène météorologique à la fin du récit plonge encore les Joad dans la consternation et le cauchemar. Remarquons que cette fin consternante s'observe principalement dans *The Pasteures of Heaven* et qu'elle participe à l'écriture du rêve et du cauchemar. En effet, l'aventure de Richard Whiteside est un rêve désespérant qui surgit lorsqu'il voulait vaille que vaille perpétuer sa descendance après avoir découvert accidentellement une vallée jusque-là inconnue, comme le montre la voix narrative :

> […] in his [Richard] mind there was the definite intention of founding a house for children not yet born and for their children. […].
> 'I'm going to live here. I've come to stay. My children and their children and theirs will live in this house. There will be a great many Whitesides born here, and a great many will die here. Properly cared for, the house will last five hundred years.' (*POH*, 188-190).

Il entreprend de construire une grande maison et une ferme durable pour devenir le siège de sa « dynastie » personnelle, qui sera transmise aux générations futures des Whitesides. L'esprit pionnier évolue finalement vers un rêve de consolidation ; les rêves prennent alors un chemin politique et économique. Dans sa démarche, il pousse obstinément sa femme Alicia Whiteside à lui faire beaucoup d'enfants. Malheureusement, une deuxième grossesse finit par tuer presque sa femme, en la rendant invalide pour le restant de ses jours. La manifestation de ce fort désir d'avoir des enfants et de voir sa lignée perpétuée, n'a donné qu'un enfant baptisé John. Désespérément, il meurt sans accomplir ses rêves. Le dénouement dramatique des rêves semble toucher également le roman *The Pearl*. En voulant réaliser à tout prix son rêve, le pauvre Kino met en péril non seulement sa famille, mais perd aussi son enfant Coyotito dans l'attaque des assaillants. Au-delà de cette fresque sociale, on trouve également le portrait d'une Amérique profonde des préjugés. Celle qui veut que les pauvres restent pauvres, les riches encore plus riches, les noirs et les infirmes exclus du groupe. Il s'agit donc bien plus efficace qu'un long essai

sociologique, de mettre en évidence le regard lucide et sans compromis de Steinbeck sur une telle société.

Si on prolonge le regard sur les romans de Steinbeck, on constate qu'il fait souvent référence à une époque paisible de sa ville natale qu'il s'évertue à décrire sans faire abstraction des difficultés notables. Cependant, derrière l'apparente description paisible, se cache un monde, terrible, sombre et très matérialiste. C'est l'exploration de cet univers trouble et double qui fait de Steinbeck un écrivain d'exception, puisqu'il ne s'arrête pas aux apparences. Il nous invite à accéder à l'envers du décor, généralement en nous plongeant dans l'univers mental torturé de ses personnages (Crooks et Lennie dans *Of Mice and Men,* Noah Joad et Connie Rivers dans *The Grapes of Wrath*) ou par l'entremise d'un personnage en quête de son rêve, qui découvre des êtres pervers et peu fréquentables comme Kino dans *The Pearl*). On peut dire sans trop se tromper que les romans de Steinbeck sont des descentes aux enfers, des univers cauchemardesques qui auraient le mérite de contrarier l'imagerie sereine et douceâtre que l'on peut se faire du réel. En dépit de la motivation des uns et de la fougue des autres, la fin de tous ces rêves se transforme en une désillusion ou en une mort. La tragédie de ces rêves trouve également son écho dans *Cup of Gold.* Notons que dans ce roman, la Santa Roja, la supposée femme idéale est similaire avec les autres femmes, d'où la quête du Graal par Henry Morgan se transforme en une ombre, voire un mirage. C'est une déception manifeste ou un idéal inaccessible comme la coupe d'or de la lune.

Il en est de même de Joseph Wayne dans *To a God Unknown*, qui ne semble pas échapper à la fin dramatique de son rêve. Il aspire à trouver un endroit où il pourra créer une ferme capable de le soutenir confortablement, ainsi que sa femme Elisabeth, ses frères et sa progéniture. Déterminé à en faire une réalité, Joseph quitte le Vermont pour se lancer dans une nouvelle vie dans la zone côtière de Santa Lucia en Californie. Toutefois, la réussite est de courte durée puisqu'il perd sa femme à cause d'une chute de rocher. Aussi, une terrible sécheresse frappe la vallée, provoquant la famine et l'échec de ses rêves. Malheureusement, la terre tant idolâtrée se tarit et se voit perdre à la fois sa fertilité et son rendement. Steinbeck explore la tentative d'un homme de contrôler les forces de la nature et finit par comprendre les voies divines et les forces inconscientes qui s'y trouvent.

Dans un autre registre, notamment symbolique, nous souhaitons ici envisager la déception des Joad qui voient leur rêve s'effriter au fur et à mesure qu'ils arrivent en Californie. Dans *The Grapes of Wrath*, la fin du chapitre XXIX donne à voir une lueur d'espoir qui semble se manifester par le revêtement progressif des crêtes de collines en couleur verdâtre comme le montre la voix narrative : « Tiny points of grass came through the earth, and in a few days the hills were pale green with the beginning year » (*GOW*, 434). La valeur symbolique de la couleur verte décrit une régénération de l'environnement mais aussi un espoir naissant.

Steinbeck excelle dans le jeu de contraste en mettant en évidence une vision presque paradisiaque contre un courroux qui anime les hommes en position de désolation comme l'illustre la voix narrative dans le début du chapitre XII. À cela s'ajoute l'inquiétude humaine face à l'indifférence de la nature qui change comme bon lui semble. Dans le début du chapitre XII, le jeu de contraste de couleur va du gris à la couleur d'or en passant par la couleur rouge, Steinbeck suggère ici plus qu'une couleur d'or, mais désigne le fameux métal précieux. Cette désignation de l'or apparaît comme un rappel historique au cours duquel le métal précieux a fait l'objet de convoitise à l'Ouest américain. Bien qu'ils s'adonnent à une quête d'or, Tom et Noah s'inscrivent dans un jeu d'enfant, comme l'évoque Tom Joad dans le chapitre VI :

> 'I dug her' said Joad 'Me an' my brother Noah dug her'. Lookin' for gold we says we was, but we was jus' diggin' caves like kids always does. The walls of the water-cut were above their heads now. "Ought to be pretty close," said Joad. "Seems to me I remember her pretty close."(*GOW*, 62)

Ce jeu d'enfant semble recréer les quêtes mythiques de leurs parents ou de leurs grands-parents, mais paradoxalement le petit orpailleur Tom Joad, innocent et plein d'illusions, se retrouve avec un statut de meurtrier, condamné à se tapir dans une caverne pour échapper aux avis de recherche de la police. Au-delà de ce contraste haut en couleur, s'adjoint un contraste climatique et de contradiction, d'où la dualité, devenue cliché entre rêve et cauchemar. Par ailleurs, il ne s'agit pas forcément de voir dans ce perpétuel échec du rêve américain, une forme d'incapacité chronique des fermiers migrants, mais c'est bien une prise de conscience que les États-Unis n'existent pas tant comme une « Terre promise » que comme un idéal. Dans cet univers de quête, Steinbeck dresse un discours teinté qui expose l'aspiration de ses personnages à un rêve sans fin. Cette fin de rêve sans

fin nous introduit dans un autre registre binaire puisque le discours de Steinbeck met en relief l'interaction entre l'imaginaire et la réalité. Toutefois, l'engrenage se réalise à travers la quête d'un rêve, qui semble la plupart du temps obstruée par les dures réalités du terrain.

CHAPITRE III

L'AMERIQUE, UNE TERRE D'ACCUEIL POLY-TISSÉE : LA NATURE SAUVAGE COMME SYMBOLE POLITISÉ

1. En quête d'un monde meilleur : l'Amérique ou le rêve trahi

1.1 L'Amérique : l'Éden idéalisé ou idéologisé ?

La dimension mythique et légendaire de la construction de l'Amérique a ouvert depuis le début de nouvelles perspectives aux écrivains du XVIIIe siècle jusqu'à maintenant. Au-delà de la face visible de la colonisation qui a constitué la phase sombre de l'histoire des États-Unis, il existe une dimension psychologique qui se décline en termes d'imaginaires sociaux, d'aspiration, de rêves, de modes de vie et de sensibilités. C'est d'ailleurs ces aspects qui ont accompagné graduellement la construction de la nation Américaine. Or, si cette nation est tissée avec des fibres à la fois mythiques et religieuses, c'est sans doute parce que dans sa construction elle s'est fait attribuer le statut de « peuple élu », faisant de ses habitants de « nouveaux Adam ». C'est dans cette démarche que s'inscrit le prolongement de ce qu'on appelle le rêve américain. II s'agit du rêve d'un modèle collectif en perpétuelle réviviscence au sens où l'être se sent toujours renaître, le plaçant au sommet de sa créativité et de sa performance. Tout se passe comme si on voulait que l'Amérique soit le lieu de la « possibilité et de l'opportunité », où tout est encore à faire et qui ferait de l'Amérique la *Nature's Nation* selon le titre de l'ouvrage de Perry Miller [296]. Ce mode de pensée a tout d'une ambition spirituelle car l'Américain aime croire qu'il est l'Adam d'un paradis retrouvé. À ce propos Jean Morency déclare :

> Le mythe américain raconterait bientôt comment des hommes, aux temps héroïques de l'exploration du continent, c'est-à-dire dans les temps primordiaux [...] se sont arrachés d'un monde caractérisé par la stabilité, ou imaginé en tant que tel, pour s'enfoncer dans l'espace américain, à la recherche d'un éden ou d'une utopie, pour s'y retrouver face-à-face avec l'Indien, et en revenir finalement transformer[297].

Les propos de Jean Morency sont pertinents en ce sens qu'ils soulignent la non-vacuité de l'Éden recherché puisque ce dernier abrite déjà des indiens. L'indien, figure mythique de l'histoire américaine en raison de l'ethnocide qu'il évoque, constitue à la fois « la phase sombre à cacher » du rêve américain et le péché à expier de l'inconscient collectif. C'est d'ailleurs dans ce sens que dans *The Grapes of Wrath* l'Indien n'est convoqué que sur le mode du souvenir. Dans le chapitre XIX, le dialogue fait surgir l'occupation des États-Unis par la dépossession des terres indiennes:

> In Hooverville the men talking: Grampa took his lan' from the Injuns.

[296] Perry Miller, *Nature's Nation*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
[297] Jean Morency, *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*. Québec, Éditions Nuit blanche, 1994, p. 11.

> Now, this ain't right. We're a-talkin' here. This here you're talkin' about is stealin'. I ain't no thief.
> No? You stole a bottle of milk from a porch night before last. An' you stole some copper wire and sold it for a piece of meat.
> Yeah, but the kids was hungry.
> It's stealin', though.
> Know how the Fairfiel' ranch was got? I'll tell ya. It was all gov'ment lan', an' could be took up. Ol' Fairfiel', he went into San Francisco to the bars, an' he got him three hunderd stew bums. Them bums took up the lan'. Fairfiel' kep' 'em in food an' whisky, an' then when they'd proved the lan', ol' Fairfiel' took it from 'em. He used to say the lan' cost him a pint of rotgut an acre. Would you say that was stealin'? (*GOW*, 236-237)

Le dialogue des deux personnages révèle deux positions contradictoires qui s'emploient chacune à légitimer leurs discours. Au-delà de la dépossession des terres, la problématique que Steinbeck soulève, tourne autour du bien-fondé de l'expansionnisme des puissances coloniales sur les terres indiennes en Amérique. La question que Steinbeck semble poser en filigrane ici : est-ce que cette entreprise impérialiste peut justifier la colonisation à partir de la supériorité du modèle des Pères fondateurs, tout en ne faisant pas bénéficier aux indigènes certains droits fondamentaux ?

Remarquons que si les raisons économiques sont en jeu, il y a également une sorte de supériorité psychologique qui ne dit pas son nom, tout en ne donnant aucun crédit à la population autochtone dans la gestion des terres. Cela revient à dire que l'idéologie colonialiste dominante prétend avoir le droit d'acquérir les vastes territoires « non-exploitées » dans le but de les valoriser. La convocation de la figure de l'Indien à forte résonance mémorielle n'est-elle pas un prétexte pour faire refluer cette partie sombre de l'histoire américaine ? Certes, reconnaissons que les indiens sont les premiers à être décimés et dépossédés de leur Amérique natale comme le rappelle la voix narrative : « Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away » (*GOW*, 36). Dans la fiction de Steinbeck, il n'y a pas quasiment d'indiens (du moins qui fassent l'objet d'un développement narratif), seulement des mentions furtives. L'Indien fait l'objet de rappel à la fois permanent et ironique qui constitue un révélateur, donnant à voir la situation des fermiers dépossédés comme un éternel recommencement de l'Histoire. Il est essentiel de souligner que ces derniers ont vécu le même sort d'exclusion que les indiens. Il est également une figure médiatrice qui constitue souvent une étape de l'apprentissage personnel. Le héros de la route porte le poids de ce rapport ambivalent à l'égard de l'Indien. C'est pour arrêter l'effusion qui vide l'Amérique de ses aspects positifs que le fameux mythe de l'Ouest semble être mis de l'avant pour favoriser la colonisation de nouveaux espaces et proposer une nouvelle Terre Promise.

La fiction de Steinbeck est imprégnée de l'héritage mythique de l'Ouest, c'est pourquoi en arrière-plan de ses romans il y a une sorte d'exode vers l'Éden rêvé. Le titre de l'ouvrage *The Pastures of Heaven* suffit d'ailleurs pour convoquer le besoin inéluctable de l'homme de croire à un nouveau départ. Il s'agit d'une nouvelle chance et d'une possibilité de redécouvrir le paradis terrestre. La fiction de Steinbeck s'est nourrie du passé et s'inscrit de façon appuyée dans une tradition qu'il s'évertue à dévoiler. Cette déférence au passé est un prétexte pour Steinbeck de revisiter à sa manière l'histoire de l'Amérique. La portée des rappels historiques révèle un souhait visant à décrire l'histoire de la nation américaine sans passer sous silence les nébulosités liées à la colonisation des terres indiennes. Envisagé comme un recommencement de l'histoire, la Californie réactive chez ceux qui contrôlent les moyens de productions le désir de faire advenir une nouvelle histoire de l'Amérique et d'être par la suite les maitres absolus. Ce jeu de va-et-vient entre le passé et le présent n'est que le fantasme que suscitent la quête des origines et le désir de réécrire le récit. C'est sans doute ce que Baudrillard explique dans son œuvre l'*Amérique* :

> Tout est objet d'une seconde naissance, celle éternelle du simulacre. Non seulement les Américains sont missionnaires, mais ils sont anabaptistes : ayant loupé le baptême originel; ils rêvent de tout baptiser une seconde fois, et n'accordent de valeur qu'à ce sacrement ultérieur, qui est, comme on sait, la réédition du premier, mais en plus vrai — ce qui est la définition parfaite du simulacre.[298]

Dans ce passage, Baudrillard situe la particularité de l'Amérique entre deux parangons apparemment antinomiques : il s'agit d'un télescopage perpétuel entre la société primitive et la modernité. L'Amérique est dominée par la nostalgie d'une réversion. C'est une sorte de hantise sans fin, opérée par la tentative de recommencement du passé. Le terme « États-Unis » en dit long dans la mesure où il révèle une entité territoriale et politique souverainement reconnue par tous. La création de l'Amérique a toujours été expliquée au regard de l'Histoire et des mythes bibliques : l'élection divine et le rationalisme de ses institutions immaculées ont fait d'elle une vitrine exemplaire. En effet, l'histoire de la découverte de l'Amérique a été occultée dès le début. Les premiers colons ont érigé les soubassements de la nation Américaine, en faisant abstraction de la présence de la population autochtone qui vivait sur les terres vierges supposées. Cependant, même si le dessein des fondateurs de la nation Américaine était de bâtir une nation de paix, d'égalité

[298] Jean Baudrillard, *Amérique*, *op. cit*., p. 44.

et d'opportunité différente des événements apocalyptiques d'une Europe vieille et surpeuplée, il reste à voir que, derrière leur projet de construction, se cache un déni de l'Histoire et une mission de colonisation et d'asservissement, comme le fait remarquer la voix narrative dans *East of Eden*.

> Its history was like that of the rest of the state. First there were Indians, an inferior breed without energy, inventiveness, or culture. […]. Then the hard, dry Spaniards came exploring through, greedy and realistic, and their greed was for gold or God. […]. Then the Americans came – more greedy because there were more of them. They took the lands, remade the laws to make their titles good (*EOE*, 6-7).

Ce passage fait état d'une vague de colonisation qui se suit et se succède, révélant à la fois l'avidité des premiers colons et la construction d'une certaine image des peuples indiens sur fond d'idéologie coloniale. Rappelons que les représentations des premiers arrivants sur les terres indiennes ont conduit à la description simpliste, dévalorisante et souvent dédaigneuse des autochtones. Cette description réductrice finit par former un canevas de préjugés qui s'est profondément enraciné dans la conscience collective des Américains. Les Indiens sont présentés comme « un peuple inférieur », dépourvue de culture et d'esprit de créativité. Dans l'optique de donner un crédit à la construction de l'Amérique, la démarche de dévalorisation, aux visées civilisatrices, est teintée de voile à la fois mythique et mystique. Les principes universalistes sur lesquels se fonde la nation restent généralement très abstraits. Ces principes ont un côté implicite qui vise à exclure alors que son idéologie prétend l'universalisme.

Dans son article consacré à l'histoire de l'Amérique, Arthur Schlesinger voit dans la représentation de l'Américain « un homme nouveau, un composé de l'héritage du vieux monde et des acquisitions faites sur le nouveau continent »[299]. Alors que selon Crèvecœur, l'Amérique est le « lieu du recommencement absolu »[300]. La conception de la nation américaine se veut singulière car elle apparaît comme étant dépourvue de passé, c'est ce qui lui permet de se focaliser sur l'avenir. De ce fait, la naissance de l'Amérique est déterminée dans une perspective ahistorique. C'est également ce que Philip Freneau explique au sujet de l'atemporalité de l'histoire américaine qu'il ancre dans une dimension esthétique, politique et éthique. En niant l'occupation des terres américaines

[299] Arthur Schlesinger, « What then is the American, this new man ? », *The American Historical Review*, XLVIII, (Janv. 1943), pp. 225-244, *In* Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit*., p. 21.
[300] *In* Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit*., p. 62.

par les Indiens, on peut dire que Philip Freneau fait table rase de toute présence humaine dans ces supposées terres vacantes. C'est pourquoi il nomme la genèse de la nation elle-même d'« année zéro de l'histoire américaine »[301], il s'agit de la période qui correspond à l'année de la Déclaration d'indépendance. On comprend bien dès lors que la visée des Pères fondateurs, parce qu'ils classent de l'Amérique hors du temps et hors du monde, avaient besoin d'inscrire le récit des origines dans une dimension mythologique et imaginaire pour façonner et bâtir l'identité de la nation naissante. Dans son essai *Homérique Amérique*, Sylvie Laurent déclare que « les Américains confondent eux aussi volontiers le temps de l'histoire et le temps du récit. Il existe une "Odyssée américaine" et l'identité narrative de cette société trouve sa source dans ces nappes sous-terraines de mémoire et de croyances »[302].

Par ailleurs, en dehors de ce discrédit sur la découverte de l'Amérique, Edmundo O'Gorman propose de substituer le concept diffus, arguant ainsi que l'Amérique a progressivement été « inventée »[303]. Au-delà de cette « invention », l'Amérique reste pour Jacques Greene une construction intellectuelle[304]. Alors qu'Elise Marienstras la conçoit comme un ensemble de mythes fondateurs, l'Amérique apparaît pleine de contradictions entre la croyance commune en un destin providentiel et la nécessité d'interpréter l'histoire de la nation. Selon elle, les États-Unis, « l'élue entre les nations, suivent la voie divine en appliquant les grandes principes »[305]. C'est en ce sens que, dans *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, Louis Owens déclare que « America was the New Canaan or New Jerusalem »[306]. À la lumière de l'analyse de Louis Owens, on peut dire que l'Amérique a été choisie par la Providence divine, comme le continent élu, vide et jeune, c'est-à-dire débarrassé du poids du passé et de ses traditions pour servir de refuge à tous ceux qui veulent fuir l'oppression sous ses formes les plus diverses. Dans cette idée d'élection providentielle, la naissance de la nation américaine peut être expliquée sous l'angle des mythes bibliques qui font d'elle une « Terre promise » et de ses nouveaux occupants le peuple élu de Dieu, à l'instar du peuple hébreu de Moïse. Cette approche religieuse de l'Amérique, sous la microscopie

---

[301] *Ibid*., p. 83.
[302] Sylvie Laurent, *Homérique Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 10.
[303] O'Gorman Edmundo, *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History*, Bloomington, Indiana University Press, 1961, p. 177.
[304] Jack P. Greene, *The Intellectual Construction of America: Exceptionalism and Identity from 1492 to 1800,* North Carolina, University of North Carolina Press, 1997. Edition rééditée.
[305] Elise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit*., pp. 115-116.
[306] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit*., p. 46.

des mythes bibliques, revient de manière constante dans le discours de Steinbeck, et qui ouvre la voie à un combat d'idées, dont les enjeux peuvent se lire à l'aune d'une opposition entre idéalisation et déconstruction de l'Amérique.

Soulignons que la comparaison de l'Amérique à Jérusalem rentre dans la croyance d'une création providentielle. Ceci a amené les premiers colons à voir dans la naissance de l'Amérique une « recréation historique ». Tout se passe comme l'expansion coloniale en Amérique du nord était une mission divine dictée par les Saintes Écritures. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre le discours de Thomas Jefferson, qui dans un ouvrage sur les origines de la création de la nation américaine, soutient que la Nouvelle Canaan est caractérisée par son système politique et démocratique :

> When the evils of Egyptian oppression become heavier than those of the abandonment of country, another Canaan is open where their subjects will be received as brothers, and secured against like oppressions by a participation in the right of self-government.[307]

Jefferson attribue la vision idéaliste et religieuse de l'Amérique à la possibilité d'accueillir les opprimés qui fait d'elle un havre de paix. Il apparaît d'emblée que la comparaison de l'ouverture de l'Amérique à la l'oppression de l'Égypte est liée au temps, à sa perception et sa manipulation. Au regard de ce constat éclectique lié à la naissance de l'Amérique, peut-on dire que les spéculations originelles sont une chimère ? L'enjeu n'est donc pas un jeu d'évaluation sur la véracité ou la fausseté du récit des origines. Le débat se situe plutôt dans la possibilité qu'a l'écriture de convoquer l'origine, en la faisant un objet de réflexion. Cela nous amène à constater que, chez Steinbeck, le débat de fond est la convocation de l'Histoire par l'écriture, d'où la restitution en mode différée semble être la condition *sine qua non* de sa réinvention par la fiction. Ainsi, le passé de l'Amérique se révèle être une construction abstraite, arbitraire et invérifiable telle que le déclare Joseph Riddel :

> America always already is a text without origin, a translation of a translation. Its source or past is always other, and elsewhere, and thus a text or archive, but not one that can be read as a concealed or lost meaning. Its past is a text that can only be performed, interpreted, and in interpretation thrown forward, an origin summoning it toward its true

[307] Thomas Jefferson, *The Writings of Thomas Jefferson: Being His Autobiography, Correspondence, Reports, Messages, Addresses, and Other Writings, Official and Private*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 84.

> "Orient". "America" is not discovered, but invented, and by "reading"; that is, by translation.[308]

Dans ce passage, on comprend bien l'analyse de Joseph Riddel qui participe à l'idée de l'invention et de l'interprétation de la notion d'Amérique. Dans cette partie, notre réflexion porte sur le discours de l'Amérique en tant qu'Éden idéalisé ou idéologisé. L'œuvre de Steinbeck décrit certes l'évolution graphique du « concept édénique » de l'Amérique où se croisent et se mêlent rêve, inégalité, discrimination et impossibilité. Toutefois, l'idée de la disparité sociale qui peut apparaître comme une préoccupation de Steinbeck, se double d'une autre préoccupation, celle de l'identité nationale. Elle apparaît en filigrane dans ses romans comme *Of Mice and Men* ou *The Grapes of Wrath,* qui se sont presque tissés avec l'idée de la quête d'un Éden. Soulignons que la vallée de Salinas, lieu natale de Steinbeck, sert de cadre idéal pour les objectifs politiques, écologiques et philosophiques de l'écrivain.

Dans les romans de Steinbeck, il est donc question d'idéalisation de son lieu natal. Cette idéalisation du lieu d'origine apparaît comme une extension métonymique de l'Amérique. L'idée de l'Amérique comme « Éden » est perceptible chez Philip Freneau, bien que le degré d'idéalisation soit plus élevé, contrairement chez Steinbeck. Se révélant plus idéaliste, Philip Freneau considère l'Amérique comme « the city upon a hill »[309], c'est-à-dire le lieu prédestiné où Dieu a ordonné les puritains de s'installer. Dans la ligne directrice de la pensée puritaine, la volonté divine s'accomplit par l'intermédiaire du peuple élu. Selon Jacques Cabau, « le roman américain est fréquemment un roman d'évasion vers l'Ouest mythique, à pied ou en radeau, ou 'descendant de la montagne à cheval' »[310]. Les romans *Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath* s'inscrivent dans la même trame narrative de fuite, en réinventant l'histoire des origines de la nation américaine. C'est d'ailleurs en ce sens que, dans *La Prairie perdue*, Jacques Cabau fait remarquer que les migrants de Steinbeck « ne font que reprendre la piste des ancêtres, qui a toujours des allures mystiques d'exode ou de fuite en Egypte »[311].

---

[308] Joseph N. Riddel, *Purloined Letters, Originality and Repetition in American Literature,* Bauerlein, Mark (Dir.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995, p. 99.
[309] Francis J. Bremer, *John Winthrop: America's Forgotten Founding Father,* Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 181.
[310] Jacques Cabau*, La Prairie perdue : histoire du roman américain*, Paris, Édition du Seuil, Coll. « Points essais », 1981, p. 21.
[311] *Ibid*.

Outre que la démarche de Jacques Cabau, il est pertinent de souligner que chez les écrivains Américains, il y a une obsession à vouloir réinventer l'exode vers une « nouvelle Jérusalem » qu'ils prétendent leur être destinée. Les Joad, étant en ligne de mire dans *The Grapes of Wrath*, constituent une représentation ironique des exilés de l'Egypte. Il s'agit, pour Steinbeck, de mettre en lumière cette impossibilité de recommencement de l'Histoire. Par conséquent, l'exode des Joad vers l'Ouest est dès le début voué à l'échec, dans la mesure où ils se basent sur des images presque fardées. Ici l'exode des Joad semble se heurter aux mêmes obstacles que les premiers colons avaient fait subir aux Indiens, y compris l'expropriation de terre et l'asservissement. La Californie est envisagée comme le lieu d'un éternel recommencement impossible de l'histoire, car le mal causé par les premiers colons semble refaire surface. Lorsque Steinbeck inscrit la famille Joad dans la trame narrative de l'exode vers l'Ouest, il se livre au fantasme du mythe de l'Ouest américain, qui consiste à croire à la possibilité adamique de recouvrer le paradis perdu. Pendant que *Tortilla Flat* et *Cannery Row* partagent plusieurs similitudes avec leurs places paradisiaques, l'éthique dans Monterey évoque également un sentiment d'une utopie proche et réalisable. Soulignons que la propre biographie et l'implication politique de Steinbeck informent sur les libertés artistiques prises dans le développement des inadaptés révolutionnaires qui façonnent ses histoires.

Dans *Tortilla Flat*, les personnages bohèmes qui peuplent la « société parfaite » de Steinbeck sont économiquement anticapitalistes et altruistes. Danny protagoniste du roman fait preuve d'une générosité désintéressée, parfois au détriment de ses intérêts pour aider ses amis. Une telle attitude est si rare aux yeux de Steinbeck qu'il apparaît nécessaire pour montrer la voie vers la société idéale. Il apparaît intéressant d'attribuer cela à la vision de Steinbeck dans la mesure où son engagement politique était de définir un modèle de société idéale. C'est en ce sens que Jay Parini soutient que la carrière de Steinbeck est indissociable à sa quête perpétuelle d'un éventuel paradis comme il le souligne, dans *John Steinbeck : A Biography* : « Steinbeck's career can be defined by his search of Eden that he never found »[312]. L'idée de la quête d'un Éden se révèle être la marque de fabrique de son écriture, puisqu'elle occupe une place importante dans ses romans. À titre d'exemple, *Tortilla Flat* et *Cannery Row* représentent les tentatives de

[312] Stated most directly, "A careful reading will also find here signs of Steinbeck's abiding quest for Edenic experience combined with his sense of high moral purpose" *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op, cit*., p. 84.

Steinbeck les plus réussies de créer une utopie convoitée désespérément, — une utopie qui sert de confluence avec ses théories politiques, économiques, sociales, écologiques et éthiques. Ces idées sont articulées sur la lutte contre le matérialisme excessif, l'oppression économique capitaliste. Toutefois, la place de Monterey, dans son roman, joue un rôle essentiel dans la conceptualisation de son paradis rêvé. En fait, Monterey, tout comme l'Amérique échappe à Steinbeck : malgré les voyages entrepris et les luttes qu'il mène, Steinbeck ne cesse de se perdre dans l'immensité de l'Amérique. La seule alternative à l'échec de la maîtrise de la totalité de l'entourage de Danny comme celui du territoire américain réside dans la stratégie métonymique qui préside à la représentation de Danny et ses amis mais aussi du pays dans le roman. À défaut de saisir le tout, Steinbeck décline des bribes de relation de Danny et de problème de société, laissant au lecteur la latitude de combler les béances.

En offrant des modèles idéaux vers un possible ailleurs, on peut dire que Steinbeck insuffle à ses personnages une force nouvelle. Cette Amérique faite de clichés que Steinbeck détourne ou s'approprie peut prendre appui dans la réalité, mais amplifie les traits jusqu'à réinventer un pays plus grand que la nature mythique. Néanmoins, l'Amérique est loin d'être parfaite et Steinbeck apporte avec lucidité une nuance aux images idéalisées de l'Ouest, en ressassant les problèmes et les remises en question, qui sont souvent l'écho de ses propres interrogations et déceptions. Considérée comme étant nouvelle et différente, l'Ouest est le lieu rêvé, mais semble difficile d'intégration pour ceux qui veulent entamer un nouveau départ comme les fermiers migrants ou le couple d'amis Lennie et George dans *Of Mice and Men*.

Dans *The Grapes of Wrath*, la « Terre promise », imaginée par les personnages, est un lieu presque comme les autres. Les textes de Steinbeck sont ancrés dans la culture américaine, nourris par l'histoire contemporaine, soit par l'actualité brûlante, soit par des références et des parodies puisées dans un vaste fond littéraire et populaire américain. Steinbeck connaît l'Amérique et refuse de donner une image trop réductrice, c'est pourquoi il utilise une ironie omniprésente pour s'en distancier et voir de manière plus objective que subjective. Toutefois, il conserve toujours son intérêt pour ce pays qui trace un chemin vers le futur. Dans sa fiction, ceux qui rêvent sont avant tout des personnages désenchantés qui recherchent le soutien que peut leur apporter la puissance de l'imaginaire du rêve américain. L'Amérique représente l'espoir vers lequel se tournent les personnages les plus désespérés, ceux qui souffrent ou attendent plus que ce que la vie

leur offre. Le rêve américain appartient à ces rêves qui permettent de survivre. L'Amérique du « rêve américain » est en effet un pays qui excelle plus au plan de l'imaginaire qu'au plan géographique, car elle exerce sur les individus un puissant pouvoir de fascination. Cette vive influence résonne dans *The Grapes of Wrath* ou encore dans *Of Mice and Men* avec des personnages qui, fascinés par cet idéal édénique, s'activent à réaliser leurs rêves.

L'Amérique telle qu'elle est représentée, se révèle être la promesse d'un ailleurs meilleur. Parmi les vecteurs principaux de cet « univers édénique », le cinéma et la littérature figurent en bonne place. Ils contribuent à façonner l'imaginaire des personnages en leur présentant des héros fascinants, des situations enviables et des univers structurés selon des règles bien établies qui, dans un monde en perte de repères, offrent des réponses rassurantes. Steinbeck présente un imaginaire revisité de l'Ouest américain, il s'agit d'une vision mythique d'une Amérique originelle, proche de la nature. Dans *The Grapes of Wrath*, l'Amérique que Steinbeck met en scène, est celle de la Frontière qui sépare les espaces civilisés conquis par les colons européens, des vastes espaces encore vierges et habités par les Indiens. Si la colonisation se faisait principalement d'Est en Ouest, la Frontière se confond avec ce Ouest immortalisé par les westerns. Cette forme de représentation prend souvent la forme de contes et de mythes qui, selon Serge Boimare, peuvent être qualifiée de « textes fondamentaux pour nos civilisations »[313], puisqu'elle contribue à forger l'esprit humain. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck s'appuie sur une multitude d'images puissantes bien ancrées dans la conscience collective des Américains pour mettre en récit la vie d'un héros ou la quête d'un groupe. Cela nous amène à penser à la conclusion de Mircea Eliade : « il paraît improbable qu'une société puisse s'affranchir complètement du mythe »[314]. Les mythes constituent pour la formation de l'individu, un socle de connaissances partagées et d'exemplarités.

Dans son ouvrage, *The Signification of the Frontier in American History*[315], Frederick Jackson Turner avance que l'esprit de la frontière a entièrement façonné l'identité de la société américaine. Il est intéressant de rappeler que les colons ont vécu dans un monde prétendu vierge qu'il a fallu conquérir, en faisant preuve d'un esprit

[313] Serge Boimare, *Ces enfants empêchés de penser*, Paris, Éditions Dunod, 2008, pp. 80-81.
[314] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, pp. 31-32.
[315] Frederick Jackson Turner, *The Signification of the Frontier in American History*, New York, Holt and Company, 1935, p. 293.

exceptionnel d'initiative et d'innovation. La Frontière se révèle être libératrice du fardeau de l'habitude en offrant de nouvelles expériences et fait appel à de nouvelles institutions et de nouvelles activités. C'est ce que Bastaine Yannick Moubamba explique par le biais de la relation du sens entre mythe, histoire, rhétorique politique et cinéma. L'écrivain souligne l'ambiguïté méthodologique du mythe de la Frontière à travers la notion d'objectivisation :

> […] la structure du mythe de la Frontière laisse transparaître non seulement sa nature historique mais aussi son aspect mythologique. Si le mythe de la Frontière apparaît comme un concept homogène, sa structure présente une variété de thèmes qui se diversifie à l'infini, car le mythe de la Frontière est devenu, pour les Américains, un signifiant dont les différents signifiés s'observent non seulement dans l'Histoire des États-Unis mais aussi dans l'imaginaire du peuple américain[316].

Ce qui frappe à la lecture de ce passage, c'est l'importance de la thématique de la Frontière, du mythe et de l'Histoire dans la conscience collective des américains. Bien que la Frontière ait été une réalité historique, l'écrivain décrypte son absence de définition précise par le caractère mythique qu'on lui confère. Cela lui a attribué une variété de concepts qui se révèle être la pierre angulaire dans la consolidation de l'idéologie américaine. Cette mythification trouve sa pleine formulation dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » de Steinbeck où la recherche de l'espace constitue un thème récursif, mais finit toujours par une situation tragique. À l'instar des premiers colons face aux risques de la nature se substitue celle des fermiers migrants confrontés à un environnement humain hostile, manifesté par la violence des gardiens de sécurité. Dans *The Grapes of Wrath*, l'expropriation des terres, la représentation abstraite de l'Indien, comme un peuple confiné dans les réserves, la migration et l'exploitation sont autant de matériaux qui servent à représenter la thématique de l'espace. En d'autres termes, cet espace souvent idéalisé est un lieu dangereux et impossible pour les ouvriers agricoles de Steinbeck, d'acquérir un lopin de terre. L'unique issue, dès lors, devient leur union sacrée pour espérer bénéficier de la générosité de l'immensité du territoire américain. Le principe d'affiliation des ouvriers agricoles pour accomplir leur rêve trouve ainsi son pendant littéraire dans de nombreux ouvrages, où les questions de Frontière et d'espace, se transforment en lieux de rencontre de la fiction, de l'esthétique, du politique et de l'éthique.

---

[316] Bastaine Yannick Moubamba, *Barack Obama et le mythe de l'éternel retour*, Paris, Éditions Publibook, 2011, p. 43-44.

Steinbeck intègre la notion de Frontière et l'a fait résonner dans ses romans. Dans *Of Mice of Men* et *The Grapes of Wrath*, il cherche explicitement à ressusciter l'effervescence produite autour de la conquête de l'Ouest. L'imagerie de la Frontière motive aussi bien les Joad que le couple d'amis Lennie et George dans leur quête d'un lopin de terre. Remarquons que l'image et son extraordinaire pouvoir spéculaire et imaginaire ont joué un rôle considérable dans le déplacement à l'Ouest des personnages de Steinbeck. L'Ouest américain a longtemps été perçu à travers le prisme de l'idée d'une Frontière se déplaçant progressivement vers l'Ouest, faisant reculer la « sauvagerie » pour proposer un modèle de société plus « civilisée ». Il faut également noter que le lien entre l'Amérique et la prétendue nouveauté du « Nouveau Monde » est déjà soulignée par Tocqueville :

> L'Américain habite une terre de prodiges, autour de lui tout se remue sans cesse, et chaque mouvement semble un progrès. L'idée du nouveau se lie donc intimement dans son esprit à l'idée du mieux. Nulle part il n'aperçoit la borne que la nature peut avoir mise aux efforts de l'homme ; à ses yeux, ce qui n'est pas est ce qui n'a pas été tenté[317].

La conception de « mouvement », associée ici à la notion de progrès, est très pertinente, dans la mesure où l'idée de déplacement constitue le soubassement même de la nation américaine. Celui-ci caractérise l'Américain typique à vouloir résolument chercher le mieux-être vers l'ailleurs sans « apercevoir la borne »[318]. L'analyse de Tocqueville nous invite nécessairement à nous interroger sur *The Grapes of Wrath* au sens où l'idée du nouveau symbolise parfaitement le déplacement vers l'Ouest. En outre, il semble, à l'instar de Tocqueville, que les personnages de Steinbeck s'appuient sur l'image idéalisée qu'ils ont en esprit pour traverser à la fois les « bornes » mentales et géographiques, en espérant accéder à la « Terre promise ». Dans la fiction de Steinbeck, il y a une réminiscence d'un passé hautement idéalisé. L'Amérique est représentée comme le lieu de refuge édénique de toute l'humanité. À la lumière du discours de Tocqueville sur l'Amérique, il nous a été possible de démontrer qu'il y a une sorte d'uniformité au plan thématique sur les représentations métaphoriques utilisées. Ces différentes représentations semblent découler d'un champ sémantique similaire. C'est sans doute ce

[317] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*, *op. cit.,* p. 244.
[318] *Ibid*., p. 252.

que Bertlinde Laniel qualifie d'« isotopie métaphorique »[319] au regard de l'homogénéité des thèmes dans l'imaginaire collectif.

Le dessein de l'écrivain n'est jamais improvisé, il répond à des impératifs du présent qui guident la reconstruction du passé. Pour cela, Steinbeck se base sur le patrimoine de son vécu et de son époque mais aussi sur le passé. C'est à travers cette trichotomie que Steinbeck s'évertue à recréer le « mythe de l'Ouest américain » au milieu de la crise des années 1930 dans trilogie dédiés à cette période de trouble. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé intéressant d'effleurer la littérature de cette époque dans l'optique de voir la façon dont le mythe de l'Ouest, en tant qu'un « nouvel Éden », est évoqué par ses prédécesseurs. S'appuyant sur l'esprit des textes fondateurs, Steinbeck ne semble pas se limiter à cela, puisqu'il retrace avec objectivité l'histoire de la création de la nation américaine. Cette démarche objective est un clin d'œil aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où Steinbeck essaie de montrer, au-delà de l'image mythifiée attribuée à l'Amérique, qu'il y a également une image idéologisée qui, selon Anne-Marie Bidaud, « s'appuie sur un corpus de mythes pour définir aussi bien le passé des États-Unis que leur devenir »[320].

Par ailleurs, selon Steinbeck, il s'agit de faire parler la nature qui, elle-même, laisse les stigmates de ses tourments, en reproduisant l'effroi, la fascination et la colère. Le spectacle de la nature américaine, pensée comme une terre vierge, est d'autant plus mythifié que la réalité. De la spoliation des terres au campement des indiens dans les réserves, Steinbeck révèle la disparition d'un équilibre entre humains et monde naturel. Ce déséquilibre entre nature et culture génère de la nostalgie, du sentiment de culpabilité et du désir de reconstituer l'équilibre. Rappelons que la conquête de l'Ouest est le point de départ d'une mythologie moderne qui s'inspire de l'exode vers la « Terre promise ». La route vers la Californie, celle qui traverse au cœur de l'Amérique, autrement dit, la route vers le nouvel Eldorado, a donné lieu à la fameuse ruée vers l'or en 1848[321]. Cette ruée vers l'or justifie l'extension et la colonisation des territoires indiennes. Dans une

[319] Bertlinde Laniel, *Le Mot "democracy" et son histoire aux États-Unis de 1870 à 1856*, Saint-Étienne, Presses Universaires de Saint-Étienne, 1995, p. 163.
[320] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012, p .19.
[321] Le 22 janvier 1848, de l'or pur est découvert sur les rives de l'American River à Coloma, au nord de la capitale californienne Sacramento, par un certain James Marshall, charpentier travaillant pour le compte du Suisse John Sutter. La valeur incomparable de ce métal est alors déjà bien connue, et Sutter s'inquiète des conséquences de cette découverte sur les terres où il a bâti son exploitation agricole. Voir URL : https://www.jeparsauxusa.com/ruee-vers-lor-en-californie.

telle perspective, toute une conception mythologique s'est développée autour de l'expansion des colons dans les terres « sauvages », à la fois providentielles et hostiles.

Dans *The Grapes of Wrath*, les terres supposées vierges et infinies sont à présent conquises, labourées et couvertes de barrières, de « granges » et de « maisons », refoulant plus loin les limites des terres sauvages fantasmées des débuts de la colonisation. Cela fait penser au « mythe du pionnier », du héros révolté dans la quête de ses rêves. La conquête de l'Ouest, menée au détriment de la liberté et de la survie des indiens, a donné naissance à une autre Amérique plus idéalisée et idéologisée. Néanmoins, face à un tel état d'esprit dominé par les écrivains et les peintres, se greffe une appréhension politique teintée d'idéalisme vis-à-vis de la mécanisation déchaînée qui change tout le paysage au cours du XIXe siècle. Le chapitre III de *The Grapes of Wrath* est révélateur de ce changement comme le décrit la voix narrative :

> The tractors came over the roads and into the fields, great crawlers moving like insects, having the incredible strength of insects […]. It straight down the country, across the country, through fences, through dooryards, but on their own roadbeds. They ignored hills and gulches, water courses, fences, houses » (*GOW*, 38).

Le changement apparaît ici comme un progrès inéluctable qui draine avec lui la crainte d'une disparition, celle de la nature innocente qui assure l'équilibre de la vie humaine. Si le mythe est toujours plus fort que la réalité, c'est parce qu'il constitue « une représentation simplifiée et idéalisée d'un fait inspirant et orientant l'action humaine »[322]. Il résulte de ces positions une posture duelle. La première consiste à se montrer résolument ferme dans la prise de position pour dévoiler en profondeur le véritable processus de la conquête du peuplement américain, bien loin de l'idée des prétendues terres vacantes et sauvages. La seconde fait état d'un discours antithétique qui rejette presque l'idée de l'expropriation des terres indiennes et d'en faire un continent vierge et indompté. Cette attitude participe foncièrement à la mythification et à l'idéalisation de l'Amérique. Cela fait penser aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans l'œuvre de Steinbeck dans la mesure où il entreprend de démontrer comment la nature « sauvage » a été esthétiquement aménagée, géométrisée et occupée, en décrivant avec une précision clinique la fin des prétendues vastes terres vacantes. C'est d'ailleurs ce que

[322] Christian Morissonneau, « Le Nord québécois du XIXe siècle. Mythe et symbole », *Forces*, n°. 20, (1972), pp. 8-21.

Vanessa Bessand qualifie de « civilisation de façade »[323] puisqu'il s'agit d'un simulacre conçu au prix du sang de tout un peuple.

Dans *East of Eden*, Steinbeck adopte la même perspective pour recréer de façon allégorique un « Adam » américain. Le récit met en scène le personnage d'Adam Trask qui, dans une quête d'auto-destruction de son propre Éden, fuit la côte à l'instar de son père, le Jéhovah calviniste, pour s'installer dans la vallée de Salinas en Californie. Steinbeck donne à lire le sentiment profond de l'Américain et de la psyché humaine de manière universelle. Il s'agit d'un besoin de croire à la possibilité d'un recommencement, mais aussi de retourner de façon symbolique vers l'exile de la maturation, de l'expérience de l'Éden et de l'innocence perdue. Rappelons que l'image idéalisée de l'Amérique remonte vers les premiers colons. Si l'Amérique est vue et pensée comme un « Nouvel Éden », c'est parce que les Américains ont toujours traduit le besoin de retrouver l'Éden dans le « rêve Américain. Il s'agit d'un rêve de se dépouiller du passé et de recommencer une nouvelle vie. Cela témoigne à la fois d'une utopie de renaissance et d'un refus de supporter le mal comme le souligne Louis Owens :

> For Walt Whitman this meant an outright denial of original sin, a chance to proclaim himself Adam—the representative American—newly born into innocence. For Benjamin Franklin it meant a chance to create oneself in the pattern of one's imagination, free of any burden of guilt. It is no coincidence that, as a boy, Fitzgerald's Gatsby wrote notes to himself reminiscent of Benjamin Franklin's Autobiography. It is this refusal to see the evil we do and the belief in an Eden just west of the next mountain range that Steinbeck saw as the most dangerous flaw in the dream.[324]

Le besoin de s'arcbouter à l'idée d'un Éden est une sorte d'obsession que Steinbeck semble vouloir partager à ses lecteurs. Il s'agit d'une sensibilité libératrice qui lui permet d'éclairer les bas-fonds de l'édénisation de l'Amérique. Par ailleurs, Steinbeck ne s'intéresse pas seulement à un événement typique de la vie, mais ses romans se penchent de façon métonymique sur une nation fondée sur l'esprit biblique.

Dans *The Pastures of Heaven*, Steinbeck fait de la petite vallée de Californie une représentation microcosmique de l'Amérique. Le fait que Steinbeck lie son histoire se déroulant dans la vallée de Monterey, à douze récits interdépendants, comme l'oppression

---

[323] Vanessa Besand, « La Thématique Est / Ouest aux États-Unis : régionalisme intellectuel et mythes de représentation au XXe siècle », *TRANS*- [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 31 janvier 2008, consulté le 06 juin 2016. URL: http://trans.revues.org/229, DOI : 10.4000/trans.229

[324] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit.*, p. 51.

des Amérindiens durant l'époque coloniale ou le concept du paradis perdu, montre bien qu'il s'intéressait à bien plus que la Californie. Il est clair que Steinbeck voulait explicitement montrer que son histoire n'était qu'un microcosme du pays dans lequel il vivait. La vallée californienne semble faire allusion à l'Amérique, dans la mesure où la métonymie employée à travers le titre du roman, évoque une représentation d'une partie pour le tout. Dans ce roman, Steinbeck représente la première venue des colons sur les terres inconnues de l'Ouest. En mettant en scène le personnage de John Battle qui fait figure de premier colon dans les terres californiennes, Steinbeck relate les premiers pas de son personnage dans la vallée où il rencontre son premier obstacle suite à la morsure du serpent. Cela peut être assimilé à l'adversité que les premiers colons ont fait face au contact de cette soi-disant terre « vierge et sauvage ». Soulignons que les adversités des premiers colons n'ont pas été exclusivement des humains, car les animaux, à l'image des serpents, l'ont été également comme le montre la morsure du serpent que John Battle vient de subir dans le chapitre I. Il faut voir dans l'acte de la morsure du serpent, la méconnaissance des lieux par John Battle, d'où les terres sont considérées comme des « places of curious evil » (*POH*, 5), c'est-à-dire des terres à la fois vierges et indomptées. Selon Louis Owens[325], ce n'est pas la méconnaissance de Steinbeck sur les réalités de 1887, réglementant la distribution des terres amérindiennes (Dawes Act) qui importe, mais c'est plutôt la représentation de l'Indien dans sa fiction comme une idée et un cliché.

La représentation abstraite de la figure de l'Indien est d'autant plus perceptible dans *East of Eden* où Steinbeck l'invoque comme une conception et une autoréflexion. Au-delà de la dépossession des terres indiennes par les métayers, Steinbeck se révèle plus explicite dans le processus de l'expropriation :

> The tribes were forced into revolt, driven and decimated, and the sad, sullen remnants settled on starvation lands. It was not nice work, but given the pattern of the country's development, it had to be done (*EOE*, 38).

Ce passage met l'accent sur la prétendue justification des massacres des tribus indiennes. Steinbeck semble mettre en lumière les raisons avancées pour légitimer ces exactions comme il le souligne : « It was not nice work » (*EOE*, 38). Pourtant, il relativise cette

[325] *Ibid*., p. 63.

supposée apologie aux visées politiques pour le développement du pays comme il le dit : « …given the pattern of the country's development, it had to be done » (*EOE*, 38).

Dans *East of Eden*, l'introduction d'Adam Trak dans un univers cruel et nuisible est aussi révélatrice. Ici l'Indien sert d'indice à l'américanité d'Adam Trask. Ainsi, pour rendre son personnage principal représentatif de l'Amérique, c'est-à-dire le soi-disant Adam américain, il l'introduit dans l'univers de la conquête de l'Ouest qu'il a exposé plus tôt dans *The Grapes of Wrath*, et qui présente la figure de l'Indien comme étant seulement un signe et un symbole. C'est d'ailleurs ce qui renforce les principaux stéréotypes du « Noble Savage ». L'indien est considéré simplement comme une abstraction, voire une chose irréelle. L'appellation de l'Indien sous le substantif de « Injun » (*GOW*, 325) constitue un miroir renvoyant à l'Amérique ses propres fantasmes et sa propre culpabilité. Par le biais de la littérature, le vrai Indien est subsumé dans la conscience de l'Amérique blanc, celui-ci devient l'ombre de cette Amérique qui cesse d'exister dans son propre droit. Manifestement, la « reconquête du point O »[326] que Pierre-Yves. Pétillon évoque dans *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, est bien présente dans la fiction de Steinbeck.

Steinbeck met au centre de son roman la représentation de sa Californie natale mais ne manque pas de révéler l'impossibilité d'en faire un paradis terrestre à cause de la souillure produite par les humains. Fasciné par le mythe de l'Éden, les personnages de Steinbeck voient dans la vallée dénommée « The Pastures of Heaven » comme le lieu de l'innocence et du recommencement. De telles croyances d'innocence sont impossibles à réaliser et risquées, car l'homme déchu a amené ses propres vices avec lui dans l'Éden. L'idée d'un Éden maculé de vices trouve également sa formulation dans *The Grapes of Wrath* où un des personnages fait mention que son père adore l'histoire des Pères pèlerins dans le chapitre IX. À l'image des Pères pèlerins, Steinbeck nous rappelle que les fermiers migrants ont eux aussi amené leurs défauts dans leur quête d'un paradis en Californie. Dans le chapitre XVIII, Steinbeck s'appuie sur une représentation riche en couleur pour mettre en évidence la Californie, qualifiée ici d'Éden à retrouver. Steinbeck nous dévoile l'état d'émerveillement des Joad à la première vue de la vallée Californienne, considérée comme la « Terre Promise » :

[326] Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, *op. cit*., p. 21.

> They drove through Tehachapi in the morning glow, and the sun came up behind them, and then—suddenly, they saw the great valley below them. Al jammed on the brake and stopped in the middle of the road, and, "*Jesus Christ!" Look*! He said. The vineyards, the orchards, the great flat valley, green and beautiful, the trees set in rows, and the farm houses. And Pa said, "*God Almighty!*" […]. Ruthie and Winfield scrambled down from the car, and then they stood, silent and awestruck, embarrassed before the great valley. The distance was thinned with haze, and the land grew softer and softer in the distance. A windmill flashed in the sun, and its turning blades were like a little heliograph, far away. Ruthie and Winfield looked at it, and Ruthie whispered, "It's California". (*GOW*, 227)[327]

L'emploi de l'exclamation mise en italique consistant à se livrer spontanément dans le discours, révèle l'étonnement d'Al et de Pa Joad. Ce cri d'exclamation réduit à une interjection, exprime une émotion vive, un sentiment de joie et de surprise. Ce double sentiment est accentué par l'énumération stylistique de cette description policée : « The vineyards, the orchards, the great flat valley, green and beautiful » (*GOW*, 227). Il y a un souci de précision et du détail dans la description de ce supposé paradis retrouvé à la fois « verdâtre et doré ». L'émerveillement de Ruthie et de Winfield, associé ici à leur silence, accentue le degré de magnificence de l'Éden trouvé.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck adopte une démarche de rappel historique dans l'optique de déconstruire le discours d'idéalisation qui semble justifier le prétexte de l'expropriation des terres Indiennes. Pour expliquer le processus de cette expropriation des terres indiennes. En recourant à la voix du métayer dans le chapitre V, Steinbeck prend quelques libertés avec l'intrusion de l'écrivain : « Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away […] » (*GOW*, 36). On peut relever d'ailleurs la portée du discours dans ce passage dans la mesure où Steinbeck s'évertue à déclarer avec un puissant écho l'entreprise destructrice des premiers colons, qui ont confisqué violemment les terres sauvages, tuant et déplaçant les autochtones de la nouvelle Canaan. En rappelant que Grampa a acquis la terre en déplaçant les Indiens, Steinbeck nous invite à établir les liens entre le caractère cyclique de la conquête avec le déplacement forcé des Indiens et des causes globales de la migration du Dust Bowl, qui repose entre les mains de l'expansion économique impériale. Le concept d'Indianité est ancré dans les écrits de Steinbeck. La présence manifeste des traces de sang indien est une manière pour Steinbeck d'injecter une dose de rappel historique. Cela fait écho à la dimension politique et éthique dess romans de Steinbeck dans la mesure où l'auteur s'attache de manière éthique à restituer la vérité historique. La mention de la voix narrative dans le chapitre

[327] C'est moi qui met en italique.

XIX : « Grampa took his lan' from the Injuns » (*GOW*, 236) participe aussi au dévoilement de ce processus cyclique d'usurpation de terres qui semble reproduire l'histoire de l'Amérique.

Dans *Tortilla Flat*, Danny est en perpétuel conflit intérieur entre le monde civilisé et le monde primitif. Toutefois, cette dualité finit par le détruire. Steinbeck préfère aborder l'indianité sous l'angle d'une présence dissimulée et indistincte. L'Indien est mentionné sous forme de symbole d'une conscience destructrice comme le souligne la voix du métayer : « Grampa killed Indians, Pa killed snaked for the land » (*GOW*, 36). Cela rappelle le peuplement américain et l'exemple de la conquête de l'Ouest. La conquête de l'Ouest, avec son corolaire le massacre des Indiens, donne à voir la brutalité et l'intolérance des colons blancs envers les autres peuples. Les propos du métayer dévoilent que l'histoire de l'Amérique s'est construite dans la tragédie et la désunion. Au-delà de la violence qui est liée à la construction de la nation Américaine, il y a un idéal d'unité que Steinbeck prône par l'intermédiaire du personnage de Jim Casy, mais cet idéal est hanté par l'ombre du concept romantique de l'« indianité ». Ce concept de « Indianness » jalonne presque tous les romans de Steinbeck et représente le cordon ombilical qui existe entre ces deux peuples. En dépit de la présence récurrente des indiens dans la fiction de Steinbeck, il n'en demeure pas moins qu'ils sont mis en scène au second plan avec une attitude moins rationnelle. Du point de vue de la représentation, discrédité à l'excès, l'Indien apparaît dans une dimension mythique comme le symbole du destructeur. Steinbeck montre une certaine mise à distance de la communauté indienne mais aussi une dissimulation d'une partie de l'histoire.

> Maybe that Injun knowed somepin. […] An' I laid my sights on his belly, 'cause you can't stop a Injun no other place—an'—then. Well, he jest plunked down an' rolled. An' we went up. An' he wasn' big—he'd looked so grand—up there. All tore to pieces an' little. Ever see a cock pheasant, stiff and beautiful, ever' father drawed an' painted, an' even his eyes drawed in pretty? An' bang! You pick him up—bloody an' twisted, an' you spoiled somepin better'n you… you spoiled somepin in yaself, an' you can't never fix it up. (*GOW*, 325-326)

Dans ce roman qui se réclame de justice, Steinbeck met en lumière les clichés adressés indélicatement aux Indiens. La figure de l'Indien, sous une forme mythique, apparaît comme un spectre dans la conscience collective américaine. Mais au-delà de ce simulacre qu'il constitue, l'Indien n'a pas d'existence et sa dimension humaine est reléguée de façon métaphorique à celle d'un « faisan ». L'histoire des luttes indiennes sur la frontière

est relatée par un conteur. L'Indien, l'élément immergé dans le cœur fertile du jardin sauvage américain, constitue la tâche sombre et indélébile dans la conscience américaine. Autrement dit, l'Indien constitue une partie intégrante des américains. C'est pourquoi Steinbeck associe les tueries des indiens à une auto-extermination des américains eux-mêmes. *The Grapes of Wrath* est une jérémiade contre la manière dont les américains ont peuplé le continent en massacrant les autochtones. Cette plainte de Steinbeck va à l'opposé de la conception puritaine qui s'identifie au mythe de l'Ancien Testament. Il s'agit ici de retrouver la nouvelle Éden même s'il faut tuer des indiens et des serpents, tout en l'inscrivant dans un processus duel : entre une mise en valeur de l'Éden et une mise au placard des tueries des indiens. Il y a un double phénomène d'attraction et de répulsion qui semble composer presque le récit la plupart des écrivains américains. Cette dichotomie suscite à la fois l'idée de fascination et de dévoilement, en d'autres termes, il y a une contradiction entre la vision subjective et mythique des Indiens, véhiculée par le cinéma, d'une part, et la vision objective et concrète des faits historiques, d'autre part.

Dans *Homérique Amérique*, Sylvie Laurent souligne que la réapparition et la réécriture perpétuelle des récits légendaires sont des dispositifs de propagande de la démocratie américaine, participant à la pérennité de la cohésion nationale[328]. Cela revient à dire qu'il y a un processus d'idéalisation des soubassements de la nation Américaine qui ne dit pas son nom, et qui peut être vu sous l'angle de l'idéologie américaine, c'est-à-dire une idéologie marquée par le mythe de la conquête de l'Ouest et soucieux de garantir l'unité dans la diversité américaine telle que le symbolise le drapeau des États-Unis, appelé aussi « The Stars and Stripes ».

Dans *The Pastures of Heaven,* la vallée californienne est considérée comme mythique, c'est-à-dire un lieu de recommencement en référence aux opportunités de ses grands espaces vierges et sauvages. Rappelons que la dimension à la fois géographique et spirituelle occupe une place de choix dans la littérature américaine : cette dimension se réalise dans un mouvement de l'Est vers l'Ouest. Chez Steinbeck le désir de reconquête s'effectue dans un mouvement ou dans une traversée. Dans *The Grapes of Wrath* ou dans *Of Mice and Men*, la quête des personnages peut être associée à une conquête de nouvelles terres. Cependant, à mesure que nous lisons ces deux récits, nous constatons que cette conquête enlise les personnages dans une constante illusion. Selon Pierre-Yves

[328] Sylvie Laurent, *Homérique Amérique*, *op, cit*., p. 16.

Pétillon, la conquête de nouvelles terres est dès le début compromise, voire « perdue ou enfouie »[329]. Le roman de Steinbeck entend contribuer à l'avènement d'une société absolument égalitaire. Il décrit l'Amérique dans l'optique de l'orienter vers l'idéal que son écriture libérée suggère : parler populaire et langage soutenu, personnages riches ou pauvres, noirs, blancs ou *paisanos*, entre autres, aspect que nous développerons dans la troisième partie de notre thèse.

Par ailleurs, même si Steinbeck représente l'image idéalisée de l'Amérique, il n'en demeure pas moins que son imagerie n'occulte pas les conflits latents dans la société de son époque. Dans ses romans, l'idéalisation et le dévoilement se font sciemment, car c'est cette vision fragmentée de l'Amérique qui semble attirer son attention. Cela revient à dire qu'il y a la présence manifeste d'une vision duelle dans ses récits qui symbolise à la fois l'existence d'un monde réalisable et d'un monde chimérique.

1.2 Mondes possibles et impossibles : utopie et dystopie

Le terme dystopie vient de l'anglais « *dystopia* », qui est dérivé de l'association du préfixe « *dys* » et du radical d'origine grecque, (topos : « lieu »). Cette alliance est conçue pour faire allusion au terme « *utopie* » auquel il s'oppose. Le préfixe « *dys* » est emprunté au grec, et veut dire négation, difformité, mauvais, faux, difficile. Au regard de ces acceptions, il a surtout une valeur péjorative. Cependant, il s'oppose distinctement à la notion d'utopie que le philosophe anglais Thomas More semble avoir en vue lorsqu'il a forgé le mot « *utopia* ». « *U-topos* », littéralement constitue ce « qui ne se trouve en

[329] *Ibid*., p. 21.

aucun endroit »[330]. L'utopie est donc étymologiquement un lieu heureux et un lieu inexistant[331]. Contrairement à l'usage courant, Nell Eurich, dans Science in utopia : A Mighty Design, définit l'utopie comme « man's dreams of a better world »[332]. La définition semble plus complexe qu'elle n'y paraît à première vue, car elle reste trop vague pour être utile. Du point de vue étymologique, la notion de dystopie signifie « mauvais lieu », « lieu néfaste », un espace connoté négativement dans tous les cas [333]. Dénommée comme une contre-utopie, la dystopie est un récit de fiction, décrivant une société imaginaire dont les défauts y sont dénoncés[334]. On peut dire que la dystopie est aussi une utopie qui vire au cauchemar, et conduit donc à une contre-utopie. Dans les ouvrages dystopiques, l'écrivain entend mettre en garde le lecteur en montrant les conséquences néfastes d'une idéologie.

Notons que la dystopie s'oppose à l'utopie. Au lieu de présenter un monde parfait, la dystopie propose un des pires qui puissent être envisagés. La différence entre dystopie et utopie tient plus à la forme littéraire et à l'intention de son auteur qu'au contenu. Après examen, nombre d'utopies positives peuvent également se révéler effrayantes. Les mondes effrayants, décrits dans certains romans, ont souvent tendance à faire croire qu'une dystopie est, par définition, la description d'une dictature sans égard pour les libertés fondamentales. Il existe cependant des contre-exemples et la critique est divisée quant aux relations entretenues entre la dystopie et les régimes politiques qu'elle vise. Que la dystopie soit par nature une critique d'un système politique, soit idéologique précis (et en particulier une critique du totalitarisme), est un point qui demeure l'objet de discussion dans l'agora académique et demeure toujours problématique. Cela nous a amené à s'intéresser à l'impact de la notion de dystopie dans la fiction de Steinbeck, dont la plupart de ses romans s'inscrit dans un universalisme solitaire, décrivant un avenir sombre ou presque. Si le monde que Steinbeck nous décrit peut nous sembler repoussant, il évoque aussi régulièrement le dégoût que notre monde inspire à ses personnages. Le recours à la dystopie chez Steinbeck s'inscrit dans une perspective de mise en garde contre l'inconscience des individus. Une telle mise en garde est déjà décrite dans

[330] Keyvan Sayar, *L'Utopie n'est pas utopique*, Paris, Éditions Les Doigts Bleus, 2013, p. 1.
[331] Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, 3e ed, pp. 9-10.
[332] Nell Eurich, *Science in Utopia: A Mighty Design,* Cambridge, Harvard University Press, 1967, p. vii.
[333] Natacha Vas-Deyres (dir.), *Dystopies : d'autres mondes que le nôtre*, Paris, Nathan, 2018, p. 17.
[334] https://www.le-dictionnaire.com/definition/dystopie . Consulté le 17/09/2019

l'*Utopie*[335] de Thomas More qui est une critique indirecte de l'Angleterre par contraste au monde de justice décrit dans son ouvrage. Thomas More fait également référence à l'effroi et à l'étonnement que suscitent chez les utopiens les mœurs européennes. Il en est de même du roman *Les Lettres Persanes,* dans lequel Montesquieu utilise la voix d'étrangers (les Persans, en l'occurrence) pour dénoncer les défauts de la société française du XVIIIe siècle[336].

Dans *The Pearl*, Steinbeck suggère, par l'entremise de la situation de Kino, le prototype d'une société meilleure. Le recours à la famille de Kino comme archétype permet à Steinbeck de dénoncer le matérialisme excessif des capitalistes dans la ville de La-Paz. Dans ce roman, la dystopie peut être envisagée dans la quête de bien-être de Kino. La découverte de la perle par Kino est présentée comme l'occasion de réaliser ses rêves. Cette opportunité sublime, si magnifique en vérité que les *paisanos* le dénomment : « The Pearl of the world » (*PL*, 26). Soulignons que cette dénomination était le premier titre de l'ouvrage avant que Steinbeck le transforme en « *The Pearl* ». Dans ce roman, Kino vit prétendument dans un bonheur même si ses conditions financières ne sont pas bonnes. Étrangement, la découverte de la grande perle, synonyme de richesse, apparaît non seulement comme une opportunité bénéfique, mais constitue également un obstacle. En effet, le comportement sournois, antisocial et scabreux des villageois de La-Paz révèle de peu ou prou l'implication manifeste de ces derniers à l'échec du rêve de Kino et de sa famille. On peut constater que Steinbeck dénonce une société souvent très organisée et fermée sur elle-même où l'espoir est faible. Si le discours de Steinbeck relève tantôt d'une utopie tantôt d'une dystopie, on peut remarquer qu'il est loin de ces deux qualificatifs (utopie/dystopie), puisque c'est une façon de dire non aux orientations et fonctionnements d'une telle société.

Intéressé par les constructions narratives du passé, Steinbeck revisite l'histoire de l'Amérique à travers l'esprit de son époque, afin de scruter les mythes, les schèmes collectifs et les imaginaires qui constituent le fondement de la nation américaine. Dans sa fiction, Steinbeck ancre son discours dans une démarche visant à susciter la prise de conscience. Dans *The Grapes of Wrath*, le projet avant le départ des Joad est présenté comme une solution apportée à un manque. Le système agricole californien, censé être

[335] Thomas More, *Utopia*, Trans. by Paul Turner, New York, Penguin Books, 2009.
[336] Louis Desgraves, *Chronologie critique de la vie et des œuvres de Montesquieu*, Paris, Éditions Honoré Champion, « coll. Les Dix-huitièmes siècles », 1998, pp. 137-165.

favorable autant pour les riches propriétaires terriens que pour les fermiers migrants, apparaît comme un goulot d'étranglement. C'est pourquoi la quête de bonheur est présentée de manière différente pour les deux catégories sociales. Si le contenu des prospectus d'emploi se révèle nécessairement positif aux yeux des propriétaires terriens, il n'en demeure pas moins qu'il soit négatif pour fermiers migrants dans la mesure où la réalité en Californie est différente. Ainsi, la quête de bonheur des Joad se trouve confrontée à celle des propriétaires terriens. L'enjeu de notre analyse nous invite à reconsidérer le monde possible et le monde impossible, c'est ce qui suscite un souhait de changement. Dans la fiction de Steinbeck, le changement passe par la révolte d'un héros qui retrouve lucidité et conscience de soi. Dans *The Grapes of Wrath*, la prise de conscience de Tom Joad peut se voir dans sa démarche de se rebeller contre les violences. La mise en scène de cette révolte dans le cadre du récit et les péripéties de la lutte des Joad semblent rapprocher le texte de la science-fiction, d'autant que les dystopies des fermiers se situent dans l'avenir. Steinbeck se penche sur le présent pour repenser ce qu'est une véritable société capitaliste et démocratique.

La question des relations entre les genres dystopiques et utopiques demeure un sujet débattu. Cette absence de consensus, compliquée par l'origine anglaise du mot « dystopie », explique les divergences terminologiques existant dans la littérature critique. Parce que la dystopie vise à présenter sous forme narrative les conséquences néfastes d'une idéologie. La description de l'univers de *The Grapes of Wrath* ne s'éloigne du nôtre que par les seules transformations sociales, économiques et politiques que Steinbeck s'efforce de critiquer. Comme le souligne Krishan Kumar, rapprocher l'univers dystopique du nôtre, c'est un moyen pour l'écrivain de rendre sa dénonciation plus efficace[337]. Il est donc naturellement amené à situer son univers dystopique dans un futur plus ou moins proche et à exclure toute dimension fantastique qui viendrait affaiblir son argumentation. Il apparaît donc exagéré de qualifier de contre-utopie toute création littéraire visant à décrire un avenir terrifiant. Si l'utopie et la dystopie n'ont pas exactement la même approche, c'est parce qu'elles ne répondent pas à des définitions opposées.

L'utopie constitue un projet de société idéale et parfaite alors que la dystopie est la lecture critique d'une société montrant en quoi elle n'est ni idéale ni parfaite. Au niveau

[337] Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell Publishing Ltd., 1987, pp. 109-110.

conceptuel, utopie et dystopie concourent donc à une même démarche qui est celle d'aspirer à une meilleure société. La démarche utopique est à prendre non pas comme une rêverie mais plutôt comme une invitation à la contestation pratique. Dans *The Grapes of Wrath* ou dans *Of Mice and Men*, l'effort des personnages de se déplacer contribue au refus de se résigner face au malheur de vivre. Le recours à l'utopie peut donc être considéré comme un appel à un changement : une nouvelle façon de vivre et de voir la réalité, bref une alternance politique. C'est sans doute en ce sens qu'Adorno soutient que : « Toute œuvre est utopie dans la mesure où, au travers de sa forme, elle anticipe une réalité qui serait enfin elle-même »[338]. L'utopie s'inscrit dans la démarche prospective d'un réel qui n'empêcherait pas l'évolution du possible.

L'enjeu sera de démontrer que le recours récurrent à l'utopie dans la fiction de Steinbeck, est proche des nécessités de l'individu au sens où Dominique Berthet le perçoit, à savoir qu'elle est inséparable du réel et du vécu, comme il le fait remarquer dans *L'utopie : art, littérature et société* : « [l'utopie] c'est un espoir chevillé à la vie, une lueur dans la pénombre du quotidien, le désir qui s'insinue dans le politique »[339]. La remarque est intéressante en ce sens qu'elle souligne que l'utopie suscite à la fois un désir et un besoin tel que le souligne Ernst Jùnger : « Tout état doit se créer une utopie lorsqu'il a perdu le contact avec le mythe. Les États littéraires ressemblent aux États politiques »[340]. Envisagé dans une telle optique, l'utopie fait l'objet d'une attente, d'où l'hypothèse selon laquelle elle peut être considérée comme une démarche narrative.

Soulignons que les univers utopiques et contre-utopiques ont en commun de ne pas être simplement des mondes imaginaires, ils sont l'aboutissement d'un projet politique. Steinbeck, tout comme Thomas More, semblent disposer d'un projet de société idéale et parfaite. Ce projet vise à rendre possible un idéal d'égalité et de bonheur. Dans *In Dubious Battle,* Steinbeck rêve d'une république des fermiers où ils pourront avoir de meilleures conditions de vie et de travail. Cependant, même si le concept d'idéal de bonheur est peut-être un peu plus ambigu, il est défini dans *The Grapes of Wrath* comme la suppression de toute souffrance des fermiers ou bien la sécurité et la stabilité familiale dans *The Pearl*. Les concepts d'utopie et de dystopie quoique différents de par leur

[338] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique : Paralipomena, théories sur l'origine de l'art, introduction première*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989, p. 177.
[339] Dominique Berthet, *L'Utopie : art, littérature et société*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, p. 11.
[340] *In* Pol Vandromme, *Malraux : du farfelu au mirobolant Fronde,* Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1996, p. 42.

approche, ne s'opposent pas diamétralement. La lecture critique lancée par Steinbeck dans ses romans, n'est pas seulement destinée à l'aspiration à « un monde meilleur », mais la dénonciation est plutôt orientée vers des façons de faire, des dérives et des mensonges. On peut noter que les textes de Steinbeck, que ce soient *The Grapes of Wrath, Of Mice and Men* ou encore *The Pearl* révèlent une marque d'insatisfaction perpétuelle de ce qui est[341].

Le principal défi posé à l'utopiste consiste à empêcher toute possibilité de retour en arrière. Selon Paul Ricœur, la fonction de l'utopie est justement de « projeter l'imagination hors du réel dans un ailleurs qui est aussi un nulle part »[342]. Ricœur met l'accent sur la dimension positive de l'utopie qui ouvre le champ des possibles. C'est à ce niveau que l'utopie et l'idéologie s'entrecroisent. C'est en ce sens que Paul Ricœur compare l'utopie à un « complément nécessaire de l'idéologie »[343]. Si l'idéologie s'appuie sur la réalité pour avancer, il n'en demeure pas moins que l'utopie se fonde sur un exercice de l'imagination pour penser autrement. L'utopie se veut constructive car c'est un rêve qui vise à proposer une vision différente du réel. Ainsi, la dimension constructive de l'utopie peut être assimilée à la remise en question de la réalité dans le but de la changer. Cela revient à dire que l'utopie manifeste l'opposition avec le statu quo, tout en proposant des aspects de la réalité qui paraissent plus adaptés à la vision de l'auteur. Chez Steinbeck, l'utopie cherche à examiner les liens de subordination entre propriétaires terriens et ouvriers agricoles pour en proposer des liens plus justes.

À l'inverse, les contre-utopies sont des romans ou des récits qui nous apparaissent au travers d'une intrigue et de personnages. Le sens de la contre-utopie, en tant que genre s'opposant à l'utopie, réside dans le changement de type textuel que dans la nature des univers décrits. À l'exception notable de l'ouvrage *1984* qui décrit un monde maléfique, de par son projet, les univers contre-utopiques se distinguent assez peu de leurs pendants utopiques : les deux sont également motivés par la recherche du bonheur de tous, seul le point de vue change. Contrairement aux ouvrages *The Tempest* de Shakespeare, *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift ou *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, ces ouvrages,

[341] Les sociétés décrites dans les utopies aussi bien que dans les contre-utopies ont pour caractéristique d'être « parfaites ». Leurs perfections tiennent en ce que, d'une part, elles réalisent parfaitement l'idéal qu'elles se sont assignées (égalité parfaite chez Thomas More, oppression parfaite chez Orwell et bonheur parfait chez Huxley) et que, d'autre part, elles sont inaltérables.
[342] Paul Ricœur, « L'Idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n°. 2, (1984), p. 53-64. URL : https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1984_num_2_1_940
[343] *Ibid.,* p. 60.

dans la perspective de la tradition des paradigmes utopiques initiée par Thomas More dans *Utopia*, considèrent l'imaginaire des îles comme l'unique site d'expérimentation de leur propre vision du monde. Remarquons que l'utopie se caractérise par un recours à la fiction qui consiste à décrire une société idéale dans une géographie imaginaire, souvent dans le cadre d'un récit de voyage purement romanesque.

Toutefois, le recours à l'imaginaire équivaut-il à une impossibilité ? Certainement pas car tout rêve n'est pas chimère. Loin des lieux insulaires, Steinbeck explore une nouvelle approche en prenant la Californie comme toile de fond pour expérimenter ses aspirations utopiques. Dans *The Grapes of Wrath,* tout comme dans *Of Mice and Men*, les deux récits sont similaires dans leur point de départ (voyager vers un Éden pour un lendemain meilleur) et dans leurs actions (la description de l'état d'esprit du/des personnage(s) et leur fantasme au cours du périple). Dans ses deux récits, Steinbeck offre deux versions visionnaires et poétiques de la temporalité à travers un mouvement pendulaire des thèmes d'une station routière à une autre. C'est d'ailleurs ce qui crée une sorte de mouvement dialectique. Couleurs, mouvements, images et métaphores soutiennent le concept temporel développé dans chaque récit. Même si leur approche est différente, le but est identique. Pour ces personnages, la route est un refuge. Les personnages des deux romans ont préparé leur évasion à partir d'une chronicité historique, tout en essayant d'entrer dans une temporalité primordiale.

Dans *The Grapes of Wrath*, la route peut être interprétée en termes d'évolution historique et progressivement cela leur permet de reconstruire leur propre passé et souvenirs. Cette prise de la route est un moyen d'apporter une réponse à l'interrogation des fermiers migrants sur le « Paradis » californien comme le fait remarquer la réplique de Grampa : « Jus' let me get out to California where I can pick me an orange when I want it. Or grapes. There's a thing I ain't never had enough of […] » (*GOW*, 85). La réponse est intéressante puisqu'elle donne sens à la quête du renouveau de Grampa. C'est en ce sens qu'il faut aussi comprendre l'acte de Grampa de se recroqueviller dans les profondeurs d'un rêve où il prétend retrouver le Paradis de la post-dépression économique. Steinbeck essaie de réinstaurer alors la spécificité imaginaire projective de l'utopie. Il s'agit d'une façon de dépasser le réel connu, d'investiguer aussi bien le possible que l'impossible. Ce recours souvent à l'utopie est une ambition d'accroître le champ du possible. Chez Steinbeck, l'utopie est réactionnaire de la société de son époque.

Remarquons que Steinbeck ne se limite pas seulement à critiquer l'ordre existant, mais ses créations littéraires ont pour but de changer la société. Le recours à la fiction est un procédé qui permet de prendre du recul par rapport au présent pour mieux cerner et de décrire, d'une manière aussi palpable que possible, ce qui devrait être au regard de l'écrivain. Dans *The Grapes of Wrath*, l'arrivée fortuite des Joad dans le camp de Weedpatch peut être comparée symboliquement à l'arrivée naufragée de Robinson Crusoé dans l'île déserte ou comme l'exile de Prospero et de sa fille Miranda dans une île abandonnée dans *The Tempest* de William Shakespeare. Même si les lieux et les contextes sont différents, cependant leur arrivée sur un « lieu inconnu » a un caractère à la fois initiatique et conciliateur, puisqu'elle a permis de se réconcilier avec les valeurs de solidarité et de justice ainsi que l'amour de l'autre. Pris dans une telle perspective, ne pouvons-nous pas arguer que le camp de Weedpacth constitue en lui-même la plus grande utopie de Steinbeck ? Il est clair que Steinbeck souligne un manquement de la redéfinition de la société américaine telle qu'elle est représentée à travers l'expérience à l'intérieur de Weedpatch, car ce camp ne propose, ni évoque la question du travail. Ceci semble embrasser la démarche réformiste de la politique du New Deal qui essaie de mettre en place des actions pour soutenir les couches les plus pauvres de la population et redynamiser le système économique. C'est d'ailleurs ce qu'Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie Claude Perrin qualifient de recréation d'un « semblant civilisation organisée »[344]. Le roman de Steinbeck n'est pas essentiellement caractérisé par un discours dénonciateur, il propose cependant des alternatives, comme en atteste la représentation du camp Weedpatch dans la vallée de San Joachim qui, du moins, joue le rôle de l'Eldorado.

En mettant en scène ce prétendu camp « paradisiaque » en contrepoint du monde cruel qui subsiste dehors de Weedpatch, on peut dire que Steinbeck représente une utopie où chacun est redevable à autrui. L'utopie est porteuse ici d'une alternative dans l'imaginaire politique lorsque l'ordre établi n'arrive pas à satisfaire les désirs. Représenter l'utopie revient à faire une certaine promotion de la vision socialiste. Le camp de Weedpatch apparaît donc comme un lieu de repos. À titre d'exemple, Ruthie et Winfield sont plus dans une perspective ludique et se mettent à s'amuser comme le fait remarquer leur dialogue :

[344] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath, John Steinbeck.* COURS DU CNED. CAPES Agrégation, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 7.

> “There,” said Ruthie. “Them’s the toilets. I seen 'em in the catalogue.” The children drew near to one of the toilets. Ruthie, in a burst of bravado, boosted her skirt and sat down. “I tol' you I been here,” she said. And to prove it, there was a tinkle of water in the bowl.
> Winfield was embarrassed. His hand twisted the flushing lever. There was a roar of water. Ruthie leaped into the air and jumped away. She and Winfield stood in the middle of the room and looked at the toilet. (*GOW*, 299).

Sous le coup de la fascination, les deux enfants explorent les lieux, tout en retrouvant la possibilité de jouer comme de petits enfants. Toutefois, au-delà de l’environnement apaisant du camp, il constitue un lieu d’installation de courte durée, voire un simple lieu de transit. C’est d’ailleurs en ce sens qu’il s’inscrit non seulement dans l’espace à explorer mais aussi dans le temps, qu’il va falloir gérer. La question qui se pose alors est la suivante : Steinbeck essaie-t-il d’inventer de manière utopique une société à la mesure de l’imagination Ruthie et de Winfield ? Chez Steinbeck, l’utopie n’est pas une fuite hors du réel, puisqu’elle s’appuie sur le réel pour en envisager un ailleurs meilleur.

L’utopie est tout simplement un miroir de la société de départ, c’est-à-dire la société rêvée par l’écrivain, avec les péripéties sur quoi le texte s’attarde, des luttes contre les injustices, des enjeux de pouvoir à l’intérieur de la société « démocratique » » du camp et la sérénité allègre que les enfants y découvrent. Steinbeck pullule les descriptions du camp, mais à de rares exceptions près, elles ne font pas appel à un grand sentiment d’émerveillement devant la nature verdâtre et dorée de la Californie, bien qu’on trouve des passages presque surprenants.

> “ Well, I guess we can fix you. Got any camping stuff ? ”
> “Got a big tarp an’ beds.”
> The watchman stepped up on the running board. “Drive down the end of that line an’ turn right. You’ll be in Number Four Sanitary Unit.”
> “What’s that ?”
> “Toilets and showers and wash tubs.” Ma demanded, “You got wash tubs—running water?”
> “Sure”
> “Oh! Praise God,” said Ma.
> […] We go tour own cops. Folks here elect their own cops. […] You’ll see the committee tomorrow. They’ll show you how to use the camp and tell you the rules”. […]. Ther’s five sanitary units. Each one elects a Central Committee man. Now that committee makes the laws. What they say goes.” […] “Well, you can vote ‘em out jus’ as quick as you vote ‘em in. (*GOW*, 287)

De tels passages ont surtout pour dessein de marquer le contraste entre l’aspect auguste et solidaire dans le camp et l’égoïsme et l’insensibilité qui règnent en dehors du camp de

Weedpatch. La description des atouts du camp offre aux enfants des opportunités comme le rapporte la voix narrative :

> Central Committee keeps order an' makes rules. Then there's the ladies. They'll call on your ma. They keep care of kids an' look after the sanitary units. If your ma isn't working, she'll look after kids for the ones that is working, an' when she gets a job—why, there'll be others. They sew, and a nurse comes out an' teaches 'em. All kinds of things like that » (*GOW*, 287).

Au premier abord, le camp est aux yeux du lecteur comme le lieu propice. C'est aussi le moyen d'acquérir une organisation sociale capable d'améliorer les conditions de vie des Joad. Dans la manière de représenter le camp comme une société en miniature, cette conception nécessite une démocratie inclusive, c'est-à-dire une politique participative entre responsables et résidents du camp comme le souligne la voix narrative : « And it's a responsibility. All them people. We're doin' our best. An' the people in the camp a-doin' their best ». (*GOW*, 287). Bien plus qu'une simple représentation métonymique de la société américaine, la construction organisée du camp de Weedpatch souligne la dimension esthétique, politique et éthique du roman de Steinbeck. Quoi que bien structuré de façon démocratique et salubre, le camp n'offre pas d'opportunités de travail. Le projet de société « parfaite » décrit ici par Steinbeck, n'a pas la prétention d'être le meilleur système possible, applicable et devant être appliqué partout, comme il le dit : « We're doin' our best » (*GOW*, 287). Les failles de la société que suggère Steinbeck n'est qu'un moyen ironique de réfuter une société idéale même s'il est loin d'être un contre utopiste, voire un pessimiste.

Néanmoins, il faut voir donc dans ce fameux camp de transit, un processus de construction d'un modèle de société rêvée. Les descriptions du camp laissent apparaître une localité agréable bien administrée démocratiquement et de manière solidaire. Le dessein de Steinbeck est de convaincre, tout en ouvrant un horizon sur la possibilité de voir d'autres modes de vie et de mondes différents. Cela revient à dire que sa visée de l'utopie consiste à reconstruire une société nouvelle. Après la déroute en Oklahoma, les Joad se mettent sur la route à la recherche d'une nouvelle vie. Ici l'utopie est matérialisée simplement comme une étape sur la route vers une évolution beaucoup plus complexe. Selon Alphonse Lamartine « les utopies ne sont que les vérités prématurées »[345].

[345] *In* Raymond Trousson, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, Éditions Harmattan, 1998, p. 10.

Par ailleurs, les utopies classiques portent leur regard sur la construction sociale, politique et culturelle dans son ensemble. C'est pourquoi les individus qui ne trouvent pas leur bien-être dans une telle société, refusent de suivre les règles ou préfèrent aller ailleurs. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck envisage, à l'instar de Jim Casy, l'éventuelle désobéissance aux lois communes et d'un soulèvement des ouvriers agricoles. Il en est de même de Mac dans *In Dubious Battle* ou encore de Kino dans *The Pearl*. Si ces personnages symbolisent le refus de l'ordre établi, il n'en demeure pas moins que Steinbeck ne considère pourtant pas l'impossibilité d'intégrer dans sa société parfaite une faille de son système comme l'illustre le cas de Noah Joad qui préfère gracieusement camper aux abords de la rivière de Colorado pour y vivre. La trilogie des « Dust Bowl Novels » porte la marque des préoccupations et des inquiétudes de leur époque. La compassion de Steinbeck envers le sort malheureux des métayers durant les années 1929 invite à repenser à la question de la propriété privée, qui est la principale cause des malheurs de son époque. Sa démarche se veut révolutionnaire, dans la mesure où, il s'évertue à inventer une société plus juste, dont la principale caractéristique, est de récuser la propriété individuelle en créant un système de type collectiviste plus altruiste.

Dans *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath,* Steinbeck montre que la dystopie est avant tout une arme rhétorique « neutre » pouvant s'appliquer à n'importe quelle idéologie au choix de l'écrivain. Steinbeck voit, dans l'égoïsme et la cupidité, les causes de l'injustice de toutes les sociétés existantes. Chez Steinbeck, l'utopie apparaît comme un projet d'amélioration des valeurs morales de l'homme. Soulignons que les sociétés, présentées comme idéales, ne le sont que parce qu'elles ont su faire de l'homme un être plus civilisé et capable de servir sa communauté au détriment de ses propres intérêts. Si Aristote définit l'homme comme un « animal politique », Miguel Abensour, quant à lui, pense qu'il est aussi un « un animal utopique »[346]. Donc l'utopie est à la fois un besoin de l'homme tout comme une autre nécessité. La pensée utopique doit être appréhendée entre la considération de la réalité et l'aspiration à un monde meilleur. La quête d'une société idéale est probablement à l'image des mirages sur les routes qui sont inatteignables.

Toutefois, cette quête de société modèle suscite la curiosité, d'où toute la pertinence de la pensée utopique dans la démarche de l'écrivain de repenser le monde. Le recours à l'utopie chez Steinbeck participe donc d'un véritable système qui consiste à rejeter le

[346] Miguel Abensour, *L'Homme est un animal utopique : Utopique II*, Paris, Éditions de la Nuit, 2010.

statu quo. Comme le fait remarquer Nell Eurich, l'utopie peut être définie comme « fictional, imaginative stories of ideal people living in better societies that exist only in the writer's mind, at least at the time of recording »[347]. La définition de Nell Eurich est intéressante car elle souligne un optimisme qui se révèle être le credo de l'écrivain dans sa création d'un monde meilleur. Une telle perspective optimiste traverse toute la fiction de Steinbeck. Nous irons plus loin en soutenant que l'utopie articule la fiction de Steinbeck, car elle représente un chantier permettant de concevoir non plus des sociétés idéales, mais des idées de société qui œuvrent contre les injustices et les inégalités socio-économiques, culturelles et politiques.

Corruption, abus, crise, chasse aux sorciers étaient monnaie courante dans une Amérique en pleine ébullition. C'est pourquoi Steinbeck s'emploie à recréer une société exemplaire où l'accaparement des biens matériels par les puissants serait aboli. La démarche de Steinbeck apparaît sans doute comme le germe d'un modèle possible, qui pourrait constituer une alternative intéressante face aux difficultés de la vie. Chez Steinbeck, l'emploi de l'utopie alimente l'espoir d'une transformation volontaire du monde réel en décrivant l'organisation idéale d'un monde inaccessible. Par-delà son acception courante comme étant chimérique, Steinbeck fait de la pensée utopique un prétexte pour nourrir le rêve d'une société meilleure. Cette démarche est aussi un moyen de favoriser la prise de distance critique à l'égard des institutions politiques et sociales inégalitaires pour proposer la possibilité d'une autre vie.

Dans *Of Mice and Men*, le rêve de Georges et de Lennie d'avoir une petite ferme représente est un idéal partagé par les ouvriers ambulants du ranch. Il faut ajouter également en dépit du rêve de la femme de Curley de devenir une actrice et une star de cinéma, la représentation des femmes est cependant peu flatteuse. Par le biais d'un rappel qui sert d'analepse, Steinbeck mentionne furtivement le motif de l'abandon de Georges et de Lennie à leur ancien emploi à cause des ennuis avec une femme, d'où la conviction de George d'attribuer la source des problèmes à la gent féminine. De fait il faudrait mieux que son ami Lennie se tienne loin d'elle. Ce flashback narratif ou mis en garde est pourtant confirmé par la fin tragique de l'histoire qui s'achève par le meurtre de la femme de Curley dans les mains de Lennie. L'emploi de cet analepse sert à éclairer le passé des personnages, tout en justifiant leur psychologie. Steinbeck explore les différents types de

[347] Nell Eurich, *Science in Utopia: A Mighty Design*, *op. cit.*, p. 5.

force et de faiblesse dans tout le roman, et le plus manifeste ici est la force physique et la faiblesse. Le parallélisme en binôme entre Candy et son chien avec le couple d'amis George et Lennie est illustratif dans la mesure où il met en rapport la vieillesse, l'atrophie et la lassitude de Candy et son chien face à l'interdépendance et à la complémentarité de George et Lennie. Quant à Lennie, le simplet qui détient une force physique au-delà de son contrôle, il détruit finalement lui-même son ami ainsi que son rêve.

En rapport avec la thématique du rêve, la quête de Henry Morgan dans *Cup of Gold* est significative en ce sens qu'elle laisse penser à la quête de succès pour Steinbeck. Dans sa vaste biographie consacrée à la carrière de Steinbeck, Jay Parini souligne que : « Henry Morgan's visionary quest for the Cup of Gold parallels Steinbeck's deeply felt desire for artistic success »[348]. Si l'on met en regard l'analyse de Jay Parini, on constate que la quête de succès de Henry Morgan est liée celle de Steinbeck. Ainsi, toute la satire de la quête de société modèle trouve son sens dans *Tortilla Flat* et dans *Cannery Row*. Ces deux romans participent à l'effort de créer l'utopie, laquelle sert de fusion ultime entre les théories politiques, économiques, sociales, écologiques et spirituelles de Steinbeck. Ces idées sont articulées sur l'anti-matérialisme marxiste, l'émancipation de l'oppression économique capitaliste et la place de Monterey en Californie.

L'histoire personnelle de Steinbeck contribue à éclairer sa révérence manifeste pour les pauvres et explique son mépris pour la bourgeoisie et son système de valeurs instable. En réponse au développement d'un système jugé inique et imparfaite, les écrits de Steinbeck se sont dressés comme boucliers contre des systèmes qui ont voulu s'ériger en solutions sociales. Il s'agit pour lui de rejeter toute forme de système fondé sur le mensonge. La société qui est proposée aux fermiers migrants dans *The Grapes of Wrath* est fausse puisque les prospectus ne sont qu'un ajout à cette duplicité consistant à berner ces fermiers pauvres sans qu'ils se rendent compte. La Californie telle qu'elle est présentée comme une terre de cocagne, n'est que le fruit d'un ornement de mensonges bien tissé par les grands propriétaires fonciers. Pourtant, la représentation de la Californie fascine à tel point de susciter l'émerveillement à première vue. Le motif de l'émerveillement relève d'une esthétique de la surprise et anime agréablement le récit. Cette stratégie d'écriture tente d'escamoter l'irritante présence d'un narrateur omniscient qui commente l'action et tient en laisse le lecteur en lui imposant ses présupposés.

[348] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography, op. cit.,* p. 84.

Rappelons que la Californie a longtemps exercé une forte emprise sur l'imaginaire collective. L'imaginaire de la Californie comme utopie (ou dystopie) est devenue bien établie dans la fiction, les films et les mythes. Cependant, il convient de souligner que la Californie apparaît ici comme une représentation métonymique de l'Amérique. Représenter l'Amérique en tant que paradis, c'est surtout exprimer les aspirations encore considérées comme utopiques. Cela revient à dire que Steinbeck renforce de manière esthétique une image bien au-delà de la limite des faits. C'est d'ailleurs en ce sens que Léo Marx, dans *The Machine in the Garden,* souligne que :

> What is most revealing about these contrasting ideas of the American landscape is not, needless to say, their relative accuracy in picturing the actual topography. They are not representational images. America was neither Eden nor a howling desert. These are poetic metaphors, imaginative construction which heighten meaning far beyond the limit of fact[349].

Leo Marx ancre la conception discordante de l'Amérique dans une forme de construction hyperbolisée à la fois métaphorique et poétique. Il est par ailleurs intéressant de noter que *The Grapes of Wrath* anticipe l'utopie des travailleurs dans une Californie fertile et généreuse, il s'agit d'une vision presque édénique dans laquelle le socialisme et la religion se réunissent. Le rêve des Joad et des autres fermiers est d'avoir un lopin de terre dans lequel ils peuvent vivre et cultiver librement. Au-delà de cet aspect hyperbolique, *The Grapes of Wrath* est un roman presque utopique dont la fin mystique et mystérieuse promet pour ainsi dire une « seconde accession » au travail.

En effet, la Californie constitue un Éden auquel les migrants se voient refuser l'entrée comme en atteste la voix narrative : « we don't want you goddamn Okies settlin' down » (*GOW*, 214). Le rejet des fermiers migrants révèle une peur par incompréhension du migrant, voire de l'autre, aspect que nous étudierons plus en détail dans ce roman. C'est en ce sens que le monde tant rêvé par les Joad se révèle dystopique puisque Tom Joad se voit contraint de se terrer dans une caverne pour survivre. Pour les Joad, la Californie est presque comme une Terre Promise, beaucoup moins une éco-utopia. Aussi verdoyante la Californie apparaît comme un environnement hostile et quasi dystopique. Steinbeck développe ici le « sense of wonder », il propose de fait un dispositif narratif si bien réglé à la (dé)mesure des attentes des migrants fermiers. Les personnages de Steinbeck sont fascinés par les images mentales qu'ils se font de la Californie.

[349] Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 43.

Paradoxalement, la Californie offre beaucoup d'opportunité mais pas pour les migrants fermiers. Pour les Joad et l'ensemble de la classe ouvrière, la fascination qu'ils ont nourrie pour la Californie n'a pas tenue ses promesses. Contrairement aux visions positives et lointaines qu'ils ont eues de la Californie après la traversée du désert, leur arrivée sur les lieux illustre la fin de l'idylle pastorale. La comparaison entre ces deux visions est intéressante dans la mesure où le rêve de succès des Joad se transforme en cauchemar, et quant à leur univers paradisiaque, il se mue en un « landscape of nightmare »[350] selon Jonathan Baumbach.

Si l'arrivée des Joad dans la vallée californienne a suscité une exaltation, l'utopie semble se muer en une sinistre dystopie. L'élan d'émerveillement et consensuel aussi et le répit passager des Joad semblent avoir été laminés par les forces entropiques au travers desquelles se disséminent la corruption, l'ostracisme et l'injustice qu'ils vont faire face. Selon Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, l'arrivée des Joad dans la vallée peut être interprétée également comme une « métaphorisation de la perte des illusions »[351]. Il en est de même de la menace des flots à la fin du roman où Rose of Sharon nourrit aux seins un homme affamé avec un sourire mystérieux, après avoir accouchée un bébé mort-né, ce qui n'est nullement un signe d'espoir. Symboliquement, l'acte d'allaiter semble récapituler de manière ironique l'image d'une madone sans Jésus.

Si la quête des travailleurs migrants peut se lire comme une forme de réappropriation des terres perdues et l'acquisition d'une conscience en tant qu'une classe sociale, il n'en demeure pas moins qu'elle réapparaît sous la forme de promesse utopique même si l'écrivain ne donne pas une suite. Steinbeck est un écrivain atypique dans la mesure où il est rare de trouver autant de socialisme dans les autres romans utopistes du XXème siècle. La vallée de Salinas qu'il a recréée est comparable à d'autres fabrications utopiques telles que l'Eldorado ou le « Paradis » de Milton. Dans *Cannery Row* ou dans *Tortilla Flat*, Steinbeck s'efforce de concevoir son utopie en concordance avec les théories marxistes, sociales et écologiques. Dans ces deux ouvrages, il s'agit de dévoiler la vision de Steinbeck sur le statut social, le matérialisme et la liberté, tout en conjonction avec ses plus grandes limites socio-écologiques. C'est dans cette interaction sociale symbiotique que Steinbeck conçoit son utopie avec le paysage physique que constitue sa

[350] Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare*, New York, New York University Press, 1965.
[351] Anne-Marie Paquet-Deyris, Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath, John Steinbeck*, *op. cit*., p. 21.

ville natale. L'image édulcorée de son enfance et de son innocence semble renvoyer à un temps imaginaire qui ne peut que faire l'objet d'un désir vain.

Remarquons que dans *The Grapes of Wrath* l'utopie naît grâce au contraste entre le futur lieu d'accueil et le lieu d'origine. La menace environnementale et humaine participe aussi à nourrir l'illusion qu'un ailleurs est possible. Étant les plus optimistes, la famille Joad représentée en prototype, se livre à des approximations imaginaires de la Californie. Il y a une volonté chez Steinbeck de se dépêtrer du passé pour se projeter vers le futur. En quittant leur maison avec la conscience de recommencer à zéro, toute la famille Joad à l'exception de Grampa Joad croit en la possibilité de la Californie de réaliser leur rêve. Si l'on se fonde sur la vente expéditive des bagages des Joad, on peut constater que les Joad ne prennent que des choses qui leur permettent de bâtir leur futur monde. Symboliquement, la braderie de leurs bagages laisse penser que leur vie se conjugue à présent au passé, comme l'indique la voix narrative : « 'You're not buying only junk, you're buying junked lives. And more — you'll see — you're buying bitterness » (*GOW*, 88). Il s'agit pour les Joad de faire *tabula rasa* de leur passé pour pouvoir recommencer une nouvelle vie vers un ailleurs plus clément. Bien qu'il s'agisse d'un voyage forcé, le départ des Joad est un départ définitif pour un Éden personnel.

Dans ce roman, l'Ouest américain s'offre comme un lieu d'opportunité que plusieurs personnages sont tentés de se réinventer. Nombre des thèmes abordés dans la fiction de Steinbeck sont semblables à ses autres romans : le décor californien est par exemple celui de *Red Poney*, celui du rêve d'une vie meilleure commun à *Of Mice and Men*, tandis que la désillusion rattrape tous les héros de ses romans. Au fil des romans de Steinbeck, une étrange figure de héros se dessine à rebours de la conception glorieuse de personnage victorieux dans un univers où ceux qui réussissent incarnent avant tout l'inhumanité, la dissolution des liens et la négation des valeurs. Cette vision pessimiste est cristallisée dans l'échec final des personnages, dont l'histoire connait un dénouement plus heureux dans les adaptations cinématographiques. À ce titre, nous pouvons constater dans *Of Mice and Men* un rappel récurrent que George bat à l'adresse de Lennie. Cela laisse entendre une profonde attache à leur rêve bien que sa réalisation reste incertaine comme le fait remarquer le discours optimiste de Lennie : « I hoped we gonna get a little stake together — maybe a hundred dollars » (*OMM*, 30). La récurrence du rappel de George insinue un doute endémique qui l'habite. Ce rappel itératif témoigne d'une appréhension de l'échec de leur rêve. C'est d'ailleurs ce que Marie-Christine

Lemardeley-Cunci qualifie de protection contre la médiocrité de sa condition[352]. Psychanalytiquement parlant, ce rappel révèle une sorte de sublimation, voire de compensation d'un désir jugé irréalisable. C'est pourquoi George semble dubitatif quant à la réalisation de son rêve, un doute qu'il confirme après la mort de la femme de Curley :

> I think I knowed from the very first. I think knowed we'd never do her. He usta like to hear about it so much I got to thinking maybe we would (*OMM*, 92).

Si Lennie souhaite que George lui rappelle de temps à autre leur rêve, on peut noter qu'il s'agit par ailleurs d'une volonté de satisfaire ses désirs auditifs. Cette sollicitation soutenue peut être analysée, sur le plan psychanalytique, comme un mécanisme de défense psychique contre sa piteuse situation. Il s'agit bien là d'une manière de ne pas reconnaître la réalité, c'est sans doute ce que Freud qualifie de déni[353]. Dans cette optique, il y a véritablement une négation de cette réalité externe à laquelle se substitue l'idée subjective fantasmée par George. La réalisation de ce monde paradisiaque qui se profile à l'horizon se révèle impossible autant pour tous les personnages, comme le révèle la conversation entre Candy et George :

> "You an' me can get that little place, can't we, George ? You an' me can go there an' live nice, can't we, George? Can't we?
> Before George answered, Candy dropped his head and looked down at the hay. He knew". (*OMM*, 92)

Dans ce passage, nous pouvons noter que l'attitude des deux personnages est chargée de sens dans la mesure où le contenu de leur discours dévoile, d'une part, l'incertitude de George et, d'autre part, l'affaissement des yeux de Candy, qui suggère, en outre, une déception. Ces deux actes révèlent un sentiment de désespoir, voire une impossibilité de réaliser le monde tant désiré. Cela est aussi perceptible dans *The Grapes of Wrath* où l'emploi de l'adjectif possessif « our » dans le paragraphe : « there is a failure here that topples our success » (*GOW*, 349) montre que Steinbeck adhère totalement à la cause qu'il défend. Par l'entremise de la dénonciation, il remet en cause les obstacles machiavéliques utilisés par les patrons agricoles nantis, lesquels rendent le rêve américain irréalisable pour les métayers. À la fin du chapitre XXV, l'emploi de l'impératif qui a une

[352] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Des souris et des hommes*, *op. cit.*, p. 80.
[353] *In* Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1968, p. 115.

valeur d'ordre au regard des riches propriétaires terriens, fait de l'échec des fermiers migrants une priorité comme le souligne la voix narrative :

> Burn coffee for fuel in the ships. Burn corn to keep warm, […]. Dump potatoes in the rivers and place guards along the banks to keep the hungry people from fishing them out. Slaughter the pigs and bury them, and let the putrescence drip down into the earth. (*GOW*, 348)

C'est dans ce décalage entre le langage séducteur utilisé par les riches propriétaires terriens pour faire venir le plus de travailleurs possible en Californie et l'acte ignoble de brûler les récoltes que se loge l'ironie du texte. La démarche utopique de Steinbeck peut être interprétée comme une convocation à la contestation pragmatique. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », on peut noter qu'il y a un refus de la résignation au mal-vivre et du vivre mal, comme en atteste l'attitude de résistance et de changement respectivement chez Tom Joad, Doc Burton et le couple d'amis Lennie et George. Cette idée du refus de la situation vécue résonne également dans *The Pearl.* Dans ce roman Kino figure archétype du changement essaie de braver le statu quo pour accéder à une vie meilleure pour lui et sa famille. Selon Ernst Bloch, le recours à la pensée à la fois utopique et dystopique comme un « principe (d')espérance »[354] est un moyen pour agir dans sa société. Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck, par la voix de Doc Burton, s'efforce de démontrer l'importance de cette pensée utopique, tout en mettant l'accent sur la déraison et la cruauté qui gangrènent sa société. Si la position de Doc Burton suscite l'ambiguïté, il est aussi pertinent de noter une vision duelle : un moyen à la fois d'impulser l'espoir pour continuer la lutte des travailleurs agricoles, mais également un prétexte pour critiquer l'ordre établi par les responsables du système agricole.

En soulignant l'espérance et l'utopie, le personnage de Doc Burton peut être considéré comme une critique de la société. À cela s'ajoute la description comparée entre les travers de l'utopie communiste et les excès du système capitaliste que Steinbeck se plaît à exploiter comme une piste narrative. Donc, l'utopie ou la dystopie constitue une stratégie d'écriture politique et esthétique permettant à la fois à Steinbeck de concevoir et de critiquer la société de son époque. On peut noter également dans *The Pastures of Heaven* une obscurité aphasique dans laquelle Richard contemple sans pouvoir placer un mot ce qui devait être son rêve. Cette contemplation surprenante semble créer chez lui un

[354] Ernst Bloch, *Le Principe espérance, tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

mutisme occasionnant une perte du langage due à l'émerveillement du lieu que seul le narrateur est en mesure de décrire :

> As the grey dusk thickened in the valley, he lay on his bed and gazed down on the Pastures of Heaven which was to be his home. On the far side, near grove of fine oaks was the place; behind the chosen spot there was a hill and a little brushy crease, a stream surely. The light became uncertain and magical. Richard saw a beautiful white house with a trim garden in front of it and nearby. […]. There were little yellow lights in the windows, little specks of welcoming lights. The broad front door opened, and a whole covey of children walked out on the veranda. […]. They peered out into the growing darkness, looked particularly up at the hill where Richard lay on his blankets. (*POH*, 189)

La description de la vallée, déclinée sous plusieurs formes, est hyperbolisée. La vision de la vallée se voit non seulement paradisée mais elle est également esthétisée et idéalisée par sa beauté et sa douceur. Steinbeck semble se baser sur certaines communautés américaines, inspirés par les traditions religieuses et les principes du transcendantalisme, qui ont prôné l'existence d'un Paradis terrestre où ils pourront vivre paisiblement. En essayant de repérer les traditions qui se cachent derrière la représentation édénisée de la vallée, on peut s'intéresser à la société américaine des années 1800, où de nombreuses expériences de vie communautaire en ont été déjà visibles. Certains groupes, à l'instar de la branche protestante des Shakers, la New Harmony, la Brook Farmer et la Fruitland ont été célèbres pour avoir été un projet utopiste[355]. Toutefois, en dépit de leur tentative de créer la société rêvée, aucune n'a survécu. Dans *The Pastures of Heaven*, Steinbeck fait de la petite vallée de Californie et de ses habitants, une représentation microcosmique de l'Amérique. Steinbeck nous présente des personnages qui rêvent de recommencer en toute innocence, mais aussi de renoncer à leurs défauts et de laisser le monde déchu derrière eux.

Dès l'entame de *The Pastures of Heaven*, Steinbeck nous présente Richard Whiteside, une victime de déception de la ruée vers l'or. En construisant la première maison dans la vallée en 1850, Richard Whiteside impulse la poursuite de l'idéal à ses descendants et à ses voisins dans la vallée en 1920. Dans le chapitre I, Steinbeck dévoile les rêves de Richard Whiteside de fonder une grande famille et de perpétuer sa dynastie. Au-delà de la représentation de ces personnages, rappelons que le « Golden State », désignation associée à la Californie, était non seulement d'actualité à la fin des années 1800, par ses rumeurs des collines remplies de pépites d'or, mais aussi par ses fruits et

[355] Keyvan Sayar, *L'Utopie n'est pas utopique*, *op. cit*., p. 9.

légumes qui ont été expédiés vers la côte-Est. Dans ce roman, l'image paradisiaque de la Californie est dévoilée par l'émerveillement du caporal : « Holy Mother ! He whispered. Here are the green pastures of heaven to which our Lord Leadeth us » (*POH*, 2). L'exclamation accentue ici l'étonnement du Caporal mais l'intégralité de son discours participe à éclairer le mythe du Paradis réservé au « peuple élu ». Ici le discours du caporal semble nous confirmer la mention des mythes bibliques sur le paradis recherché. L'évocation du terme : « chosen spot » (*POH*, 189) semble renvoyer au lieu destiné. Il n'est pas étonnant de remarquer que le discours du caporal, qui fait état de la beauté et de la sérénité de la merveilleuse vallée, fait allusion au Psaume 23 :

> The Lord is my shepherd; I shall not want.
> He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters (King James Version, Psalm 23).

Le mythe du jardin dans toutes ses permutations et manifestations est prédominant ; les images d'Éden occupent une place importante dans les œuvres majeures de Steinbeck. Le paysage et les personnages qui occupent la vallée sont souvent simultanément décrits avec un réalisme précis, mais empreints de caractères mythiques et fantastiques qui introduisent des dimensions complexes dans le récit. Si la description de la vallée californienne est évocatrice et idyllique, la plupart du temps, la vie des personnages qui sont tous placés et définis par ces paysages, est hantée et contrariée. Les personnages sont motivés par des aspirations intenses, cherchant sans succès à combler des vides et à améliorer leur vie en croyant profondément pouvoir profiter des richesses de la vallée.

Cependant, il faut d'abord rappeler que la Californie, en tant que zone de convoitise, a été le principal producteur de produits agricoles avant la Grande Dépression. C'est pourquoi ses champs fertiles ont fait également l'objet de vives tensions. Cette période et place apparaissent logiques puisque c'est l'occasion pour Steinbeck d'exploiter sa puissance narrative et faire un examen exhaustif de l'effet du rêve de la Terre promise sur ses concitoyens. Dans *The Pastures of Heaven*, le discours de Steinbeck révèle que de tels rêves sont souvent impossibles à réaliser et dangereuses. Comme on peut le voir chez les personnages du roman, les « déchus » apportent avec eux leurs propres défauts dans l'Éden. Bien que ces personnages aient des visions de la terre promise, elles sont le plus souvent décevantes et destructrices quand ils y arrivent. Notons que ce roman ne manque

pas de susciter la réflexion chez le lecteur, car il suggère ironiquement une contradiction entre le ciel et la terre.

En analysant la manière dont ses personnages ont essayé avec tant de force de réaliser leurs rêves, on constate qu'ils se heurtent à une sorte d'obstacle. Nous pouvons probablement tirer la conclusion que dans la vision de Steinbeck, le paradis sur terre est éphémère. Puisque la conception du paradis de chacun est personnellement façonnée par ses propres désirs, quand bien même ses désirs pourraient aussi ruiner l'idéal. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut saisir la vision à la fois « magique » et « incertaine » du Caporal au premier aperçu de la vallée :

> Stricken with wonder at what he saw—a long valley floored with green pasturage on which a herd of deer browsed. Perfect live oaks grew in the meadow of the lovely place, and the hills hugged it jealously against the fog and the wind. (*POH*, 2)

Remarquons que la plupart des personnages de Steinbeck n'arrivent pas à réaliser leurs rêves dans la manière qu'ils ont prévue. C'est pourquoi certains se replient sur eux-mêmes et deviennent prisonniers de leurs aspirations. L'exemple de Pat Humbert est révélateur, dans la mesure où il continue de vivre avec les malheureux fantômes de ses parents plutôt que de chercher à mener une vie qui lui est propre. Dans tous les cas, le revers des fantômes suscite des interrogations sur la tournure des rêves des personnages de Steinbeck. Est-ce une représentation de l'échec de l'individu ou bien de toute une société ? *The Pastures of Heaven* est considéré comme un lieu de retraite comme le souligne la voix narrative :

> Bert Munroe came to the Pastures of Heaven because he was tired of battling with a force which invariably defeated him. He had engaged in many enterprises and every one had failed, not through any shortcoming on Bert's part, but through mishaps, which, if taken alone, were accidents. Bert saw all the accidents together and they seemed to him the acts of a Fate malignant to his success. He was tired of fighting the *nameless thing* that stopped every avenue of success. (*POH*, 16)[356]

À la lumière du titre de l'ouvrage *The Pastures of Heaven*, Steinbeck montre ironiquement que la quête du succès est ici vouée à l'échec dans la mesure où les diverses tentatives de Bert sont vaines. La chose indescriptible, voire innommable que Steinbeck

[356] C'est moi qui met en italique.

qualifie de « dispositif de freinage » au succès, révèle une certaine frustration. Cet état d'insatisfaction résonne tout particulièrement dans *The Grapes of Wrath* où les migrants sont présentés comme des individus harcelés, dépouillés et entravés dans leur quête. Notons que les migrants fermiers sont bloqués par la cruauté inqualifiable de la « Bank » comme le fait remarquer le métayer : « I don't know. Maybe there's nobody to shoot. Maybe the thing isn't men at all. Maybe, like you said, the property's doing it. Anyway I told you my orders » (*GOW*, 41). La dépersonnalisation de ceux qui dirigent le système capitaliste trouve son sens dans ce que Steinbeck appelle « the nameless thing » (*POH*, 16). Cette chose innommée joue un rôle de blocage à la réussite. Steinbeck attribue les caractères indicibles identiques à la « Bank » qui symbolise aussi dans *The Grapes of Wrath,* les signes d'obstruction au projet des fermiers.

Au-delà de l'échec de la quête des personnages, l'utopie constitue chez Steinbeck une critique du statu quo puisqu'il s'évertue à mettre à nu les inégalités sociales, l'exploitation économique et toutes formes d'oppression et de domination. Cette utopie apparaît donc comme une quête perpétuelle de changement en ce sens que Steinbeck vise à construire un contre-système, tout en essayant de rompre avec les normes établies. Nous sommes tentés de dire que l'utopie à des caractéristiques réconfortantes. C'est sans doute ce qui conduit Michel Foucault à dire que « les utopies consolent »[357], car « elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de fabula »[358]. Rappelons que les États-Unis d'Amérique ont été fondés sur un principe triptyque : l'égalité, la liberté et la poursuite du bonheur, comme le stipule la Constitution des États-Unis. Toutefois, Steinbeck s'emploie à traiter les deux revers du rêve américain. Certes, le fait de rêver est bien, mais qu'en est-il si le rêve ne tourne pas dans le bon sens ?

Par ailleurs, il y a forcément des obstacles sur le chemin de la réalisation de tout objectif. Steinbeck prône une littérature spéculative ouverte, à la fois captivante et dérangeante, qui conteste tout ordre (pré)conçu. Si Steinbeck emploie intentionnellement une communication brouillée, c'est parce qu'il veut susciter chez le lecteur un esprit de réserve face à l'ambiguïté d'un texte / d'un langage, chargé de manière rhétorique, de persuasions inéluctables. C'est entre perplexité et adhésion approbative que Steinbeck inscrit son texte. Il s'agit d'une démarche d'instaurer un juste milieu, dégagé de toute

[357] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 9-10.
[358] *Ibid*.

forme d'interprétation hâtive à l'œuvre. L'équilibre de cette démarche nous invite à penser à la « bonne distance » que Paul Ricœur évoque dans *Temps et récit :*

> La défamiliarisation du côté du lecteur répond à la dépragmatisation du côté du texte et de son auteur impliqué. La « bonne distance » à l'œuvre est celle où l'illusion devient tour à tour irrésistible et intenable[359].

La combinaison des trois dialectiques fait de la lecture un exercice laborieux. C'est dans la « bonne distance » que se loge le texte de Steinbeck, et qui met le lecteur dans une position active où il se doit d'imaginer les paroles de l'écrivain. Le motif de la manipulation renvoie ici au topos du pouvoir démiurgique de l'écrivain qui prend souvent les traits d'une dystopie. Le roman propose, en définitive, une lecture éclectique et cosmopolite du monde en opposition avec la construction utopiste d'un ordre dans un « no man's land » imaginaire, protégé par un complexe de défenses et d'exclusions. Si l'Ouest ne s'est pas révélé comme le lieu béni pour les fermiers migrants, il n'a pas été certes de l'utopie.

Dans *Of Mice and Men*, le schéma narratif est parsemé de disparités et de concordances omniprésentes, qui écorchent le rêve d'accomplissement et de perfection du couple d'amis Lennie et George. La plus remarquable similitude entre les deux récits est cependant la réflexion sur la construction et la déconstruction de l'imaginaire, à partir d'une instrumentation formelle débridée d'un thème précis, la quête d'un paradis terrestre. Selon Jay Parini, l'obsession de la quête perpétuelle d'un paradis, chez Steinbeck, vient du simple fait qu'« il y croit ou pas »[360], ainsi la vie ne saurait avoir de sens sans l'espoir symbolisé par cette quête. Au regard de cette vaste optique, la quête d'un paradis devient un parcours de renaissance différé — encore que dans ces lieux de l'imaginaire subsistent de l'utopie et de la dystopie. C'est en ce sens que, dans *Utopie et Dystopie,* Guy Astic souligne que « la construction de l'imaginaire est en même temps déconstruction, sous peine d'engendrer ces fables homogènes et logiques si performantes dans les récits et les discours utopiques »[361].

---

[359] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 247.
[360] "Steinbeck's career can be defined by his search of Eden that he never found", *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography, op, cit.,* p. 84.
[361] *In* Denis Terrel (dir.), *Utopie et Dystopie,* Nice, Presses Universitaire de Nice Sophia Antipolis coll. Métaphores n°. 25, 1995, p. 28.

Le discours de Steinbeck est de dire moins que l'utopie est impossible que de révéler des injustices, masquées derrière une légitimation idéologique de supposée aspiration à un monde meilleur. On pourra dire que dans la notion d'utopie au sens où Thomas More l'entend, la meilleure des sociétés n'est pas dénoncée comme objectif impossible. Néanmoins, même si l'utopisme n'a pas réussi à concrétiser son discours, on peut noter qu'il est loin d'être une pure abstraction. Par-delà la considération de l'aboutissement à l'idéal, la pensée utopique est à la fois politique, éthique, philosophique et littéraire. Cela soulève la question la suivante : l'utopie aussi bien que sa critique ne visent-elles pas à réinventer la société et en faire éventuellement un modèle ?

1.3 La « Pastorale » américaine : la vie réinventée

L'opposition entre civilisation et sauvagerie est au cœur de la définition de la nation américaine. Depuis ses origines, la littérature américaine contemple la nature qui façonne les hommes et les arts. L'idée de la nature et sa représentation font pourtant apparaître une histoire faite de lents développements ou de brusques revirements. La pastorale américaine constitue un « paradis perdu », voire une nostalgie pour la nature vierge. Par extension, il s'agit d'un passé mythique où l'empreinte de l'homme sur la nature semble nulle. Cela évoque une forme d'harmonie originelle entre l'homme et la nature. La réalité géographique, climatique, humaine aussi bien le mode de représentation du monde, la « Wilderness » et plus largement l'espace naturel n'ont cessé de façonner l'histoire de la nation américaine et de fasciner pasteurs, penseurs, poètes et politiques. C'est en ce sens que la création de l'Amérique peut être interprétée à la lumière de la notion de la pastorale comme le souligne Leo Marx dans *The Machine in the Garden* :

> The pastoral ideal has been used to define the meaning of America ever since the age of discovery, and it has not yet lost its hold upon the native imagination. The reason is clear enough. The ruling motive of the god shepherd, leading figure of the classic, Virgilian mode, was to withdraw from the great world and begin a new life in a fresh, green landscape.[362]

[362] Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*, *op. cit.*, p. 3.

Il convient de souligner que la pastorale est un idéal dans la mémoire collective des autochtones qui, selon Léo Marx, existe depuis l'Amérique coloniale. Dans cette effarante immensité des terres vierges et indomptées, les amérindiens apparaissent comme l'un des dangers de cet état sauvage qu'il faut inévitablement éliminer pour étendre l'occupation de l'Est vers l'Ouest. Rappelons que plusieurs courants littéraires, au cours du XIXe siècle, se sont évertués à ériger des idéaux sur l'Amérique. De romantisme au réalisme en passant par le naturalisme, différents artistes et intellectuels se sont penchés sur la représentation de l'esprit de la « Wilderness » et son évolution. Dans ce passage, le thème principal évoqué est le bonheur de la vie rurale. La pastorale est associée à un certain état loin des tensions de la vie urbaine et de la sauvagerie de la nature. La conception de la pastorale peut être associée dans une certaine mesure à une « fuite des villes » par les individus. Cette désertion relève d'un désir primitif pour un environnement plus « naturel », contrairement à l'attitude méprisante que les américains ont adopté envers la vie urbaine. Cette fuite de la ville pour la campagne peut être interprétée comme une évasion de la réalité. Il faut voir dans cette fuite un rendez-vous entre l'homme et lui-même mais aussi entre l'homme et la nature. C'est sans doute en ce sens que Léo Marx définit l'harmonie dans la pastorale comme « a state of being in which there is no tension either within the self or between the self and the environment »[363]. Inventée et réinventée depuis que l'homme commerce avec la nature, cette dernière a acquis dans la première moitié du XIXe siècle les qualités positives qui relèguent ces conceptions dans un passé puritain révolu ou presque.

Dans son essai *Walking*, Henry David Thoreau ancre son discours dans une démarche de valorisation et de préservation de la nature. Celui-ci vise à souligner le rôle indispensable de la nature dans la constitution de la vie humaine, tout en apportant un éclaircissement en ces termes : « Wildness is the préservation of the world »[364]. Cette étude se propose de tenir compte de la genèse intellectuelle et littéraire de la Wilderness suite à la touche perceptive et successive apportée par le courant romantique sur le monde naturel, celle-ci se matérialise par l'entremise de quelques tenants du mouvement transcendantaliste comme étant la version américaine. Nous pouvons citer en ce sens Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau et Aldo Léopold qui ont joué un rôle majeur. C'est probablement grâce à cette conception romantico-transcendantaliste que

[363] *Ibid*.
[364] *In* Walter Harding and Paul A. Doyle, *Henry David Thoreau: Studies and Commentaries*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1972, p. 20.

l'on peut parler de la « nature américaine », basée sur une relation nouvelle entre l'homme et la nature. Il s'agit pour ces derniers de réinventer une nouvelle approche de l'homme envers la nature, contrairement aux conceptions puritaines anciennes établies par la « Wilderness Condition » de William Bradford ou la « Howling Wilderness » de Michael Wigglesworth, qui, dans leur combat contre un environnement âpre, s'assimilait à une lutte des Élus contre Satan, donc de Dieu contre Satan, du bien contre le mal, de la lumière contre les ténèbres[365].

On peut par ailleurs se demander si ce même sentiment n'investit pas également le langage environnementaliste utilisé pour désigner la nature elle-même. La nature vaut en tant que médium pour ce qu'elle révèle. L'exergue de la première édition de *Nature* (1836), empruntée à Plotin, fait encore écho à l'herméneutique puritaine, qui voit dans la nature des signes, une réalité plus haute. Cette conception de la nature résonne particulièrement dans l'épigraphe de Plotin, rapporté par Emerson : « Nature is but an image or imitation of wisdom, the last thing of the soul; nature being a thing which doth only do, but not know »[366]. La définition de Plotin trouve sa pleine formulation dans l'œuvre de Jonathan Edwards et de Perry G. Miller qui, dans *Images or Shadows of Divine Things*, fait déjà de la nature une réalité signifiante (« shadow », « signification », « representation », « image », « type »). Les deux auteurs sont convaincus d'une relation humaine avec le monde naturel tout autour, donnée par la grâce au voyant, de sorte que l'esprit créé, puisse recevoir la révélation des ombres du monde spirituel par Dieu.[367]. Il en est de même dans *Wilderness and The American Mind* (1967) où Roderick Nash retrace l'origine du terme « Wilderness », tout en l'analysant à travers la perception que les Américains ont eue du terme. Étymologiquement, le mot « Wilderness » est le lieu des bêtes sauvages, du chaos désordonné et inculte qui échappent à l'activité et au contrôle de l'homme. Au-delà de cette nature à la fois indomptée et indomptable, une littérature se fait alors jour qui regarde la nature sauvage avec nostalgie comme le lieu enfoui d'une Amérique virginale. C'est dans ce contexte qu'apparaît en 1902 le roman Western d'Owen Wister, premier du genre *The Virginian*. Plus encore que Fenimore Cooper et Frederic Remington, Owen Wister opère sur le mode nostalgique et mythogène. Ces

---

[365] Bernard Brugière (dir.), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes.* Nouvelle édition [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995. URL : http://books.openedition.org/psn/3864

366 Ralph Waldo Emerson, Phillip Lopate, *The Annotated Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 2012, p. 27.

[367] Jonathan Edwards, Perry G. Miller, *Images or Shadows of Divine Things*, Wesport, Greenwood Publishing Group, 1977.

derniers dépeignent le vieux Ouest comme « a vanished world »[368], comme le fait remarquer Owen Wister :

> But he would never come again…in his historic yesterday. You will no more see him gallop out of the unchanging silence than you will see Columbus on the changing sea come sailing from Palos with his caravels. And yet the horseman is still so near our day that in some chapters of this book […]. What is become of the horseman, the cowpuncher, the last romantic figure upon our soil ?[369].

Remarquons que le « monde en déclin », décrit par Owen Wister, est également peuplé de figures mythiques. C'est ce caractère mythique que nous choisissons d'étudier sous l'angle de la déconstruction de la nature vierge. Steinbeck s'évertue à représenter l'histoire mythique de la construction des États-Unis dans ses romans. C'est pourquoi dans *The Pastures of Heaven*, la « Wilderness » ou le caractère sauvage de la nature est mis au premier plan. Steinbeck fait remonter à la surface l'exploration et la conquête du Nouveau Monde. Les territoires sauvages et fertiles de l'Ouest que les premiers aventuriers ont voulu culturaliser et valoriser, sont mis en scène ici :

> After a long time a few families of squatters moved into the Pastures of Heaven and built fences and planted fruit trees. *Since no one owned the land, they squabbled a great deal over its possession*. After a hundred years there were twenty families on twenty little farms in the Pastures of Heaven (*POH*, 3)[370].

La découverte de la vallée par le caporal nous plonge dans la « Wilderness ». Il s'agit d'une nature vierge que les premiers arrivants ont tentée de valoriser. La lecture d'Anne-Marie Paquet-Deyris et de Marie-Claude Perrin-Chenour[371] est intéressante en ce qu'elle apporte un éclairage sur la différence entre la pastorale et la « Wilderness ». Cette dernière apparaît avec l'arrivée en Amérique des Pères pèlerins sur une terre immense, abondante et inconnue qu'elle a fallu débroussailler et écarter de toutes les bravades, comme l'Indien ou « le bon sauvage » pour pouvoir s'installer dans un nouveau paradis terrestre. Le processus d'installation, considéré comme le primitivisme, apparaît comme le côté positif de la « Wilderness » où la civilisation n'est pas encore arrivée. Dans *The*

---

[368] J. Golden Taylor, *A Literary History of the American West*, *op. cit.,* p. 273.
[369] Owen Wister, *The Virginian: A Horseman of the Plain*, New York, Dover Thrift Editions, 2012, pp. vii-viii.
[370] C'est moi qui met en italique.
[371] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath*, *John Steinbeck, op. cit*., pp. 19-24.

Pastures of Heaven, les lieux inoccupés, décrits dans le chapitre I, font allusion aux immenses territoires indomptés de l'Ouest, qui ont fait l'objet de convoitise de la part des premiers colons, comme le fait remarquer la partie en italique de ce passage.

Contrairement au primitivisme, la pastorale constitue l'apprivoisement de l'écosystème par l'homme. Cela revient sans doute à dire qu'il s'agit d'une sorte de valorisation de la terre labourée et de l'élevage des animaux pour satisfaire les besoins de l'homme et de sa communauté. En mettant en scène la valorisation de la nature sauvage inhabitée, on peut dire que Steinbeck semble revisiter le mythe pastoral par « l'aménagement des barrières » et la « plantation des arbres ». Dans *The Grapes of Wrath* la domestication de la nature constitue également une démarche liminaire de la civilisation comme le souligne la voix narrative : « Grampa killed Indians » (*GOW*, 36) ou encore le discours de rejet dans *The Pastures of Heaven* : « This is the damn serpent. Out, devil » (*POH*, 8). Ces deux discours mettent en évidence l'image hideuse que la « Wilderness » a été associée. Au-delà de la définition mentionnée, la « Wilderness » est considérée comme un lieu où l'homme perd son humanité. Ces discours laissent entendre la crainte que suscitent les forces malveillantes dans cet univers farouche. Rappelons que c'est cette réaction de crainte entre autochtones et premiers colons que William Bradford met en évidence quand il s'est employé à décrire l'arrivée de l'équipage du Mayflower sur la côte de Cap Cod en 1620, laquelle pouvait être jugée « menaçante et répulsive »[372]. Il en est de même des métayers dans *The Grapes of Wrath*, qui sont victimes d'éviction de la part des tracteurs. Selon Leo Marx, c'est l'industrialisation, représentée par les images de la technologie des machines, qui a fourni la force antagoniste dans l'archétype américain de la conception pastorale. La force de la mécanisation constitue une des principales menaces contre l'image idyllique de l'Amérique. Il s'agit pour Steinbeck de déconstruire et/ou de recréer une nouvelle image de l'Amérique.

Steinbeck met en exergue l'industrialisation de l'agriculture qui semble continuer le processus de substitution des fermiers par des machines. Cela revient à dire que le changement se réalise par l'intrusion des machines dans les champs comme le montre Leo Marx à travers le titre de son roman *The Machine in the Garden : Technology and Pastoral Ideal in America*. Selon lui, ce remplacement est synonyme d'interruption des paysages bucoliques par la technologie en raison de l'industrialisation de l'Amérique au

[372] Léo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and Pastoral Ideal in America, op. cit.*, p. 41.

cours du XIXe et XXe siècle. L'intrusion soudaine et choquante de la technologie dans la scène pastorale semble être l'une des causes de la dépossession des métayers pauvres dans *The Grapes of Wrath*. Cela a marqué toute la littérature Américaine comme le dit Léo Marx : « its [the intrusion of machine] influence upon our literature is suggested by the recurrent image of machine's sudden entrance onto the landscape »[373].

Par ailleurs, Steinbeck met en scène la contradiction de son engagement entre le bonheur rural et la productivité, la richesse et le pouvoir. C'est sans doute ce que Léo Marx qualifie de « puerile and sentimental pastoralism »[374] destiné seulement à trouver un « middle ground »[375]. Cela nous invite à discerner le milieu entre la puérilité et le sentimentalisme. Toutefois, étant évocatrice, cette forme d'écriture permet d'exhiber des faits occultés, comme le fait remarquer Roland Barthes : « écrire, c'est, … fracturer, creuser les sillons »[376]. La remarque de Barthes rend manifeste le pouvoir de dévoilement de l'écriture.

Il est frappant de constater que dans sa fiction durant les années 1930, Steinbeck a pu montrer les méfaits de la société américaine capitaliste et mercantile. À titre d'exemple, dans *The Pearl*, il dénonce le pouvoir malfaisant de l'argent, le corps médical et le clergé. Au regard de ces méfaits, Steinbeck trouve moyen de scruter la relation primordiale entre l'homme et son environnement. L'argument significatif dans la démarche de Steinbeck, c'est qu'il fait la description de la topographie réelle de l'Amérique avec des images représentatives de son époque. On peut retrouver cette démarche réaliste dans *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson où il jette un regard rétrospectif sur la période de développement de l'histoire des États-Unis :

> In the last fifty years a vast change has taken place in the lives of our people. A revolution has in fact taken place. The coming of industrialism, attended by all the roar and rattle of affairs, the shrill cries of millions of new voices that have come among us from overseas, the going and coming of trains, the growth of cities, the building of the interurban car lines that weave in and out of towns and past farmhouses, and now in these later days the coming of automobiles has worked a tremendous change in the lives and in the habits of thought of our people of Mid- America. […]. Much of the old brutal ignorance that had in it also a kind of beautiful childlike innocence is gone forever. The farmer by the stove is

[373] *Ibid*., p. 343.
[374] *Ibid*., p. 23.
[375] *Ibid*.
[376] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.10.

> brother to the men of the cities, and if you listen, you will find him talking as glibly and as senselessly as the best city man of us all.[377]

Dans ce passage, la reconstruction s'écrit en vitesse, dans une dynamique de révolution, engendrant une avancée de l'industrialisation, une immigration accélérée et une urbanisation massive, qui font entre autres basculer rapidement l'Amérique dans le XXe siècle. Contrairement à l'industrialisation rapide, Steinbeck, à l'instar de Jefferson, aurait voulu voir se développer une nation dans la tradition pastorale où seuls les petits exploitants peuvent être de bons citoyens à cause de leur contact direct avec la nature qui leur protège d'une éventuelle corruption. Néanmoins, une telle vision agraire se révèle utopique dans la mesure où elle est en déphasage avec la politique agricole de l'époque, marquée par une industrialisation galopante. Si la vision agraire de Steinbeck semble peu conforme aux réalités de la société américaine, il ne s'en prive pas pourtant de recourir à l'utopie. Même si le recours à l'utopie est présenté en guise d'antithèse de la réalité vécue, il n'en demeure pas moins qu'elle reste un modèle, révélateur de ce que Steinbeck souhaiterait qu'il soit. Notons que, chez Steinbeck, il y a une perplexité autour de la mécanisation insensible de la société. Il semble miser sur une société en parfaite concordance avec la nature, loin de l'industrialisation deshumanisante où l'homme est le pire ennemi de son semblable, autrement dit, un « *Homo homini lupus est* »[378] selon l'expression de Thomas Hobbes.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck ancre son discours dans une forme de reconstruction d'un « paradis » à partir de souvenirs partiels et partiaux. Cette démarche reconstructive peut être repérée par le biais des jeux hypothétiques auxquels certains des personnages s'adonnent. Pa Joad et Connie se consacrent à la vie imaginaire dans leur futur paradis supposé. Ce jeu de calcul prospective trouve sa pleine formulation dans le regard de Rose of Sharon qui s'adonne à des spéculations, comme le décrit la voix narrative : « Rose of Sharon's eyes were calculating. When he looked down at her he saw in her eyes a measuring of him, a calculation of him » (*GOW*, 252). Il en est de même de Kino dans *The Pearl*, qui après avoir retrouvé la grande perle, vit intérieurement l'accomplissement de ses rêves. Dans tous les cas, Steinbeck semble recréer une « pastorale contextualisée », voire modernisée dans laquelle ses personnages peuvent

[377] Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, Dover Thrift Editions, [1919] 2012, p. 34.
[378] « L'homme devient un « loup pour l'homme ». En s'intéressant en profondeur à l'anthropologie, Hobbes montre que les Hommes désirent souvent les mêmes choses, et c'est essentiellement parce qu'ils désirent les mêmes choses qu'ils deviennent ennemis.

espérer vivre. La nostalgie du paradis perdu est une suite directe du prolongement de l'image d'une Amérique pastorale. Au-delà de l'aspiration à la chrétienté, cette conception édénique revêt une autre acception, celle de la naissante d'une nation qui s'inscrit dans « le lieu et le temps du mythe »[379] selon Elise Marienstras. Cela soulève la question de la représentation pastorale : en quoi consiste-t-elle ? Il s'agit d'un rêve du fermier blanc de construire dans les territoires inhabités sa maison et d'installer sa famille et sa ferme. C'est pourquoi les territoires inoccupés ont été idéalisés par la Pastorale américaine. Aussi variée soit-elle, la conception de la pastorale revêt des acceptions différentes chez les écrivains. Chez Steinbeck on peut voir la pastorale comme une réminiscence tacite du mythe du paradis terrestre qui fait de l'Amérique un vaste espace à la fois bienveillant et abondant.

Contrairement à Philip Freneau qui, dans *Poet in the New Nation*, prône une nation atemporelle et a-historique entièrement neuve[380], l'homme nouveau de Steinbeck vit dans le temps et dans l'histoire. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck souligne deux formes de démarcations de la pastorale, l'une représentée par Tom Joad après le meurtre de Casy, et l'autre symbolisée par la jeune génération : Connie, Al et Rose of Sharon. Pour ces derniers, abandonner les méthodes agricoles traditionnelles, revient à adhérer au monde mécanique moderne. C'est ce qui constitue une menace pour les fondements de la pastorale. Par exemple, le discours incurieux de Tom Joad sur la nature inerte, aride et rocailleuse s'est transformé en un discours curieux, faisant l'éloge de la nature plate, verdoyante avec de petites maisons blanches. À la lecture de ce discours élogieux, il se dégage l'impression d'un désintérêt de Tom Joad, perceptible dans la description de la nature sauvage (la montagne), mais aussi révèle nettement son souhait d'intégrer la pastorale, autrement dit, une nature bien maitrisée par l'homme.

Il est intéressant de noter aussi que le monde moderne auquel aspire la jeune génération est sur le point de faire disparaître la petite propriété agricole telle que modélisée par les pionniers à cause de la mécanisation effrénée. Cependant, face à cette éventuelle disparition des méthodes agricoles traditionnelles, la mécanisation de l'agriculture apparaît comme une forme de valorisation de la condition de l'homme. Ceci fait de la mécanisation (la modernité), la continuation de la pastorale, malgré l'aspect destructeur de la machine contre les méthodes traditionnelles. Le paradoxe de la machine

[379] Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit.,* p. 79.
[380] *Ibid.,* p. 85.

se pose ici en ce sens qu'il constitue à la fois un besoin de perfectionnement de l'outil de travail de l'homme et une soif de connaissance qui est l'une des valeurs ajoutées de l'intelligence humaine. À partir de là, la problématique de l'équilibre de la vie humaine est soulevée. Si Steinbeck évoque cet équilibre, c'est parce que toute transformation engendre aussi des effets secondaires. Selon Steinbeck, le génie humain crée l'abondance des vergers et des champs de la Californie comme il le souligne :

> The men who work in the fields, the owners of the little orchards, watch and calculate. The year is heavy with produce. And the men are proud, for of their knowledge they can make the year heavy. They have transformed the world with their knowledge. The short, lean wheat has been made big and productive (*GOW*, 347).

Même si le génie et la créativité de l'homme sont vantés ici, notons que Steinbeck postule une certaine responsabilité de l'homme, car la transformation de la nature par la machine peut lui être attribuée. Le discours de Tom Joad va dans ce sens dans la mesure où il n'associe pas exclusivement la maîtrise de la machine à la connaissance comme il le fait remarquer : « It ain't jus' knowin'. It's more'n that. Kids now can tear down a car 'thout even thinkin' about it » (*GOW*, 186). Si le texte insinue que la connaissance est un des piliers de la maîtrise de la machine, la sagesse et la responsabilité de l'homme en sont un autre. Ces dernières, au regard de Steinbeck, incitent l'homme à établir un équilibre au milieu de cette transition mécanisée.

Par ailleurs, la pastorale ne saurait s'écrire que sur le mode de la fable. À la fois utopie et régression, elle constitue, pour Steinbeck, une tentative de retrouver un « paradis perdu à jamais ». En lisant les romans de Steinbeck, on constate que ses personnages pourraient absolument accomplir leurs rêves. Il ne s'agit pas pour lui de célébrer avec lyrisme le mythe de la Frontière, mais de relater la descente aux enfers de ses personnages et d'illustrer la fin de l'idylle pastorale. Provoquée par l'extrême matérialisme qui anime les individus après la crise des années 1930, Steinbeck s'évertue à mettre en lumière la fin de l'idylle pastorale.

Dans *Homérique Amérique*, Sylvie Laurent souligne que la « trahison du mythe pastoral »[381] est liée à l'intrusion de la machine, aux comportements crypto matérialistes et voraces qui portent constamment atteinte à l'environnement. Comme le fait remarquer Steinbeck dans *The Grapes of Wrath*, la machine est considérée comme destructrice du

[381] Sylvie Laurent, *Homérique Amérique*, *op. cit*, p.17.

bien-être des fermiers, tout en créant une surproduction agricole qui les asphyxie. C'est d'ailleurs ce que Sylvie Laurent qualifie de « violation de la foi matricielle en une nature américaine idyllique »[382]. La nostalgie du Paradis perdu s'inscrit dans une démarche de perpétuer l'image d'une Amérique pastorale. Cette Amérique où les tracteurs sont absents dans les champs donnerait une image exemplaire de l'utilisation de la Pastorale dans la conception nationale des Américains. Steinbeck a voulu surtout rendre concrète une certaine idée de l'Amérique qui est celle du jardin édénique bienveillant où l'homme retrouve la vertu dans le travail de la terre. Rappelons que, dans la pastorale, les obstacles de l'individu sont d'ordre naturel. Ainsi, l'individu devient une victime à cause de cataclysme naturelle comme les tempêtes, la sécheresse et la pluie. Dans *The Grapes of Wrath*, le facteur naturel semble presque révolu si l'on se tient à l'éviction des fermiers par les tracteurs. C'est précisément la main de l'homme qui oblige les métayers pauvres à tenter de réaliser l'utopie vers l'Ouest. La Californie offre aux fermiers migrants une terre d'évasion et de tous les possibles où chacun peut démarrer une nouvelle vie. C'est d'ailleurs cette possibilité de réinvention qui pourra nous aider à comprendre la fascination qu'elle exerce sur la conscience collective américaine.

La réinvention de la pastorale trouve son sens dans toute l'œuvre de Steinbeck dans la mesure où il met en scène « un paradis tellurique » qu'il faut absolument retrouver. À la lecture des romans de Steinbeck, ce paradis ne se réalise que dans l'imaginaire. Dans *The Grapes of Wrath*, le recours à la jérémiade permet à Steinbeck de retrouver parfois les accents qui ont joué un rôle majeur dans la constitution du mythe de l'Amérique. De fait, Steinbeck introduit un entrelacs de références qui vient élucider le fonctionnement et la portée de son roman, tout en permettant la contextualisation de son texte. Inspirée par la réalité, la fiction de Steinbeck se trouve légitimée dans son esprit inventif. L'erreur et le décalage assumés se font non seulement sources de récit, mais également sources de vie. Dans ce roman, Steinbeck semble vouloir ressusciter un passé révolu pour décrire l'exemple d'une société organisée, équitable et harmonieuse.

Sous un autre angle, la pastorale est expressément perçue comme un fantasme irrationnel de régression à un état de symbiose originelle si l'on se fie aux personnages de Muley Graves et de Noah Joad. Ces deux personnages, aux attitudes indomptables, se révèlent allergiques à toute forme de changement de la nature. Ces derniers préfèrent ne

[382] *Ibid*.

pas s'adapter à la révolution mécanique, qui constitue un facteur de changement profond dans leur façon de pratiquer la culture. Il s'agit ici de soulever deux problématiques : l'une est l'incapacité pour les petits fermiers de maintenir leur moyen de subsistance d'alors, et l'autre est l'obligation de s'adapter à l'ère de la production mécanique. Steinbeck essaie de nous montrer la « contradiction » inhérente à la notion de l'idéal pastorale que la plupart des écrivains américains ont fait face.

En mettant en évidence les deux pratiques agricoles, on peut penser que Steinbeck essaie de trouver l'équilibre entre la poursuite du bonheur rural et la productivité industrielle. Dans *The Grapes of Wrath*, « l'action des machines » et « le travail vertueux » des fermiers dans l'espace champêtre sont mis en comparaison comme le souligne la voix narrative : « Behind the harrows, the long seeders-twelve curved iron penes erected in the foundry, orgasms set by gears, raping methodically, raping without passion » (*GOW*, 39). Par l'emploi d'une métaphore filée, Steinbeck désigne de façon symbolique la tragédie de l'action du tracteur qu'il qualifie de « viol » — appuyé ici par l'emploi successif de l'hypotypose : « the sun was as red as ripe new blood » (*GOW*, 7) — « the sun cut into shade » (*GOW*, 10) — « the earth was bloody in its setting light » (*GOW*, 96). Le recours appuyé de ces formes imagées, restituées dans une esthétique proche du style impressionniste, semble plutôt insinuer une comparaison masquée, d'où cette révélation concrète du référent dans le chapitre VI : « a tractor hitting a share-cropper's cabin give her a shake like a dog shakes a rat » (*GOW*, 48). L'assimilation de l'action du tracteur à celui d'un animal est fort significative puisqu'elle permet à Steinbeck d'exposer de façon causale la situation piteuse des fermiers expulsés. C'est sans doute en ce sens que Leo Marx considère l'idéal pastoral comme un « masque »[383] contre les réels problèmes d'une civilisation industrialisée. Le port de masque et de lunettes par le conducteur de tracteur semble amoindrir ses capacités visuelles à distinguer réellement les conséquences de la mécanisation. Ces lunettes ou « goggles » (*GOW*, 38) sont semblables à des œillères animales qui auraient empêché le conducteur de tracteur de mieux chercher les effets profonds de la mécanisation. Celles-ci semblent probablement réduire le champ de vision latéral du conducteur de tracteur et lui empêchent aussi de voir la réalité en profondeur, exprimée par les fermiers pauvres qui essaient autant que possible de lui ouvrir bien les yeux.

[383] Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*, *op. cit.*, p. 7.

Par ailleurs, dans la pastorale, la visée n'est pas de retrouver un paradis « naturel » mais plutôt de rendre le lieu retrouvé merveilleux, voire « reconstruit »,[384] selon le mot d'Anne-Marie Paquet-Deyris et de Marie-Claude Perrin-Chenour. L'idée de reconstruction semble convoquer l'histoire de la colonisation de l'Amérique qui est d'abord décrite dans le cadre de l'interprétation du mythe de la Frontière. Il s'agit d'un mythe associant l'esprit pionnier et l'innovation qui est devenu un gimmick incontournable en politique. En ce sens, Steinbeck rappelle que les supposés « lieux inoccupés » de l'Ouest sont représentés symboliquement dans l'imaginaire national. L'idée de conquête et de possession trouve un écho direct dans la mise en évidence que fait Steinbeck de la dépossession des fermiers dans le chapitre XIX de *The Grapes of Wrath*, si caractéristique de la question de l'implantation des pionniers et l'expropriation des terres amérindiennes. Steinbeck souligne la chronologie de la dépossession périodique des terres indiennes, confisquées d'abord par les Mexicains pour finir dans les mains des Américains. Steinbeck revisite l'histoire de l'Amérique en mettant exergue le processus insensible de la conquête des terres par de « fiévreux squatteurs » et de spéculateurs qui se sont livrés à une quête sans merci. L'évocation du vocable « Sutter » (*GOW*, 231) rappelle la spoliation des terres amérindiennes par d'assoiffés quêteurs de profit suite à la découverte de l'or dans ces terrains par James Wilson Marshall. C'est d'ailleurs ce qui a engendré la ruée vers l'or en Californie, faisant de « l'État doré » un paradis à conquérir. Steinbeck ancre son récit dans une démarche commémorative, en convoquant l'Histoire pour mettre en lumière son message politique et éthique.

Investi d'un sens, l'effet de la mécanisation donne à la mort un caractère artificiel dont se sert la fiction pour exploiter son potentiel narratif. C'est la raison pour laquelle la mécanisation de l'agriculture constitue le point d'ancrage de notre analyse : il invite paradoxalement à la réflexion sur la machine, l'utilisation, le bouleversement et l'éthique. Dans son ouvrage *La question agraire*, Karl Kautsky relève également la dimension relativisée de l'introduction des machines dans les terres[385] que nous pourrons pertinemment analyser à la lumière du contexte américain. L'invention de la machine mécanique par John Deer dès 1833 aux États-Unis a permis de révolutionner les terres de l'Ouest en terres abondantes. L'impact de la machine dans les prairies de l'Ouest est

[384] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath*, *John Steinbeck, op. cit*., p. 20.

[385] Karl Kautsky, *La Question agraire*, Paris, Éditions Giard et Brière, 1900, pp. 61-62. (réimpression Fr. Maspéro, 1970).

d'autant plus grand que certains écrivains se sont évertués à analyser son utilisation dans l'agriculture. C'est d'ailleurs en ce sens que Karl Kautsky décrit les avantages de la machine:

> Une machine qui réduit le plus possible la dépense de temps est ici de la plus haute valeur ; mais l'économie de travail et de temps rend aussi l'agriculteur plus indépendant de ses ouvriers, qui ne sont jamais plus indispensables qu'au temps de la récolte et, par suite, émettent en ce temps leurs plus hautes prétentions de salaires, sont le plus facilement disposés à la grève. Il est caractéristique que même les exploitations qui font encore faucher à la main se munissent parfois de moissonneuses, sans les employer, uniquement pour être protégées contre les grèves[386].

La description détaillée des atouts de la machine donne à voir en filigrane les germes de l'expulsion des métayers. Soulignons particulièrement l'ultime énoncé de Karl Kautsky : « Il est caractéristique que même les exploitations qui font encore faucher à la main se munissent parfois de moissonneuses, sans les employer, uniquement pour être protégées contre les grèves ». Il semble que la formulation témoigne tout à fait du paradoxe inhérent à l'utilisation de la machine puisque l'énoncé contient à la fois l'idée d'indépendance et de dépendance. Si Karl Kautsky préfère s'atteler aux avantages de la machine, Steinbeck, quant à lui, privilége expliquer son utilsation rationnelle en tenant compte du facteur humain.

Au-delà de ce paradoxe, la machine provoque une révision grandissante des méthodes agricoles. Ce processus de révision implique une adaptation autour d'une ligne politique, économique, esthétique, éthique et écologique. Sous cet angle, il faut décrypter la volonté de Steinbeck de conscientiser ce qui pourrait (ou devrait) être fait non seulement de la catastrophe causée par le Dust Bowl, mais également des nouvelles pratiques agricoles mécanisées. Cela nous invite à tirer des enseignements de sorte à pouvoir reconstruire la nature. Cette volonté de reconstruction de la nature va au-delà de ce que Léo Marx appelle : « 'sentimental' mode of pastoralism »[387], car il engage directement des conditions sociales et historiques qui donnent formes au paysage bioculturel moderne des plaines. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck s'empresse d'introduire la narration sous un registre de louanges à l'égard des progrès de l'agriculture comme le souligne la voix narrative :

---

[386] *Ibid.*
[387] Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*, *op. cit.,* p. 5.

> The men who graft the young trees, the little vines, are the cleverest of all, for theirs is a surgeon's job, as tender and deliberate; and these men must have surgeons' hands and surgeons' hearts to slit the bark, to place the grafts, to bind the wounds and cover them from the air. These are great men. (*GOW*, 346)

La voix narrative ne condamne pas les progrès de la technologie en soi, mais l'usage qui en est fait par ces hommes de science sans conscience, qu'il qualifie d'avoir un « cœur de chirurgien » (*GOW*, 346). Ce passage concourt à alimenter la contradiction dans laquelle les écrivains se retrouvent lorsqu'il s'agit d'étudier la nature : entre le primitivisme et la pastorale avec l'intrusion de la machine dans l'espace bucolique. Steinbeck fait usage d'un procédé antithétique pour décrire la dureté de ce processus à côté de la condition pénible des petits fermiers. Toutefois, le discours antithétique est concilié par des formules interrogatives : « 'is a tractor bad ? » (*GOW*, 152), ou « is the power that turns the long furrow wrong? » (*GOW*, 152). Dans cette suite d'interrogations, Steinbeck s'emploie à relativiser son discours, comme le souligne l'hypothèse de la voix narrative : « If this tractor were ours it would be good » (*GOW*, 152). Si dans le chapitre XVI, Steinbeck s'appesantit sur un discours hypothético-interrogatif, c'est sans doute un moyen d'orienter politiquement l'architecture de son roman sur le sort des fermiers. C'est pourquoi le chapitre V emprunte esthétiquement une forme accusatrice non pas à la mécanisation mais à la manière dont elle s'est déroulée. L'opération de relativisation, comme stratégie narrative, semble investi d'une objectivité qui rapproche la fiction de Steinbeck des notions d'esthétique, de politique et d'éthique. La démarche que Steinbeck entreprend se veut inventive, dans la mesure où il met en lumière tout le voyage des Joad en rapport avec les espaces naturels rencontrés. Il devient clair que la conception de la Californie peut être analysée selon trois étapes du voyage : le départ, le parcours et l'arrivée. À ces trois phases, le topo de la Californie est passé du primitivisme à la pastorale avec l'aménagement bien délimitée en rangées du jardin californien (« trees set in row », « eucalyptus trees in rows » (*GOW*, 227). La délimitation ou l'alignement des arbres témoigne d'une pratique esthétique et d'un apport de plus-value à la nature puisqu'elle donne à voir les empreintes de l'individu sur la nature. Or, si nous envisageons la vie comme une pyramide, le primitivisme sera le « stade inferieur de développement de l'humanité »[388] selon Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour.

[388] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath, op. cit.*, p. 25.

Il en est de même de la présence manifeste des routes, notamment celle de la Route 66 qui symbolise, dans une certaine mesure, la mobilité et le sceau de l'homme sur la nature. Effectivement, la liberté de parcours, exaltée dans le « *road novel* », n'est rendue possible que par la création des infrastructures, qui facilitent la traversée du pays. Si la construction de la route est liée à un acte de violence originelle, c'est sans doute parce qu'elle « brise un ordre naturel »[389] selon Odon Vallet. S'agit-il d'une sorte d'apprivoisement, voire de domination de l'homme sur la nature ? Dans tous les cas, Steinbeck crée un espace de liberté où la gymnastique intellectuelle entre l'imagination et la réalité permet de faire surgir la force créatrice de la réinvention de l'Histoire. En ce sens, dans *Rediscovering Steinbeck : Revisionist Views of His Art, Politics, and Intellect*, Cliff Lewis et Carroll Britch soutiennent qu'au-delà de l'usage des mythes, Steinbeck est en mesure de créer une « nouvelle réalité ».

> In exploring the myth Steinbeck uses unconventional means. The first reality of a novelist is invention, one practical enough to steer both character and idea through an extensive field of human happenings[390].

Il convient de s'attarder sur ces propos, qui sont significatifs du jeu de création et de réalité, par lequel l'écrivain appuie son inspiration pour un créer un monde complexe de langage, qu'il soit discursif, poétique dramatique ou narratif. On pourrait voir, là encore, la capacité inventive de Steinbeck, dont l'œuvre est de part en part esthétique, politique et éthique, tout en plaçant au cœur de sa fabulation utopique la dénonciation de la société capitaliste. C'est en ce sens qu'il faut saisir le mythe pastoral chez Steinbeck car il lui attribue une dimension plus sociale.

Dans *L'Homme et la Terre*, Élisée Reclus soutient que l'étude de la nature doit être reliée à celle de l'humanité. C'est d'ailleurs en ce sens qu'elle rappelle que « l'étude détaillée de la Terre nous prouve que la succession prétendue des états est une pure conception de l'esprit en désaccord avec les faits »[391]. La question primitive ne témoigne pas d'une nostalgie d'un état antérieur du monde, mais révèle plutôt, selon Joël Cornuault, « l'avènement d'une situation entièrement nouvelle dans l'histoire des sociétés, une organisation libre, basée sur l'aide mutuelle que l'on observe déjà dans le

[389] Odon Vallet, « Le Routard et la routine », *Cahiers de Médiologie*, vol. 2, n°. 2, (1996), pp. 33-35.
[390] Cliff Lewis, Carroll Britch, *Rediscovering Steinbeck: Revisionist Views of his Art, Politics, and Intellect*, New York, Edwin Mellen Press, 1989, p. 34.
[391] *In* Élisée Reclus, *L'Homme et la terre*, livre 1, Paris, ENS Éditions, 2015, p. 21.

règne animal »[392]. L'opposition entre civilisation et sauvagerie est au cœur de la définition de la nation américaine. Contrairement au paysage de désolation et d'inertie représenté dans le chapitre XVIII par des expressions à fortes colorations négatives : « murder country » (*GOW*, 204), « bones of a country » (*GOW*, 204), « dry rocky country » (*GOW*, 200), Steinbeck décrit en contraste une nature à la fois domestiquée et maitrisée comme le souligne la voix narrative :

> Wonder if we'll ever get in a place where folks can live 'thout fightin' hard scrabble an' rocks. I seen pitchers of a country flat an' green, an' with little houses like Ma says, white (*GOW*, 204).

Visiblement, Steinbeck exprime l'implication de l'homme dans la réinvention de la pastorale. Cette volonté de réinventer la pastorale est aussi perceptible dans *Pastures of Heaven* où quelques familles de squatters aménagent, édifient des clôtures et plantent des arbres fruitiers dans la pastorale comme le fait remarquer la voix narrative : « few families of squatters moved into the Pastures of Heaven and built fences and planted fruit trees » (*POH*, 3). Dans ce passage, notons qu'être dans la pastorale, c'est s'affranchir d'un stade anarchique à un stade de la propriété clôturée. La clôture est avant tout une forme d'installation humaine qui s'applique aux champs avant de s'attacher aux prairies, celle-ci fait partie de la démarcation si nette en Amérique qui sépare les régions. La clôture est devenue le paysage typique de la nouvelle vie pastorale de l'Amérique.

La notion de pastorale renvoie à l'idée d'une relation harmonieuse entre l'homme et la nature, mais cette interdépendance est parfois menacée à cause des phénomènes naturels ou des actions de l'homme. Chez Steinbeck, la réinvention de la pastorale se réalise à cause de l'agriculture industrielle et de l'exode rural. C'est sans doute ce qui engendre la modification des pratiques, comme l'usage intensif de la machine qui se révèle être le substitut de l'homme dans les champs. Cette situation changeante apparaît comme l'une des causes de l'étouffement des paysans artisanaux. L'enjeu est de déterminer si la portée des mutations socio-économiques et écologiques participe ou non d'un désir recommencement vers d'autres cieux mythiques plus cléments.

[392] *Ibid.*

2. Littérature, mythe et culture

2.1 Le mythe : récit poétique ou description exacte ?

Tout le monde s'accorderait à dire que le mythe est un germe imaginaire de la littérature. Bachelard disait du mythe qu'il est une « image conteuse »[393]. Cela revient à dire que l'image implicite du mythe produit automatiquement des narrations. Néanmoins, si le mythe possède un magnétisme indéniable, c'est parce que depuis Platon la philosophie avait eu recours au moment où les concepts faisaient défaut. En effet, le mythe se donne comme dessein de faire allusion à une époque reculée, bien au-delà de l'Histoire. Cette capacité des mythes à convoquer le passé, nous invite à faire un rapprochement d'une manière ou d'une autre aux mythes fondateurs de la nation américaine, soit par le biais d'une méditation poétique, métaphysique et tout simplement philosophique, soit par le biais d'une analyse politique.

Pour mieux comprendre toutes ces considérations, nous nous sommes proposés tout d'abord de rappeler quelques définitions du mythe puis nous tenterons de décrypter la présence de ses représentations dans la fiction de Steinbeck. Un des objectifs essentiels de notre projet d'analyse est de démontrer enfin comment Steinbeck, héritier d'une riche culture littéraire classique, s'est approprié des mythes en leur donnant une dimension moderne, mais surtout mise au goût du jour. Comment exploite-t-il ces mythes ? De quelle façon tente-t-il de les mettre à distance ? C'est sans doute ce que nous essayerons de démontrer au cours de notre étude. Autant de questions qui jaillissent dès lors que la fiction s'empare de la notion de mythe car le simple fait de le décrire suppose déjà une sorte de transformation.

Tout d'abord, dans la fiction de Steinbeck, le recours aux mythes n'est pas inopiné, toutefois, la question est de savoir si sa présence peut, de manière analogue, s'expliquer par une adaptation des stratégies poétiques d'écriture ? Ou encore pouvons-nous dire que l'usage fréquent des mythes constitue une description exacte ? La littérature américaine s'est érigée à partir différents héritages mythiques qui s'accordent difficilement sur les

[393] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité,* Paris, Éditions José Corti, 1948, p.130.

stratégies que la fiction a pour décrire une réalité toujours plus fractionnée. Il nous faut donc voir en quoi l'écriture des mythes en ce qu'elle suppose une représentation esthétisée de la réalité, est symptomatique de ces questionnements. Aussi, ce chapitre se propose d'étudier comment la fiction de Steinbeck, en ce qu'elle implique un engagement politique et éthique, s'inscrit dans le débat de la représentation, en soulignant que les mythes disposent d'un gisement narratif si surprenant que l'écrivain choisit d'explorer, allant jusqu'à en faire la clé de voûte de son œuvre.

Rappelons depuis que l'histoire et l'écriture existent, les mythes font partie des fondements culturels parmi les plus marquants et les plus persistants de l'humanité. Ainsi, la création littéraire a toujours été influencée directement et très régulièrement par l'existence des mythes qui semblent apporter une ressource indéniable pour les trames narratives. Les grands mythes littéraires expriment, en effet, les désirs, les espérances et les peurs de toute une époque. Ce sont non seulement les meilleurs témoins de l'histoire, mais plus encore ce sont des sentiments qu'ils ont fait naître chez de nombreux écrivains. En réalité, ces diverses interprétations du mythe dévoilent surtout leur importance comme un réservoir où les écrivains puisent leur imaginaire littéraire. Le mythe permet d'approcher la connaissance, mais il s'agit d'une autre forme de connaissance qui doit être déchiffrée par le lecteur. L'approche de Steinbeck est celle d'un profane curieux qui traite les mythes judéo-chrétiens comme une pièce à rajouter dans sa stratégie discursive, pièce importante car elle constitue un des soubassements fondamentaux de notre mode de pensée, mais une pièce tout de même. Cet héritage culturel, jugé comme la mémoire de la littérature, a également participé à la construction de la nation américaine.

Dans *Le vent paraclet*, Michel Tournier déclare solennellement que « les mythes, comme tout ce qui vit, ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort »[394]. Si les mythes témoignent une expression culturelle à fonction d'élucidation, les cultures elles-mêmes évoluent aussi bien que les connaissances. Les mythes doivent donc évoluer aussi en fonction notamment de nouvelles grilles de compréhension et de mutations survenues dans l'environnement. Contrairement à l'allégorie qui représente sans équivoque et avec un désir de permanence le contenu de l'idée dépeinte, le mythe, par ailleurs, met en scène des images qui se métamorphosent, des idées qui s'adaptent au contexte dans lequel elles sont appréhendées. Il est donc vrai que les mythes littéraires

[394] Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Éditions Gallimard « Folio », 1983, p. 193.

représentent des sources inépuisables d'inspiration pour les poètes, les écrivains et les artistes, devenant ainsi protéiformes et polyphoniques. C'est sans doute en sens que Steinbeck semble revisiter à sa manière les mythes littéraires, les désacralisant, tout en dévoilant que tout homme peut vivre jusqu'au bout sa folie et son idéal de justice. Ce chapitre se propose donc de comprendre comment le recours aux mythes, devenu principe de composition, sous-tend l'ensemble de la fiction de Steinbeck. Dans la fiction de Steinbeck, la récurrence des mythes concentre en quelque sorte toutes ses préoccupations. Soulignons que les mythes sont généralement figés, mais leur reprise et leur réappropriation permettent l'ouverture de nouvelles perspectives. Le mythe apparaît comme une alternative dynamique, vivante, offrant la possibilité de participer à la reconstruction de certaines nations.

Dans sa fiction, Steinbeck s'appuie sur les mythes pour exprimer ses pensées et son engagement politique. La réflexion sur les mythes nous invite à scruter comment Steinbeck revisite les fondements de la nation américaine en rapport avec le contexte historique de son époque. C'est dans le sens d'une meilleure appréhension de l'histoire qu'il faut entendre la reprise des mythes chez Steinbeck. Si ce dernier s'intéresse à de tels aspects mythiques de l'histoire étatsunienne, ce n'est pas seulement parce qu'il veut apporter la lumière sur des évènements importants, mais sa démarche s'inscrit dans une perspective de lutte contre la perte des repères. Ceci fait du mythe un moyen de lutte symbolique, permettant à l'écrivain d'imaginer d'une manière esthétique, une réponse politique et éthique.

2.2 L'usage du mythe et de la légende comme fondement de la littérature américaine

Dans ce chapitre, il s'agit de mettre en lumière le fondement de la littérature américaine en rapport avec une parole singulière, celle de l'écrivain et le discours idéologique référentiel. Si la littérature américaine est bâtie sur un piédestal mouvant aussi divers et diversifié, de par les courants de pensées que par les époques, son fondement donne à lire implicitement un discour(s) suscitant des débats et des controverses. Néanmoins, le discours fondateur, soubassement du texte originel de la littérature américaine, est abordé à différents angles, en suivant les variations des époques

et des courants de pensées. Ainsi, la question qui nous taraude l'esprit n'est pas de savoir si le fondement des mythes est avéré ou non. Le problème est plutôt comment la littérature américaine a pu naître à partir de discour(s) mythique(s) et mystique(s) ? Ou encore comment le discours fondateur a fait l'objet de théorisation, d'affirmation et de contestation aussi bien dans les textes de fiction que le fondement de la nation américaine ?

Nous nous intéressons davantage à la dimension textuelle qui laisse penser à plusieurs champs interprétatifs. Il ne s'agit pas de partir sur un condensé d'un texte fondateur unique qui ne serait pas significatif, mais plutôt d'examiner le socle mythique en rapport avec les contextes de chaque époque (politique, économique, religieux, entre autres). C'est dans ce rapport entre la singularité de Steinbeck et le patrimoine identitaire mythique malléable que nous allons focaliser notre étude. Le titre de ce chapitre est d'une importance essentielle si l'on songe à l'imprégnation chrétienne de toute la culture occidentale et du rôle de clé de voûte joué par la Bible aussi bien pour le protestantisme que pour le catholicisme, au-delà des différences qui les séparent.

Notons qu'au XIXe siècle, le récit biblique passe de statut de mythe, donnant sens aux existences individuelles et justifiant les différences sociales, à un état où il se voit assujetti au contrôle de la raison et assigné une place dans l'histoire des diverses religions. Ainsi, derrière ce travail de la connaissance appliquée à la Bible, s'élaborent de nouveaux rapports entre religion et culture, indissociables de l'évolution politique, notamment au niveau de la fonction religieuse de l'État. L'histoire de l'exégèse biblique a été longtemps soit négligée, soit considérée avec dédain. John Steinbeck lui restitue avec éclat la place qui lui revient dans l'histoire culturelle des États-Unis en se donnant pour but de comprendre, dans ses singularités historiques, le travail de la raison dans et sur le mythe. Il le fait avec une science, fruit d'innombrables lectures et d'intéressement profond à ces mythes aussi divers soient-ils. Toutefois, il ne peut être question ici de marquer les principales étapes de ce cheminement. Pour cela, nous n'avons besoin que des mots pour reprendre la citation de Dos Passos dans *USA* : « we have only words against »[395], soulignant que les mots sont le seul pouvoir de défense que nous disposons.

La littérature américaine s'est construite bien souvent par rapport à l'idée de l'Amérique. Les titres de certaines grandes œuvres sont en ce sens révélateurs : *An*

[395] Dos Passos, *Big Money*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2000, p. 420.

American Tragedy (Théodore Dreiser), *USA* (John Dos Passos), *An American Dream* (Norman Mailer) et entre autres *American Psycho* (Bret Eaton Ellis). Certains semblent représenter le mythe du « rêve américain » dans leurs romans. On peut songer également à ce que l'on a appelé la renaissance américaine, lorsque Ralph Waldo Emerson, dans son essai *The American Scholar*, définit l'idée de l'Amérique, tout en secouant l'édifice religieux. Il en est de même de Nathaniel Hawthorne qui, dans *The Scarlet Letter*, présente une vision sombre sur les fondements puritains de la nation, dont les résurgences semblent trouver écho dans *The Grapes of Wrath*. Cette idée de l'Amérique est par la suite reprise par les uns ou remise en question par les autres. Toutefois, ces soubassements perceptifs ou historiques sont-ils bien fondés ou mentent-ils ? Dans tous les cas, la pensée mythique ne se base pas pour autant sur la théorie cartésienne, mais plutôt sur une idée construite et perpétuée dans la mémoire collective. Dans une certaine mesure, l'usage des mythes semble guider à la fois la naissance de la nation américaine et sa culture en générale.

En explorant les romans de Steinbeck, on est tenté de dire qu'il y a également une dualité qui se donne à lire. Il s'agit d'une tension déterminée par les courants de pensée, le contexte historique, bref la vision politique ou philosophique de l'écrivain. Dans *The Grapes of Wrath*, cette tension permet de spécifier, chez Steinbeck, deux formulations ou postures entre la voix « dialogique » portée par les differents personnages et le monologisme tenu par la voix narrative. Dans *Textes d'Amériques*, Rédouane Abouddahab soulève cette tension narrative, en mettant en évidence la dualité entre la « voix jubilatoire du Même (le moi étant à la fois personnel et national), et le doute marqué par la quête de la vérité, et où l'on perçoit la place importante accordée à l'autre »[396]. Au regard de cette tension narrative, Steinbeck décrypte, par sa sensibilité singulière, l'usage des mythes fondateurs. Cette manière singulière de parler, de présupposer ou de douter de ces discours mythiquement fondés, constitue un moyen de soulever certaines interrogations, car la singularité du discours de l'écrivain va à l'opposé de ceux qui « parlent au nom de l'ensemble, qui tentent d'exprimer la volonté générale »[397], tout en bannissant certaines vérités et en embellissant d'autres convictions idéologiques. Le discours de Steinbeck n'est pas pour annihiler les fondements mythiques

[396] Rédouane Abouddahab (dir.), *Textes d'Amériques : écrivains et artistes américaines entre américanité et originalité*, Lyon, PUL, 2008, p. 12.
[397] Edward W. Said, « Du choc des définitions », *Le Monde diplomatique*, (Septembre 2004), p. 22. Voir URL: http://www.monde-diplomatique.fr/2004/09/SAID/11389

de la nation américaine, son but est sans doute de les remettre en question. Les romans de Steinbeck exposent une tension intérieure, source de désordre et d'appréhension (*The Grapes of Wrath, The Pastures of Heaven* et *The Pearl* particulièrement). Steinbeck met en évidence les soubassements idéalisés par le discours fondateur. Cette idéalisation est une manière ironique de mettre à nu les nébulosités de ces fondements mythiques.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck s'évertue à peindre l'ineffable et le non-dit au regard d'une double articulation entre le matériel et le spirituel. L'exemple de la famille Joad permet à Steinbeck de dévoiler les fondements qui ont donné à l'Ouest l'envergure mythiquement nourrie d'une idéologie chrétienne. Par la manière dont il permet une réinterprétation des textes fondateurs, le roman de Steinbeck est à même de protester contre l'hypocrisie démocratique américaine et de mettre à jour les ellipses que contiennent la Déclaration d'indépendance et la Constitution. Si le roman de protestation peut s'évader de ce que James Baldwin nomme « the sunlit prison of the American Dream »[398], une telle vocation aurait alors pour risque de faire tomber la littérature dans la propagande et de la réduire à un simple prélude ou un substitut à l'action politique. Toutefois, il permettrait au moins de ne pas être enfermé dans de faux présupposées qui l'empêcherait de dire la vérité. Si le politique comme non-dit de la fiction est remplacé par la fiction comme non-dit du politique, la question du lien entre fiction et politique demande à être reposée, dans le cadre d'un rapport aux textes fondateurs.

Cependant, le bien-fondé des textes fondateurs ne se résout pas par une simple invocation ou par une nostalgie d'un âge d'or jamais actualisée, comme l'écrit Herman Melville : « the declaration of independence makes a difference »[399]. On peut détourner le discours de Melville en disant que la littérature protestataire veut mettre au goût du jour la différence que la Déclaration d'indépendance des États-Unis semble créer. Il s'agit de lever le voile de l'illusion de la promesse perpétuellement différée en même temps que la dissemblance du texte avec lui-même, manifestée par ses ellipses et ses failles. Dès lors, l'écriture devient le moyen de faire parler les ellipses, qu'il s'agisse de donner une voix à ceux qui sont exclus de la communauté démocratique mise en place par les textes (femmes, Noirs, pauvres, entre autres) ou de déconstruire cette communauté elle-même, comme le fait remarquer Steinbeck tantôt par le personnage de Lee dans *East of Eden*,

[398] James Baldwin, *Notes of a Native Son,* Boston, Beacon Press, 1953, pp. 13-26.
[399] Herman Melville, *The Confidence Man: His Masquerade,* Chicago, Northwestern University Press, 1984, p. 288.

tantôt par les personnages de Crooks ou de Lennie dans *Of Mice and Men.* Ces romans révèlent, en somme, la duplicité égalitariste des États-Unis qui se fait jour jusque dans les documents quasi-sacrés que sont la Déclaration d'indépendance et la Constitution comme le souligne Nelly Wolf dans *Le roman de la démocratie* :

> Le roman américain est confronté très tôt à la fragilité du *consensus universalis* de la démocratie américaine (…) et les mises en fiction du passé américain et celles du présent semblent se partager la tâche du rappel des failles de la démocratie[400].

Loin d'être simplement inféodée au pouvoir hypnotique de l'origine, la littérature peut dès lors aspirer de manière égalitaire à une vocation par la dénonciation d'une démocratie qui ne serait que rhétorique. C'est parce que les États-Unis sont fondés sur des textes et des mots que le roman est peut-être le plus à même d'incarner une vocation protestataire, par la mise en scène de la démocratie comme fiction. Nelly Wolf nous expose une Amérique brutalement déchirée, dont les thèmes à la fois fondateurs et fédérateurs[401] ne semblent plus être à jour. On est bien aux antipodes des « contrats » sociaux fondateurs qui ont mis l'accent sur la souveraineté et la liberté des gouvernés unis en tant que peuple. En dépit des mythes fondateurs de l'Amérique, Steinbeck révèle que des communautés se constituent et créent leurs propres liens, sans paraître reliées à leur société en raison des marges qu'ils occupent à présent. Dans *The Grapes of Wrath* l'exemple des métayers, jetés sur le bas-côté de la Nationale 66, constitue une parfaite illustration. Dès lors pouvons-nous nous fier entièrement au fondement mythique quand nous savons que le discours qui le sous-tend lui-même est faux, voire non fondé dans une certaine mesure.

Dans la fiction de Steinbeck, le paradigme historico-culturel, dans ses retentissements purement américains, doit être *in-extenso* envisagé comme une métadonnée. Celle-ci sert à dégager le sens de l'œuvre, dont l'une des questions fondamentales, omniprésentes bien que tacites, concernent directement l'Amérique : le fondement mythique américain est-il encore viable ? Plus encore l'a-t-il toujours été ? Il s'agit de démontrer ici que ces conceptions à la fois mythiques et mystiques mêlent généralement le vrai et le faux[402] selon Jean-Bruno Renard. S'appuyant à la fois sur des

---

[400] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 41.
[401] Nous faisons allusion ici au calvinisme, au patriotisme, au passé héroïque et à l'égalité des chances.
[402] Jean-Bruno Renard, « Entre faits divers et mythes », *Religiologiques*, n°.10, (Automne, 1994), pp. 101-109.

faits réels et des faits fictifs, la combinaison de ces récits donne à lire un soubassement biaisé et une existence qui peuvent être démentis ou désapprouvés. Cela fait penser à la genèse mythique qui a accompagné la nation américaine et sa littérature. C'est sans doute en ce sens qu'il faut aussi comprendre l'argument de Steinbeck qui, dans *The Pastures of Heaven*, considère « l'intervention divine » et « la construction de certaines patries » comme « principe fondateur », comme le déclare la voix narrative : « Many a fine city was founded because of a hint from the gods no more broad than that » (*POH*, 189). La déclaration est intéressante en ce sens qu'elle semble convoquer la dimension providentielle de la découverte de l'Amérique. Le mythe se montre capable de porter des significations très diverses à tel point que les écrivains se servent avec dextérité et de différentes manières. L'énergie créatrice de Steinbeck joue un rôle essentiel dans la perpétuation du récit mythique. C'est grâce à cette capacité de renouvèlement perpétuelle que le mythe perdure et se contextualise. Dans son essai *Le vent paraclet*, Michel Tournier met en regard l'exigence de la pérennité des mythes pour rendre manifestes les rapports entre le rôle de la création imaginaire et les mythes. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il écrit que :

> Cette fonction de la création littéraire et artistique est d'autant plus importante que les mythes ont *besoin d'être irrigués et renouvelés* sous peine de mort. Un mythe mort, cela s'appelle allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories[403].

Le mythe, réconciliant l'espace intérieur et l'espace extérieur, diffuse ses lumières dans le temps projectif de l'écriture. C'est grâce à cela que le mythe rend compte à la fois de l'organisation du monde et de la place de l'homme dans le monde. Dans ce sillage, Serge Boimare déclare que le mythe « impose un déplacement de temps et de lieu »[404]. Le déplacement des mythes implique leur « besoin d'être irrigués et renouvelés »[405] selon Michel Tournier. L'usage des mythes est au moins dans le domaine de ce que le romancier appelle « la création littéraire et artistique »[406]. De surcroît, la mythologie apporte par elle-même une floraison de métaphores, lesquels font allusion aux grandes questions. Si la visée des mythes est de susciter de perpétuelles reformulations, telles

[403] Michel Tournier, *Le Vent paraclet*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1993, p. 193. C'est moi qui met en italique.
[404] Serge Boimare, *Ces enfants empêchés de penser*, Paris, Éditions Dunod, 2008, pp. 80-81.
[405] Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, *op.cit*., p. 193.
[406] *Ibid.*

qu'ils apparaissent chez Steinbeck, c'est parce qu'il réinvente « le monde mythique des premiers pionniers »[407] selon Marie-Christine Lemardeley-Cunci. La confiscation des terres indiennes, jusqu'ici envisagée comme une revalorisation de la nature sauvage, est mise au goût du jour et contextualisée durant les années 1930 dans la fiction de Steinbeck. C'est sans doute en ce sens que, dans *The Acts of King Arthur and his Noble Knights*, Steinbeck souligne que : « The body of myth has changed very little in its essence, although its clothing may vary from period to period, from place to place » (316). Dans un dessein de maintenir la présence des mythes comme une forme indépendante, Steinbeck reconnaît leur capacité à s'adapter à différente génération. Adoptant le principe de maintien des mythes dans ses romans, Steinbeck semble relever le défi de l'inventivité. En effet, ces interprétations aussi diverses et nombreuses concourent à une quête identitaire constructive à l'échelle nationale. Ces mythes, à l'instar de la Frontière et de l'« idéal pastoral » ne sont pas réellement considérés comme tels, parce qu'ils défient le temps et l'espace, c'est pourquoi ils sont considérés comme des mythes collectifs, puisqu'ils représentent généralement le genre humain, et plus précisément comme le soubassement de la nation américaine.

Rappelons que dès 1774, Benjamin Franklin, père fondateur de la nation américaine, affirme que l'avenir est à l'Ouest.[408] À partir de là, la quête vers l'Ouest prend une dimension extra muros des États-Unis à tel point que les récits de l'époque lui donnent une dimension mythique. Ainsi, l'Ouest étant d'abord conquis par l'imagination, le thème de l'homme en proie à une nature sauvage devient un thème récurrent dans les romans de l'époque. Au regard de sa conception dans la conscience collective, les mythes incarnent également les aspirations et les frustrations les plus profondes de la société américaine, comme le suggère l'allusion de la voix narrative dans *The Grapes of Wrath* : « Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away » (*GOW*, 36). La convocation du mythe de la Frontière est un moyen pour Steinbeck d'interroger l'Histoire par l'entremise des péripéties de la famille Joad, en d'autres termes il s'agit d'un recommencement de l'Histoire. Les personnages de Steinbeck emboutent le pas, à l'instar des Pères pèlerins qui se sont affranchis du Vieux Monde aux fins de leur survie. Ici le mouvement vers l'Ouest est alors un moyen de bâtir une nouvelle vie puisqu'il permet aux métayers de s'éloigner du désastre écologique du « Dust Bowl » et de la crise

[407] Marie-Christine Lemardeley, « The Grapes of Wrath : une rhapsodie prophétique », *Études anglaises*, (2007/4), vol. 60, pp. 428-438. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-4-page-428.htm
[408] *In* Philippe Jacquin et Daniel Royot, *Go West !*, Paris, Éditions Flammarion, 2002, p. 10.

économique des années 1930, tout en espérant de retrouver des conditions meilleures dans leur terre d'accueil. La récurrence du mythe de la Frontière apparaît, dans la fiction de Steinbeck, comme un élément structurant pour le récit et les personnages. Aussi, elle demeure l'une des images fortes de cette époque marquée par l'esprit de conquête.

Cependant, il n'est pas vain de souligner que la notion de « Frontier »[409] a disparu de façon officielle en 1890 lorsque le Bureau du recensement[410] a constaté qu'elle ne représentait plus une ligne de démarcation mais une zone en cours de peuplement. Rappelons que la thèse de la « Frontière » a été théorisée à la fin du XIXe siècle par Frederick Jackson Turner dans *The Significance of the Frontier in American History*. Toutefois, cette thèse a suscité beaucoup de critiques au XXe siècle, partagées entre la tentation de tirer profit des opportunités de la nature et l'espoir de conserver intacte cette nature[411]. Si la grandeur des États-Unis a produit un citoyen nouveau typiquement américain, c'est sans doute parce qu'elle a été démantelée, repensée et fusionnée à de nouveaux modes de vie. Selon Frederick Jackson Turner, l'idéal de l'Amérique ne saurait se trouver que dans le « meeting point between savagery and civilization »[412]. L'énonciation de Frederick Turner revient à dire que la spécificité sublime du nouveau continent est liée à l'expansion vers l'Ouest et à la présence d'une frontière. Au regard de l'influence durable de la thèse de Frederick Turner, l'exploration de la « Frontière » et le mouvement vers l'Ouest ont joué un rôle majeur dans l'orientation de l'imaginaire littéraire et culturel américain.

Dans *The Grapes of Wrath*, le mouvement vers l'Ouest est aussi révélateur de nouvelles valeurs, de héros, de mythes et de légendes qui ont entre autres représenté le socle d'une identité américaine en pleine élaboration. L'histoire de la dépossession des terres indiennes par les premiers colons semble se reproduire avec les Joad. Même si le contexte et les méthodes sont différents, la cause reste, cependant, identique puisque ce sont les mêmes raisons économiques qui ont guidé en partie les dépossessions. Il semble qu'il y a une sorte de recommencement perpétuel de l'histoire américaine, idéalisée ici par le recours aux mythes fondateurs de la nation américaine. C'est précisément le

[409] Le mot « Frontier » désigne dans la mythologie américaine la bordure entre les terres cultivées et la vie sauvage.
[410] U.S. Census Bureau, « Brief History of the U.S. Census ». 200 Years of Census Taking: Population and Housing Questions, 1790-1900. Retrieved 2007-10-09. Voir aussi, [www.cliffsnotes.com/study-guides/history/us-history-ii/settling-the-west/the-closing-of-the-frontier]
[411] Alain Roger, *Maîtres & protecteur de la nature*, Seyssel, Éditions Champs Vallon, 1991, p. 273.
[412] Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Penguin Books, 2008, p. 3.

caractère d'immortalité et d'atemporalité à l'échelle collective qui nous permet de reconsidérer les représentations de l'expropriation des métayers et leur migration à l'Ouest comme étant mythiques. Les textes de Steinbeck ne font pas seulement allusion aux mythes et aux œuvres littéraires classiques; ils s'appuient également sur les textes bibliques qui structurent l'architecture de ses romans. C'est en ce sens que Pierre-Yves Pétillon déclare que l'espace américain « a toujours été, depuis les Puritains, depuis ceux qui avant eux l'ont rêvé, un espace-texte se déroulant comme une geste historique ; "les États-Unis, bornés au nord par le Pôle, au sud par l'Antarctique, à l'est par le premier chapitre de la Genèse et à l'ouest par le jour du Jugement dernier"[413]». La déclaration de Pierre-Yves Pétillon est pertinente en ce sens qu'elle schématise la géographie scrupturale et imaginaire des États-Unis.

Dans *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*, Annie Foucheux précise que c'est « par l'anachronisme, le mythe entre dans la modernité, mais en même temps montre son intemporalité »[414]. Il y a tout un réseau d'ambigüité qui plane sur le repère temporel des mythes et cela peut être justifié aussi par leur caractère atemporel. Dans *East of Eden*, le recours au mythe biblique d'Abel et Caïn, incarnés ici par les jumeaux Aron et Caleb Trask, trouve son écho dans la littérature américaine, mais semble survoler toutes les frontières géographiques et psychologiques à tel point d'avoir une place universelle et d'influencer d'autres cultures. Rappelons que les mythes sont d'autant plus actuels qu'ils possèdent une grande capacité à susciter la réflexion et l'émotion. Steinbeck l'a bien compris, c'est pourquoi il ancre son discours cette perspective, puisque la vertu de proximité avec divers imaginaires collectifs, sans limites temporelles, ni spatiales n'est réservée qu'aux mythes. Par leur pérennité et leur caractère dynamique, les mythes ont intéressé de nombreux écrivains[415]. C'est sans doute en ce sens que, dans son ouvrage *Le mythe de Don Juan*, Jean Rousset soutient que la survie d'un mythe dépend « des transformations et des renversements sans lesquels ce prestige se serait depuis longtemps éteint »[416]. La déclaration est pertinente en ce sens qu'elle met en lumière la capacité des mythes à se transformer et à s'adapter au goût des époques pour rester durables.

---

[413] Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, *op. cit*., p. 33.
[414] Annie Foucheux, *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle,* Paris, Éditions Ellipses, 1999, p. 14.
[415] On pense à James Truslow Adams (*The Epic of America,* 1931), Francis Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby,* 1926), Jack Kerouac (*On the Road,* 1957) et d'autres auteurs qui ont su préserver certains mythes, comme le mythe de l'Ouest, et le mythe du rêve américain. Ces mythes sont longuement décrits dans leurs œuvres dans un dessein de résoudre différents problèmes.
[416] Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan,* Paris, Éditions Armand Colin, 1978, p. 170.

Par ailleurs, certains mythes ou légendes sont également présents dans plusieurs tribus américaines, mais sous des versions légèrement différentes. À titre d'exemple, dans les mythes amérindiens, la figure de la tortue revêt un caractère symbolique et protecteur en ce sens qu'elle supporte le monde[417]. La présence de la figure animale trouve sa résonance dans *The Grapes of Wrath* où Steinbeck prend comme exemple la persévérance et la combativité de la tortue. En référence à la vie humaine, la tortue traverse laborieusement la route malgré les obstacles rencontrés sur son chemin. Dans la légende cheyenne, seule la grand-mère tortue est capable de relever le défi imposé par le créateur Maheo. Il s'agit d'offrir la forme voulue pour soutenir le monde de boue sur sa carapace, d'où le nom indien de l'Amérique l'« Ile de la Tortue »[418]. C'est pourquoi le passage des sources de folklores, de mythes, de légendes et de contes s'effectue de génération en génération et parfois certains survolent les frontières géographiques. Ces dernières sont, comme le dit Freud, « les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité »[419]. On peut d'ailleurs se demander si la pertinence et la richesse des récits mythiques ne relève pas d'une existence variée tant ils pourraient être analysés à travers le prisme de la distance géographique comme le souligne Sylvie Laurent dans la controverse liée à la genèse de la jeune nation :

> Si l'Amérique se raconte autant d'histoires, si elle produit autant de récits sur elle-même, c'est d'abord parce que, comme toutes les nations jeunes, elle est passionnée par le questionnement des origines et de ses fondements. Hommes nouveaux en quête de patrimoine historique, les Américains sont les habitants d'un pays trop neuf pour avoir sa légende des siècles. Sa naissance fut de surcroît marquée par l'arrachement au continent européen, détenteur de la mémoire ancestrale. Résolument déshéritée, l'Amérique est en rupture de ce monde et de ce temps. [420]

Si l'Amérique a un passé historique jeune, il n'en demeure pas moins qu'elle dispose d'une diversité de récits de quête qui suscite des spéculations sur ses origines et ses fondements. En envisageant la quête des terres vierges de l'Ouest comme étant une

---

[417] Frederic Constant De Rougemont, *Fragments d'une histoire de la terre, d'après la Bible, les traditions païennes et la géologie*, Neuchâtel, J.-P. Michaud, 1841, p.85.
[418] Kathryn Vanspanckeren (dir.), *Esquisse de la Littérature Américaine*, USA, Département d'État (USIA), 1994, p. 3. (Version numérique, format PDF). Voir URL : https://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-french/ESQUISSE_DE_LITTERATURE_AMERICAINE.pdf
[419] Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (1933), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Idées » (NRF n°. 263), 1971, pp. 69-81.
[420] Sylvie Laurent, *Homérique Amérique*, *op. cit.*, p. 11.

opportunité, on peut remarquer que, chez Steinbeck, elle est déjà occupée et marquée par la corruption, la cupidité et la violence. La fiction de Steinbeck offre, de manière ironique, une perspective de perpétuation des mythes fondateurs de la culture américaine. Tout se passe comme si l'histoire était entrain de s'écrire en tant que récit au cours duquel chaque écrivain doit compléter, par l'entremise des mythes, ce qui est révélatrice des béances et des aspirations de la société américaine. Cette démarche participe à esquisser la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck puisque le recours aux mythes est, d'une part, une recréation esthétique et, d'autre part, une révélation des fêlures qui ébranlent les fondements de l'histoire américaine.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck se propose de mettre à nu tout un système en rappelant les failles de la mémoire collective de tout un peuple. Steinbeck laisse une partie de l'histoire américaine s'insinuer de manière récurrente si bien qu'elle se dessinerait comme un horizon que la narration s'efforce parfois de reconstruire. Cela nous invite à voir comment l'idéologie nationale est essentiellement fondée sur l'environnement et l'histoire. La convocation du mythe de la Frontière permet à Steinbeck d'exprimer non seulement son sentiment de désenchantement, mais c'est également un prétexte pour observer le passé national avant de diagnostiquer ses symptômes et d'analyser ses manifestations dans son époque, qu'elles soient métaphoriques ou physiques. Il est intéressant de souligner aussi que l'origine de son thème majeur sur le mythe et le paradis perdu ou recherché peut être attribuée à ses liens avec sa propre région ainsi que les profondes mutations qui touchent l'Amérique durant les années 1930. En convoquant les mythes, on peut dire que Steinbeck explore les virtualités d'une connexion avec la poétique en ce sens qu'il fait usage d'une forme de contextualisation, voire de refabrication des mythes dans ses ouvrages. Dans son essai *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss semble soutenir l'idée de refabrication des mythes. Selon lui, cette idée, étant fait sous le concept de « bricolage », revêt un « caractère mythopoétique »[421]. La refabrication des récits historiques participe d'une volonté de perpétuer le développement d'un pays. En effet, il s'agit d'une partie intégrante de chaque société, comme le prétend Northrop :

[421] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 26.

> Les mythes font partie du corpus d'histoires que chaque société possède dans les premières phases de son développement. Ils sont semblables, par leur forme, aux autres histoires parmi lesquelles nous distinguons les légendes et les contes populaires, mais leur contenu comporte un élément d'importance particulière et primordiale.[422]

L'importance des mythes suscite une interprétation diptyque : l'interprétation allégorique qui fait référence à la tradition judéo-chrétienne, et l'interprétation « archétypale » caractéristique des poètes dont l'intention première n'est « pas d'interpréter mais de représenter »[423] selon Northrop Fyre. Dans la fiction de Steinbeck, la convocation des mythes est donc révélatrice de l'importance de la conquête de l'Ouest et c'est d'ailleurs ce qui lui permet de rappeler les valeurs et l'identité américaine. L'Ouest représente la nostalgie d'une époque et d'un territoire idéalisé où l'abondance apparaît comme prometteuse d'un avenir glorieux. Le mouvement vers l'Ouest est chargé d'idée de richesse, de recommencent possible et fait apparaître la découverte du territoire américain comme un aboutissement. Steinbeck se veut comme un éveilleur de conscience de son époque. C'est pourquoi, dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », on peut noter une volonté manifeste de guider le lecteur tout au long des territoires inconnus, rendant un caractère esthétique, le passage de la Frontière.

De sa petite vallée natale, Steinbeck a appris à utiliser un thème comme un archétype qui revient tout au long de son œuvre : c'est celui du vieux rêve de l'homme de trouver et de ré-entrer dans le jardin d'Éden et l'éveil qui s'en suit inévitablement. Dans *The Grapes of Wrath*, l'exemple des Okies, délogés par la Dépression, est une parfaite illustration, tout comme Adam dans *East of Eden.* Dans la luxuriance californienne, la quête du paradis se fait à l'image de l'homme, c'est-à-dire qu'elle est à la fois tellurique et temporelle contrairement à l'approche divine. C'est pourquoi, dès le début de *Pastures of Heaven*, la voix narrative nous donne à voir la « découverte » d'une belle vallée par un bus de touristes qui la considère comme un endroit paisible où l'on peut échapper à la frustration de la vie quotidienne. L'idée du chauffeur de vouloir vivre dans cette belle vallée laisse penser à une remémoration d'une vie antérieure perdue. Cela fait allusion à la découverte du jardin d'Éden, comme le fait remarquer la voix narrative :

> In a few minutes he arrived at the top of the ridge, and there he stopped, stricken with wonder at what he saw – a long valley floored with green pasturage on which a herd of

[422] Northrop Fyre, *La Parole souveraine*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 495- 496.
[423] *Ibid.*, p.497.

> deer browsed. Perfect live oaks grew in the meadow of the lovely place, and the hills hugged it jealously against the fog and the wind. (*POH*, 2)

Si dans le mythe chrétien, le jardin d'Éden s'est fermé à Adam et à Ève au lendemain de leur désobéissance, la belle vallée est découverte à la suite de la ruse diabolique des indiens de s'évader. Les indiens sont ici découverts ultérieurement, un peu comme les anges déchus de Milton au début de *Paradise Lost*[424], qui « pratiquaient des abominations » au fond d'un canyon. Dans *The Pastures of Heaven,* l'étonnement, exprimé au début du chapitre II par le caporal espagnol et les touristes au moment de la découverte de la belle vallée, représente l'espoir d'une existence idyllique et paisible comme le fait remarquer la voix narrative : « 'Holy Mother !' He whispered. 'Here are the green pastures of heaven to which our Lord leadeth us » (*POH*, 2). L'éblouissement du Caporal participe à développer l'idée du jardin d'Éden. La notion du jardin enchanté rejaillit sur la fiction de Steinbeck et s'observe particulièrement dans *The Grapes of Wrath* lorsque les Joad découvrent soudain une grande vallée qui provoque chez eux le même sentiment que le Caporal espagnol. Cet émerveillement est également matérialisé par la description minutieuse de la vallée trouvée et le discours exclamatif d'Al Joad : « 'Jesus Christ ! Look!'. … The vineyards, the orchards, the great flat valley, green and beautiful, the trees set in rows, and the farm houses » (*GOW*, 227). La visée de la description précise du paysage témoigne la capacité de l'écrivain à représenter le monde et à le reconstruire mentalement. Cela revient à dire que Steinbeck ne se contente pas seulement de répertorier les différentes composantes du paysage, mais il s'évertue également à les représenter de façon intelligible. Cette description présente un « nouveau monde » que nous pouvons considérer comme un topos de la littérature et qui introduit la scène dans le registre de l'émotion et de l'admiration. La perspective énonciative adoptée ici, est celle du narrateur auquel ce paysage était inconnu. Au vu des modèles génériques de paysages qui s'y trouvent et de la beauté de la diversité des parcelles agricoles, on peut dire que Steinbeck se plaît à représenter la Californie comme un « lieu mythique » qui, par induction, permet de prendre en charge la description et à inventer un paysage paradisiaque.

Dans la fiction de Steinbeck, l'usage des mythes montre des variations imaginatives et créatrices, et ceci renforce la portée esthétique de ses romans. Aussi *The Pastures of*

[424] John Milton, *Paradise Lost*, New York, Dover Publications, INC., 2005, p. 3.

Heaven est clairement un archétype d'Éden en même temps qu'il représente le monde après la chute de l'homme, comme Steinbeck l'appelle plus tard dans son roman *East of Eden* en 1952. Dans *The Pastures of Heaven*, l'auteur identifie la malédiction étrange qui plane sur la vallée comme le mobile maudit qui a été à l'origine du péché originel. Ici la découverte du serpent, en tant qu'obstacle farouche, est associée aussi à un « damned serpent » (*POH*, 8) comme le dit John Battle. Le serpent découvert par John Battle semble posséder la même portée symbolique et maléfique que celui illustré dans le récit de la Genèse, qui a entrainé la chute d'Adam et Ève.

Le roman affirme alors la vision chrétienne de l'homme travaillant sous l'état du péché originel. Steinbeck convoque des développements mythiques postérieurs à l'écriture de ses romans. Une autre indication de cette double référence est le fait que la vallée est découverte en 1776, date à laquelle la Déclaration d'indépendance fut signée. La démarche de Steinbeck s'inscrit dans la perspective des premiers religieux colons. Il s'agit de repenser l'Amérique comme un « Nouveau Éden », c'est-à-dire un « wilderness » où les « indiens sauvages » et les « serpents maudits » sont considérés comme des forces du mal. *The Pastures of Heaven* pourrait également être appréhendé comme un commentaire sur les « mythes fondateurs » de la nation américaine. Ce roman démontre une nouvelle fois que Steinbeck a une tendance à retourner sa fiction réaliste vers les mythes. Sa démarche est de traiter de manière récursive, soit les aventures d'un individu, soit l'histoire d'une communauté, en brossant une large couche de référence mythique à l'apparence réaliste de son roman.

Néanmoins, même si Steinbeck tisse son roman avec la pensée mythique, il n'en demeure pas moins que le symbole des mythes n'est pas totalement fabriqué car l'homme n'en est pas maître. Il ne peut ni les inventer ni les supprimer définitivement. Ce sont des produits spontanés de la psyché et chacun d'eux renferme le pouvoir de germination de la source dont il provient. À partir de là, l'écrivain agence ses productions spontanées afin de mieux donner forme et sens à son message. C'est en ce sens que Claude Lévi-Strauss souligne la pensée mythique, en le caractérisant ainsi :

> La pensée mythique comme « une sorte de bricolage intellectuel ». Le propre du bricolage est en effet d'exercer son activité à partir d'ensembles instrumentaux qui n'ont pas été, comme ceux de l'ingénieur, par exemple, constitués en vue de cette activité. La règle du bricolage est « de toujours s'arranger avec les moyens du bord » et d'nvestir dans une structure nouvelle des résidus désaffectés de structures anciennes, faisant l'économie d'une fabrication expresse au prix d'une double opération d'analyse (extraire divers

> éléments de divers ensembles constitués) et de synthèse (constituer à partir de ces éléments hétérogènes un nouvel ensemble dans lequel, à la limite, aucun des éléments réemployés ne retrouvera sa fonction d'origine).[425]

Cette opération typiquement « structuraliste » compense une certaine insuffisance de la production par une extrême dextérité dans la distribution des restes. Rappelons-le, c'est au niveau de l'invention mythologique que l'ethnologue la retrouve en étudiant les civilisations « primitives ». Toutefois, il est une autre activité intellectuelle, propre celle-là aux cultures les plus « évoluées », à laquelle cette analyse peut être appliquée presque mot pour mot. Il s'agit de la critique, et plus spécialement de la critique littéraire, qui se distingue formellement des autres espèces de critique par le fait qu'elle utilise le même matériel (l'écriture) que les œuvres dont elle s'occupe. Dans *Essais critiques*, Roland Barthes explique que si la critique littéraire parle la langue de son objet, c'est parce qu'elle est méta-langage et un « discours sur un discours »[426]. Cela revient à dire qu'elle peut donc être méta-littérature, c'est-à-dire « une littérature dont la littérature même est l'objet imposé »[427].

Dans *The Grapes of Wrath*, le recours aux mythes s'offre comme une tentative de résoudre les traumas, mais aussi comme une véritable thérapie et un possible salut face au doute, au désespoir et aux contradictions vécues par les travailleurs migrants. L'approche mythique, chez Steinbeck, suggère l'idée de béance et est donc indissociablement liée à une réflexion sur la réalité effective du pays. Si Steinbeck s'est intéressé au mythe, c'est sans doute par sa possibilité de réinvention. Quoi qu'il en soit, cette approche présente une telle dynamique, qu'elle transforme l'événement mythique en fait littéraire. Retravaillé, le mythe accorde à l'œuvre de Steinbeck toute sa signification et son impact. Le mythe déconstruit et est pris en charge par un discours qui comporte son dispositif énonciatif, ses contraintes génériques et son esthétique propre. Dans les romans de Steinbeck, les figures mythiques s'intègrent d'une façon quasi organique puisqu'il les dynamise et les resémantise. Elles deviennent en quelque sorte indissociables à l'œuvre. Quant à la rhétorique et au style des écrits de Steinbeck, ils se différencient de ceux des autres écrivains des années 1930 et lui confèrent une dimension esthétique politique et éthique propre à lui, ce que nous développerons de manière plus détaillée dans la troisième partie de la thèse.

---

[425] *In* Gérard Genette, *Figure I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 145.
[426] Roland Barthes, *Essais critiques, op. cit.,* p. 255.
[427] Gérard Genette, *Figure I*, *op. cit*., pp. 145-146.

Les mythes fondateurs offrent aux romans de Steinbeck un matériau vivant, toujours présent dans la mémoire collective. Toutefois, ce qui est le plus important dans la présence des mythes dans les romans de Steinbeck, c'est probablement leur usage et leur fonction dans la vie sociale, car ce sont des ouvrages qui sont en relation avec un contexte précis et une histoire bien spécifique. Indubitablement chez Steinbeck, l'analyse de la situation économique de son époque est inséparable de la dimension mythique. Celle-ci apparaît comme le fil conducteur dans ses romans. Dans la fiction de Steinbeck, l'allusion aux actions héroïques des personnages et à leurs mi-échecs ou mi-succès laissent le lecteur à sa faim, tout en l'introduisant directement dans une démarche de recherche. Évoquer les mythes, c'est supposer être un lecteur instruit et cultivé, voire un « lecteur modèle »[428] comme le dit Umberto Eco. La définition que donne Umberto Eco du lecteur des mythes laisse entendre un lecteur connaissant toutes les références et qui trouve du plaisir à découvrir une nouvelle interprétation du mythe. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck semble solliciter la participation de son lecteur à travers l'usage des mythes ; il lui donne à examiner un état de fait et en tirer des conséquences. Il s'agit d'une invitation du lecteur à remplir les « espaces blancs »[429] selon Umberto Eco. L'usage des mythes permet à Steinbeck d'exprimer son amertume en suggèrant une remise en cause radicale du système politique et économique. La dénonciation de la situation de l'Amérique des années 1930 et sa comparaison aux époques passées reflètent la déception démesurée ressentie par Steinbeck. La situation de l'Amérique demeure décevante en raison de l'absence même d'idéaux. Ceci explique probablement pourquoi Steinbeck a eu recours à différents écrivains et à diverses réflexions pour démontrer sa thèse comme le souligne Frank William Watt :

> For after all, America had a history of pioneering struggle, and more recently thousands of people lie the Joads had never risen far above the subsistence level, despite the increase in national wealth. It was the philosophical and psychological impact, the destruction of an idea, an image, and a faith, the great American dream, half-material and half-spiritual: America as a new Eden, where there was the chance for individual effort to receive its just reward, for a car in every garage, a chicken in every pot, a five-cent cigar in every mouth that wanted it ; where honesty and charity combined with energy and private initiative to create what would in the fullness of time truly be "God's country". [430]

[428] Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, Coll. « Figures », 1985, p. 80.
[429] *Ibid*., p. 66
[430] Frank William Watt, *Steinbeck*, London, Oliver and Boyd Ltd, 1962, p. 64.

Si l'Amérique est la terre de Dieu et de richesse comme le présuppose Frank William Watt, comment se fait que les Joad ne sont pas arrivés à trouver de quoi survivre ? En dépit de cette richesse clamée haut et fort, l'idéologie qui enrôle cette conception de l'Amérique comme étant un « new Éden », voire un « God's country » n'est-elle pas tissée de contre-vérité ou de non-dit, quand on sait que le fondement de cette conception est sous-tendu par une utopie fallacieuse ? C'est sans doute en ce sens que Frank William Watt dans son essai consacré aux ouvrages de Steinbeck souligne que : « America had a history of pioneering struggle, and more recently thousands of people lie ». Par ailleurs, lorsque l'on considère la voix narrative comme l'avatar qui est censé être le restaurateur de la vérité du texte, il faut cependant constater que chez Steinbeck le récit s'extériorise par le truchement d'une multiplicité de voix. Ainsi, chaque voix semble s'adjuger la voix la plus appropriée. Si la littérature puise sur les agrégats de gravats du mythe et de la légende, n'est-elle pas sans doute pour ériger son « fonde-ment » ? La question est de savoir si toutes les voix n'établissent pas la vérité du texte, laquelle des voix doit être considérée comme le fondement du discours romanesque ? Steinbeck ne prétend pas répondre directement à la question, néanmoins dans ses romans, il semble perceptible l'existence d'une voix plus raisonnable que les autres.

Dans *The Grapes of Wrath*, Ma Joad se révèle être la voix de la raison comme le fait remarquer la voix narrative : « from her position as arbiter she had become as remote and faultless in judgment as a goddess » (*GOW*, 76). La remarque est intéressante car elle illustre le rôle de Ma Joad en tant que leader et arbitre irréprochable au sein de la famille. Dans *The Pearl*, on peut également retrouver la représentation de la voix éclairée par l'entremise du personnage de Juana. Dans ce roman, Juana étant celle qui est la plus sensée à formuler un discours raisonnable pour convaincre Kino à se débarrasser de l'objet qui est entrain de transformer son rêve en cauchemar. Si les mythes sont des produits spontanés de la psyché de l'homme, il faut cependant dire que Steinbeck s'en appuie pour comprendre et construire le monde. En effet, la pensée mythique constitue un trésor vivant dans la mémoire collective capable de fournir tous les matériaux pour comprendre et faire perdurer l'Histoire. C'est d'ailleurs cette possibilité de réinvention que permettent les mythes qui pourra nous aider à comprendre la fascination qu'ils exercent. Ainsi nous semble-t-il nécessaire de remarquer, dans la récurrence des thèmes de Steinbeck, une forme de mythification de l'identité américaine, ce qui complètera de prouver son caractère structurant.

2.3 Le mythe comme forme de construction et d'interprétation

Pour mieux appréhender le concept de « mythe » dans la littérature il nous semble judicieux de se poser la question en quoi consiste-t-il d'abord avant de pouvoir l'apparenter à la littérature américaine et de se demander par la suite si le mythe figure effectivement dans la fiction de John Steinbeck. Un élément de réponse se trouve d'emblée dans le *Petit Larousse* :

> Mythe : récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables (s'y exprime sous couvert de la légende, les principes et les valeurs de telle ou telle société), et plus généralement y transparaît la structure de l'esprit humain.[431]

La partie qui nous importe dans cette définition est celle qui a le moins de valeurs si l'on considère la syntaxe. La remarque faite entre parenthèses nous informe que les fables semblent exprimer une conception du monde à travers le miroir croissant, qu'est la mythologie. Le mythe semble utiliser le fictif comme détour afin de mieux exprimer certaines vérités. Sur ce point, les perspectives ouvertes par une réflexion sur les expériences de pensée en littérature sont certainement de nature à approfondir la dimension par laquelle la fiction constitue une source de connaissance, et par laquelle elle dépasse de beaucoup les fonctions qui peuvent lui être apparentées sur la base de la seule « feintise » mimétique. Le « mythe », qui tire son origine du mot grec « mythos », signifie récit ou fable, implique aussi quelque chose de faux ou de « fallacy ». Le terme « mythe » veut dire l'opposé de la vérité. Cette implication de « fallacy » ou de « contre-vérité » a toujours animé certains écrivains, même si l'on admet que le mot « mythe » a connu à présent une acception diffèrente de son ancien usage. Il faut noter par ailleurs que le terme « mythe » signifie à la fois une histoire « traditionnelle » et « sacrée ». Or, le mythe se définit aussi par un système temporel qui combine les propriétés des deux autres.

[431] *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2009, p. 677.

Remarquons que le mythe se rapporte toujours à des évènements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges ». Toutefois la valeur intrinsèque allouée au mythe découle de ce que les évènements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte conjointement au passé, au présent et au futur. Ainsi, la question qui se pose est de savoir pourquoi la société crée-t-elle des mythes et des héros ? On peut dire qu'à la recherche d'exemples à suivre, de modèles à imiter, en quête d'identité individuelle ou collective, la société crée ses propres héros, incarnations des valeurs et des préoccupations d'une époque. Toutes ces explications du mythe semblent se retrouver dans l'analyse faite par Mircea Eliade, dans son ouvrage *Aspect du mythe*.

> Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution[432].

Au regard de la définition de l'écrivain, le mythe dispose d'une fonction triptyque à la fois complexe et riche. Eliade Mircea met en évidence la correspondance entre le caractère « divin », « originel » et « créateur » du mythe. Cette définition du mythe se veut religieuse, historique et créatrice dans la mesure où elle revêt non seulement une forme mystique et magique mais aussi révèle un acte fondateur et d'une esthétique précieuse, qui unit le merveilleux à la réalité du monde. Cela revient à renforcer notre interrogation : ne faut-il pas envisager le mythe dans la fiction de Steinbeck comme une forme de construction et d'interprétation ?

Il faut au préalable limiter la question posée à son sens explicatif et compensatoire de la vie. C'est à ce titre qu'il faut entendre la pertinence de la présence des mythes dans la fiction de Steinbeck. L'auteur de *The Grapes of Wrath* compose son motif politique sur une trame hétéroclite faite de divers mythes fondateurs de la nation américaine. Soulignons que l'imaginaire américain s'est édifié sur des mythes fondateurs, récits d'une histoire fondamentale servant de modèle et d'exemple à l'action des hommes ou à la représentation de leur destinée. Le roman américain a trouvé ses principaux repères dans les mythes fondateurs qui constituent l'essence par laquelle la société américaine se reconnaît et continue d'aller de l'avant. La mise en place des repères qui ont présidé à la

[432] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 15.

définition de l'identité américaine, s'est dessinée avec la création des colonies pour s'établir ensuite avec la révolution industrielle à la fin du XIXe siècle. C'est au cours de cette période que les représentations fondamentales, qui ont constitué l'identité de la société américaine, ont vu le jour et ont débouché sur les mythes fondateurs.

Dans *Les mythes fondateurs de la nation américaine,* Elise Marienstras explique que les américains ont vu dans la pureté de la nature le signe qu'il faut implanter une « Nouvelle Jérusalem » sur un supposé sol vierge, loin des corruptions de la vieille Europe[433]. Cette conception, confortée par l'interprétation de la Bible, anime l'esprit de la Frontière. Il s'agit de se lancer dans la conquête des territoires à l'Ouest avec l'idée d'acquérir le désir d'égalité, de liberté et de bonheur. C'est de toute évidence l'histoire du peuple américain qui a fourni les éléments de représentations fondamentales de la nation. Dans *Letters from an American Farmer*, Hector St. John de Crèvecœur fait de l'Amérique un paradis agraire — vision qui semble inspirer Jefferson, Emerson, Whitman et bien d'autres écrivains jusqu'à nos jours. Chez Steinbeck, le recours à une représentation mythique se traduit dans une relation bilatérale entre le lecteur et le texte où l'image sert de passerelle entre le réel et l'imaginaire. Il faut également dire qu'il y a une tension duelle qui anime Steinbeck. Cette dualité se trouve entre l'aveuglement du « moi » idéal et l'appartenance de ces mythes à la cohésion de la nation. Il n'est guère surprenant que l'expression du « je » de l'écrivain semble parfois instaurer un écart quand bien même son dessein ne serait pas de détruire les mythes fondateurs mais plutôt de les déconstruire afin de pouvoir apporter sa propre vision du monde.

Dans tous les cas, le récit mythique, voire mythologique, vise au-delà du merveilleux un dessein pédagogique ou homilétique, autrement dit, il sert à attirer l'attention du lecteur. Plus exactement dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck combine la fiction, l'histoire et le mythe afin de faciliter la prise de conscience chez le lecteur. La combinaison des trois notions, fiction, histoire et mythe y dialogue avec souplesse puisque Steinbeck en fait usage avec ironie. L'usage de ce triptyque participe à la construction d'une vérité qui n'existe que mise en discours et en scène, suivant cette combinaison pragmatique associée au sein d'une même parole, qui tire sa cohérence de la polyphonie.

[433] Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit*., p. 91.

Si l'étude des mythes soulève des constats antinomiques, elle présente d'une certaine façon des règles de conduite en s'adressant directement à l'imaginaire. C'est d'ailleurs ce qui échappe à l'esprit cartésien. Si le mythe ne relève pas du jugement logique et rationnel de l'intélligence, à quelle faculté humaine l'attribuer ? Le mythe semble divulguer une vérité sue comme par intuition. C'est un discours symbolique qui, parfois au travers d'une allégorie, véhicule les valeurs d'une société, tout en permettant d'interpréter intuitivement le monde. Ce sont des scènes mémorables et des évènements qui pénètrent les imaginations, lesquels s'inscrivent dans la mémoire collective et forment, comme le dit Edgar Jung, « l'âme du peuple »[434]. Selon Jung, c'est dire clairement que l'âme trouve son expression externe dans le langage, l'art, les sciences, les mœurs et la religion, mais aussi dans la forme sociale et la politique[435].

Chez Steinbeck, le mythe apparaît comme un langage, voire un « métalangage » qui lui permet de transmettre un message ou une idéologie conçue à sa façon. Soulignons qu'il y a une double interprétation du mythe par celui qui le conte ou l'écrit et par celui qui l'écoute ou le lit. Cela revient à dire que le mythe est malléable, il se formule de manières différentes selon celui qui le raconte. Le mythe hébraïque, inspiré par des muses ou des personnalités éventuellement divines, permet à Steinbeck de recréer un univers poétique voilé d'une toile de fond mythique, dans le but de chercher la vérité y compris la vérité religieuse. La démarche de Steinbeck vise à l'expression de la vérité et s'adresse aussi bien à la postérité qu'au public présent. C'est par la voie orale, le conte, la poésie, la sculpture et la culture, que nous avons généralement appris l'existence et/ou la création de nombreux mythes. Envisagé comme une source d'inspiration, Steinbeck considère aussi les mythes comme un moyen de transmission de messages politiques. C'est en ce sens qu'il faut entendre le discours de Pierre Grimal qui, dans *La mythologie grecque*, souligne que : « le mythe fournit un univers poétique, une donnée que l'on façonne à sa guise, à l'image de sa propre vérité intérieure »[436]. Si l'usage des mythes fabrique un monde poétiquement malléable, c'est sans doute parce que l'écrivain se plaît lui-même à renouveler les mythes qu'il cherche sciemment à faire découvrir à son lecteur.

Dans *The Grapes of Wrath*, il y a tout un champ de connaissances dont le sens est essentiellement lié aux conditions pragmatiques et aux démarches mises en œuvre dans

---

[434] *In* Stefan Breuer, *Anatomie de la Révolution conservatrice*, Paris, Édition de la MSH, 1996, p. 220.
[435] *Ibid*, p. 100.
[436] Pierre Grimal, *La Mythologie grecque,* Paris, PUF., coll, « Que sais-je ? », n°. 582, 1975, p .109.

des processus narratifs et/ou discursifs. La littérature en général, et le roman, en particulier, jouent un rôle central. Le roman de Steinbeck sert d'exemple de création, en même temps qu'il apporte des outils d'analyse propres à mettre en lumière les voies par lesquelles la fiction remplit une fonction de connaissance, bien au-delà des contenus cognitifs qu'elle est à même de véhiculer. Dans le cadre de la fiction, le mythe n'existe que du fait de l'écrivain. Il faut en outre souligner que la connaissance des mythes est à la fois nécessaire pour la bonne compréhension du langage et l'appréciation des expressions esthétiques, politiques et éthiques qui constituent la culture. C'est pourquoi, dans *Aspect du mythe*, Mircea Eliade soutient que « connaître le mythe est apprendre le secret de l'origine des choses »[437]. Si l'on explore l'œuvre de Steinbeck, on peut être d'accord par le simple fait que le mythe soit révélateur de vérité d'ordre sacré, historique ou éthique.

Le mythe est perçu non seulement comme un filtre mais aussi comme un philtre ayant la vertu d'inspirer et de transformer une situation à travers le vécu et l'expérience personnel de l'écrivain. En dépit du pouvoir créateur et transformateur, le mythe véhicule un savoir énigmatique, c'est-à-dire qu'il y a une impossibilité de symboliser tout le mythe. La fiction de Steinbeck se situe dans le creuset de moult genres et styles. Si Steinbeck utilise, de manière subversive, des éléments de divers récits transcendantaux (bibliques et mythologiques) dans ses romans, c'est parce qu'il veut attribuer un caractère épique à son mode d'écriture réaliste. Par conséquent, la culture individuelle de l'écrivain devient une culture collective diffuse pour tous selon une vision. Cette subversion des textes transcendantaux (sacrés) est souvent ironique comme le souligne Northrop Frye : « The ironic use of myth may be dominant when a realistic mode of writing returns to myth »[438]. De ce fait, les mythes semblent étaler beaucoup de variations et à y regarder de plus près, plusieurs aspects ou éléments de la culture américaine proviennent d'un ensemble de mythes liés à une idée civilisationnelle d'inspiration religieuse judéo-chrétienne. Sur le plan littéraire, il faut signaler l'importance majeure des mythes dans la construction du sens. C'est sans doute ce qui amène Leonard Lutwack à dire que :

> American literature reveals an extravagant appetite for the whole range of Western literature, philosophy and theology and sizing again upon the archetypal human dilemmas[439].

[437] Mircea Eliade, *Aspect du mythe, op. cit*., p. 25.
[438] *In* David Duff, *Modern Genre Theory*, Harlow, Longman Company Press, 2000, pp. 170-1.
[439] Leonard Lutwack, *Heroic Fiction: The Epic Tradition and American Novels of the Nwentieth Century*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1971, p. xii.

Selon Lutwack, si la littérature américaine a un penchant particulier pour la littérature occidentale, la philosophie et la théologie, c'est sans doute pour saisir l'archétype des dilemmes humains. Ce penchant de la littérature américaine est celle qui rend possible la réécriture du récit des origines, principalement par son caractère extravagant. Dans *The Grapes of Wrath*, on peut lire la dernière scène de la migration des Joad vers la Californie comme le prolongement de la parodie de la migration des Pères fondateurs que nous commenterons de manière plus détaillée dans chapitre II. Les Joad persécutés par les riches propriétaires terriens et le « Dust Bowl » se sentent obligés de quitter l'Oklahoma à la recherche d'une terre salvatrice. Dans la plupart de ses romans majeurs, Steinbeck s'appuie sur les dilemmes humains pour transformer la barbarie de la réalité en fable ou en récit épique.

Parallèlement, le recours à des faits historiques lui permet d'interpréter l'histoire, utilisant son propre style pour créer une autre. Dans une telle perspective, le recours à l'histoire apparaît comme une aporie qui révèle un parti pris et rend inenvisageable la possible impartialité du mythe en littérature. On comprend alors que si le mythe continue à faire sens ou à faire rêver, il révèle pourtant une forme de pensée fermée sur elle-même mais évolutive et soucieuse de prendre en charge le devenir historique. Cela soulève la subjectivité du mythe. Si l'on tire toutes les conséquences de cette théorie, on remarquer que le mythe devient peut-être, pour Steinbeck, un espace libre où il peut s'exprimer ouvertement ou pour reprendre l'expression du critique John Vickery : « [myth] is a light, bright ether in which the spirit can move without let or hindrance »[440]. Cela nous invite à observer avec attention l'effet d'une libération que l'écrivain semble acquérir et qui lui permet d'ériger son propre monde d'images et de paroles. Sur ce point, analyser le mythe, dans la fiction de Steinbeck, devient subjectif, car l'analyse reste « attentive à la singularité de chaque texte, à sa valeur intrinsèque, au grain de la voix du sujet de l'énonciation »[441] selon Redouane Abouddahab. Néanmoins, il faut se rendre compte qu'il y a donc bien quelque chose de plus qui crée le mythe en littérature. Il faut ainsi en appeler à l'écrivain, qui, en abordant le mythe, oriente tout de même son œuvre de telle manière qu'elle puisse lui donner une dimension nouvelle en le réécrivant.

[440] John B. Vickery, *Myth and Literature: contemporary theory and practice*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1966, p.113.
[441] Rédouane Abouddahab (dir.), *Textes d'Amérique*, *op. cit.,* p. 9.

Dans l'avant-propos de son ouvrage, *America and Americans*, Steinbeck déclare que son texte lui est inspiré par « a passionate love of America and the Americans » (42). La subjectivité de Steinbeck laisse entendre une voix unique qui est le soubassement du texte créatif, lequel doit être examiné en fonction de la réalité américaine ou mieux de ses multiples codifications, mythiques, religieuses ou institutionnelles[442]. La même déclaration est d'autant plus vraie pour *The Grapes of Wrath*, dans lequel son « amour passionné pour ses concitoyens » trouve écho dans les personnages tels que Ma Joad, Rose of Sharon, Tom, Jim Casy, entre autres.… qui deviennent une partie de l'identité mythique de la narration. Steinbeck définit son cadre natal comme étant composé à la fois de solidaires et d'héroïques pauvres face à de cupides et indifférents propriétaires terriens, voyageant tous côte à côte le long de la « mythique Route 66 ». À partir de là, le lecteur est embarqué dans une tension entre la représentation mythique des « good guys » (*GOW*, 16) et des « bad guys ». C'est d'ailleurs sans doute cette tension qui permet à Stud Terkel, dans le préambule de son ouvrage *We Still See Their Faces*, de souligner les motivations qui sous-tendent la rédaction de *The Grapes of Wrath* :

> [Steinbeck] was 'driven', possessed by 'an almost messianic urgency' in writing Grapes and is now a 'constant companion' who urgently addresses readers through his text »[443].

Il faut toutefois voir, dans l'« urgence messianique » qui semble animer Steinbeck, une occasion de recréer non seulement le grand mythe pour les américains, mais aussi un moyen de lui donner une dimension universelle. Dans *The Grapes of Wrath*, la représentation mythique du rêve américain nous ramène par intertextualité vers ce que Franz Boas théorise, c'est-à-dire l'idée selon laquelle le mythe doit être pris de façon sérieuse en ce qu'il traite des sujets importants :

> The myth has an utmost importance to native life and constitutes primitive man's beliefs as to the nature and origin of his world and the cosmic significance of his rites and customs[444].

La définition que donne Franz Boas de l'importance du mythe est éclairante car elle se

---

[442] *Ibid*.
[443] Studs Terkel, *We Still See Their Faces: Introduction to The Grapes of Wrath,* New York, Viking Penguin Inc., 1989, p. y- xx.
[444] *In* David Bidney and Martin Bidney, *Theoretical anthropology,* New York, Schocken Books, 1967**,** p. 291.

pense en termes de vie et de croyances. Steinbeck a bien compris la portée cosmogonique et sociale et culturelle du mythe, c'est pourquoi le recours au passé permet de voir la complémentarité de son projet littéraire. Il apparaît que Steinbeck insiste sur la complémentarité des visées esthétiques, politiques et didactiques de ses récits fictionnels, constitués en allégories et énigmes à interpréter. Cela est développé largement dans *The Grapes of Wrath* et dans *Of Mice and Men*. L'objet de notre analyse est simplement de relever comment Steinbeck envisage la narration comme « acte de connaissance » par le dévoilement d'une vérité tue ou bien par la mise en évidence d'aspects oubliés. Il s'agit, pour lui, de poser de façon problématique et critique par rapport au référent qu'il met en récit, en suggérant que la narration représente une des formes de connaissance du monde et aurait donc une « valeur heuristique »[445] selon Serge Bouchardon. En effet, la pensée rationnelle ne peut donc être séparée du mythe et de l'émotion car c'est entre l'univers subjectif du désir et de l'imagination que naît la quête d'un idéal, l'aspiration morale et l'expression esthétique.

Dans *The Grapes of Wrath*, le besoin d'une représentation mythique s'exprime dans le cadre d'une relation entre le lecteur et le texte où le sens défile par l'image. Dans le but d'atteindre sa cible, Steinbeck glisse esthétiquement le fond politique et éthique de sa construction narrative sur les soubassements mythiques de la création de la nation américaine pour un rétablissement de la vérité, parmi lesquelles on peut citer le mythe de la Frontière et l'idéal Jeffersonien. Le choix de Steinbeck est indubitablement un moyen de rester coller aux valeurs régaliennes de la nation pour permettre à son lecteur de l'adopter facilement. Ici Steinbeck utilise les mythes en guise d'élément de compréhension de la société, de construction et de justification, notamment ce qui renvoie à des pratiques culturelles concrètes, régionalistes et sur lesquelles on se base pour illustrer ces derniers. À ce titre, Mircea Eliade pense que « la fonction maîtresse du mythe est de révéler des modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives… »[446]. Non seulement, il est possible de démontrer que, loin de faire le « copier-coller » des thèmes existants, Steinbeck s'appuie sur les mythes fondateurs de l'Amérique pour ériger également sa conception de l'engagement politique et sa philosophie de la vie avec un même substrat idéologique que l'on retrouve dans les

[445] Serge Bouchardon, « Le Récit interactif : une valeur heuristique », *Communication et langages*, volume 155, n°. 1, (2008), pp. 81-97. Voir URL :
[http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5376]
[446] *In* Suzanne Saïd, *Approches de la mythologie grecque,* Paris, Éditions Nathan, 1993, p. 9.

« romans de la terre » publiés aux États-Unis. De plus il faudrait gloser que ces mythes cristallisent les valeurs de la société (américaine) qui les créée. En conséquence, archétypes et références symboliques sont mis au service de la préservation de l'unité et de la stabilité du groupe en temps de crise. Le mythe favorise les rapports sociaux, sécuritaires et maintient la tradition établie comme réalité vivante qui, dans le milieu où elle s'exerce, agit à la manière d'une force de cohésion.

Néanmoins, chez Steinbeck, le rôle du mythe n'est pas de présenter une chronique des événements passés, mais plutôt de permettre à une communauté de faire face efficacement aux nécessites pratiques posées par l'existence quotidienne dans un cadre parfois précaire et changeant. C'est à ce titre que Louis Aragon déclare dans *Le Paysan de Paris*, que « […] le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, il est le chemin de la conscience, son tapis roulant »[447]. Cela revient à dire que le mythe constitue une source d'expression du passé, c'est-à-dire un mode de langage dans lequel les peuples présents puisent pour élucider certaines interrogations de leurs vies et avancer, comme le dit Balzac : « les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout »[448]. Les propos de Balzac sont éclairantes en qu'ils soulignent le rôle de clé de voûte des mythes dans l'élucidation des pratiques sociales et des valeurs fondamentales d'une communauté. Cependant, si le mythe se prête une fonction explicative, il n'en demeure pas moins qu'il semble difficile à définir et ne se laisse point réduire à une explication unique. Dans tous les cas, les mythes sont malléables et leur usage capable d'adapter l'Histoire à des fins politiques éthiques et religieuses.

Dans *The Grapes of Wrath*, les fermiers du middle West trouvent leur terre ingrate, c'est pourquoi ils rêvent de « s'en aller dans l'Ouest où on se la coule douce, à manger des raisins et à cueillir des agrumes quand ça leur chanterait » (*GOW*, 68-69) comme l'imagine Pa Joad. Vouloir fuir la subordination excessive et fantasmer sur la version américaine du « pays où coulent le lait et le miel » font inévitablement allusion au livre de l'*Exode* dans la *Bible*. Certaines caractéristiques confirment cette allusion biblique comme le nombre similaire de membres que compte la famille Joad avant le départ de leur migration. Ce chiffre qui est de douze nous fait penser au même nombre que les

[447] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 140.
[448] Honoré de Balzac, *La Comédie humaine,* Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothéque de la Pléade », tome IV, 1996, p. 935.

tribus d'Israël[449]. On peut voir également que Steinbeck se penche visiblement sur les mythes bibliques pour ériger sa charpente narrative. L'exemple de Jim Casy est éclairant car, loin d'être un thaumaturge, il représente un guide tutélaire pour les fermiers. La figure de Casy peut être interprétée comme une figure moderne de Moise, envoyée jadis par Dieu pour conduire le peuple hébreu hors d'Egypte, loin de la servitude et des dix plaies infligées à l'Egypte qui ont permis la libération du peuple hébreux. À l'image des Hébreux, les migrants vont trouver leur prétendue « Terre promise » occupée par d'autres populations. Il va falloir qu'ils luttent contre elles pour se faire une place. L'assassinat du gardien de sécurité qui malmenait Jim Casy, révèle en filigrane l'acte fatal de Moise, comme on peut le lire dans le chapitre II de la *Bible* :

> In the course of time Moses grew up. Then he went to see his own people and watched them suffering under forced labor. He saw a Hebrew, one of his own people, being beaten by an Egyptian. He looked all around, and when he didn't see anyone, he beat the Egyptian to death and hid the body in the sand.
> When Moses went there the next day, he saw two Hebrew men fighting. He asked the one who started the fight, "Why are you beating another Hebrew ?"
> The man asked, "Who made you our ruler and judge ? Are you going to kill me as you killed the Egyptian ?" Then Moses was afraid and thought that everyone knew what he had done.
> When Pharaoh heard what Moses had done, he tried to have him killed. But Moses fled from Pharaoh and settled in the land of Midian. (*Exodus* 2 :11-15)[450]

Au regard de ce passage l'action de Moise de faire violence n'est pas gratuite, il s'est inscrit plutôt dans une perspective de réaction. À l'instar de Moise dans *Exode*, Tom Joad agit de la même manière, c'est ce qui le contraint ensuite à fuir pour éviter la prison. Inévitablement, on sait que l'œuvre d'imagination littéraire prend forme à partir d'un langage oral ou écrit. L'écrivain fait appel à diverses expressions langagières pour soutenir sa vision du monde et enrichir sa production artistique. Certes, dans *The Grapes of Wrath*, le constat est perceptible dans le langage utilisé par Steinbeck. Le recours fréquent aux allusions bibliques ou mythologiques constitue une sorte de représentation synecdotique que Steinbeck expose (notamment dans *The Grapes of Wrath* ou dans *East of Eden*), pour faire adhérer le lecteur à déchiffrer ceux à quoi renvoient les charges

[449] Les tribus d'Israel correspond aux douze fils de Jacob qui sont les fondateurs de ces tribus Il s'agit de Ruben, Siméon, Lévi, Juda, Issacar, Zabulon, Dan, Nephthali, Gad, Asher, Joseph, Benjamin. Soulignons que la tribu de Lévi et les tribus d'Ephraïm et de Manassé sont regroupées en une unique tribu de Joseph. Parfois, inversement, la tribu de Lévi, sans territoire propre. Les douze tribus sont comptées en termes de territoire, c'est pourquoi la terre de Canaan est partagée en douze territoires. Voir Jean-Daniel Macchi, *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, Fribourg, Saint-Paul, 1999, p. 258.

[450] http://www.lirelabible.net/parcours/voir_ref.php?cle=592&imprimable=ok - Accès en ligne le 24 02 2018

figuratives dans les jeux de motifs. Il faut dire que l'usage du mythe dans la littérature ne doit pas être seulement du langage, mais doit constituer aussi de l'écriture, interrogeant et décrivant à la fois le monde dans son ensemble comme le dit Paul Claudel, « non pas comme un spectacle, mais comme un texte à déchiffrer et à transcrire »[451]. La définition de Claudel nous invite à considérer l'écriture non pas comme un simple outil de la mémoire ou de la conservation du langage, mais comme une technique, un outil mis à la disposition de la fiction et capable d'influencer ou de changer une situation.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck met en évidence le mythe de la route qui est non seulement source de fascination et d'inspiration, mais il est également synonyme de liberté pour des héros comme la famille Joad qui ont cherché à échapper aux conditions de vie pénible et au joug des conventions sociales. Les mythes, rapportés par Steinbeck dans *The Grapes of Wrath* ou dans *East of Eden*, mettent en scène d'extraordinaires personnages, nommés « Abel et Caïn » ou « Moïse », qui sont confrontés à l'épreuve. Dans la fiction de Steinbeck, le mythe nous raconte comment est créée la nation américaine ou la dualité qui a toujours existé entre le bien et le mal. Indirectement, un mythe insinue en nous une idée qui nous donne à penser. Que ce soit le mythe ou la légende, ce sont des produits de l'imaginaire même si leur portée symbolique n'a pas toujours la même force. En outre, il faut admettre que le mythe a une fonction à la fois didactique de reconnaissance mutuelle et d'appartenance à un groupe. Toutefois, quand on évoque le mythe, cela permet de faire des raccourcis, des images que tout le monde comprend, à condition de connaître l'histoire. Par exemple, dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck a recours au mythe de la Frontière pour plaquer son histoire dans le but d'être perçu par le public. Il y a une tentative de ressusciter l'imaginaire collectif par le biais du mythe de la Frontière. La similitude avec les Hébreux permet à Steinbeck de recouvrer un temporel mythique, celui dans lequel la situation humaine en général et les fermiers, en particulier, restent encore à améliorer.

Parallèlement, dans *The Grapes of Wrath*, les différentes phases de l'émigration des fermiers jusqu'en Californie se font et s'entremêlent les unes dans les autres, et peuvent sûrement être rapprochés au thème biblique de l'exode du « Peuple élu » vers la Terre Promise. Toutefois, il est difficile d'appréhender le mythe puisqu'il se situe dans le monde de la fable, de l'affabulation et de l'imaginaire. Il n'est pas vain de rappeler que

[451] *In* Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 16.

tout écrivain américain parle par lui-même, et dans sa singularité, atteint le cercle du monde. La littérature nationale est inévitablement mytho-poétique, alors que la vocation de l'écrivain est d'abord celle d'un être important. L'originalité de l'Amérique commande un rapport polémique à l'Europe, qui très vite devient un moyen d'exposer et de dramatiser ses propres défauts culturels et d'identifier les grands thèmes nationaux par un jeu de contrastes. La réalité américaine, dans ses déterminations socio-économiques, ne cesse de se nier elle-même pour se créer à nouveau, en une totalité originale et organique. Cette logique commande une création contradictoire entre une démarche idéaliste et réaliste, et une démarche romantique et matérialiste, s'inscrivant toujours dans une perspective « mythopoétique du bricolage »[452] pour reprendre les mots de Claude Lévi-Strauss.

Néanmoins on peut grâce au mythe essayer de mieux comprendre la réalité. Il s'agit d'une tâche que Steinbeck s'est évertué à accomplir dans ses romans puisque sa vision du monde ne relève pas exclusivement de l'utopie. Elle sait prendre en compte un déterminisme qui présente un triple aspect : un *déterminisme naturel*, lui-même conséquence d'un déterminisme économique ayant pour forme le déchaînement des éléments naturels, le dérèglement des phénomènes familiers, auxquels s'ajoutent la question du travail et la nouvelle et désastreuse distribution des richesses. Puis un *déterminisme historique* qui fait que nulle société ne peut être pensée et exister en-dehors de la notion d'Histoire, et enfin un certain *déterminisme philosophique et métaphysique* hérité de la tradition Puritaine qui habite le rêve d'une société meilleure et plus juste : l'intertexte biblique est là pour rappeler le poids de la culpabilité et la présence du mal. Dans *The Grapes of Wrath*, le chapitre XXV donne à lire comment toute société contient toujours en germe la promesse de sa destruction, et comment le mieux (ici, plus de croissance) est l'ennemi du bien : les fruits pourrissent, et l'Éden californien, support de tous les fantasmes, devient le pays où les enfants comme les fruits, meurent de la dérégulation de l'ordre naturel. Il y a aussi toute une qualité littéraire qui montre un monde merveilleux, fantastique et épique. Par ailleurs, au plan littéraire, le mythe se rapproche de la légende et des récits religieux, car il y a toujours une part de création et de jaillissement littéraire. Toutefois, ce qui fait la substance du mythe dans la fiction de

[452] Notons que la conception « mythopétique » se conçoit à l'aide d'un catalogue de mythes bien limités dont la composition étendue est hétéroclite, et qui lui permet de rafistoler une charpente impressionnante, à l'image de la technique de bricolage, *In* Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage, op. cit.*, p. 26.

Steinbeck, notamment dans *The Grapes of Wrath* ou dans *East of Eden*, c'est le consensus social et le fondement de la société. Il s'agit d'une sorte de patrimoine hors réalité pour mieux vivre la réalité.

En explorant *The Grapes of Wrath*, tout comme *East of Eden*, Steinbeck déconstruit l'histoire de la nation américaine à travers de fréquentes références mythiques et bibliques. L'exploration des romans de Steinbeck nous invite à réfléchir sur l'origine des mythes, en ce sens, pouvons-nous dire que le mythe constitue une pure création ? Nous sommes tentés de dire que ce n'est pas sur le coup du hasard que la pensée mythique se pérennise et se revivifie. Nous pouvons dire plutôt qu'il y a une sorte de va-et-viens entre la pensée rationnelle, scientifique et la pensée mythique. Remarquons que la présence quasi similaire des mythes dans la plupart des civilisations. Dans la fiction de Steinbeck, la présence des mythes apparaît comme une tentative d'apporter un éclaircissement aux interrogations qui hantent les fondements de la société américaine. Cependant, cette tentative explicative, à travers le recours aux mythes, est-elle palpable ou tangible ? Cela suscite deux modes d'explications que Lévi-Strauss s'est efforcé d'analyser sous le rapport entre la structure de la pensée mythique et la pensée scientifique.

Si la pensée scientifique essaie d'expliquer clairement et rigoureusement par observation, hypothèse, vérification et raisonnement déductif, voire cartésien, la pensée mythique se base exclusivement sur l'argumentation intuitive. Cela revient à dire que le mythe n'est pas que de la pure imagination, mais c'est plutôt un prélude de réalité que l'homme a tissé sur l'histoire, et qui transcende son époque. Pour suivre le raisonnement de Lévi-Strauss, le mythe semble une possibilité de relation de l'interprète à une culture autre que la sienne. Le mythe vulgarise un savoir, une culture de manière parfois ludique, en narrant des histoires toujours liées à une situation bien précise, tant sur les sujets de civilisation, d'amour, de haine, que de religion, de coutume et de pouvoir. L'argument développé par Lévi-Strauss trouve son sens dans *East of Eden* où Steinbeck est plus fidèle à la *Bible*, et fait méditer ses personnages sur l'implication éthique et théologique du récit de la Genèse, traitant le mythe dans le sens du libre-arbitre et de la domination par l'homme de ses instincts. Le roman s'inscrit également dans ce qui constitue un des aspects fondamentaux de la mythologie américaine, tout en la modernisant.

Dans *The Grapes of Wrath*, la nouvelle ruée vers l'Ouest des fermiers migrants donne à penser au schéma fondamental de la culture américaine : le mythe de la

Frontière. Aussi, rappelons que, dans le personnage de Grampa Joad, la figure traditionnelle du pionnier qui a conquis sa terre à la force du fusil contre les indiens, — terre que ses descendants ont cultivée. Le mythe de la Frontière est d'ailleurs évoqué dans les récits du chapitre XXIII où les nouveaux migrants rejoignent la Californie qu'ils considèrent comme une « Terre promise ». Ces derniers sont jetés sur les routes pour survivre et affronter un système économique géré par une riche minorité sans merci. En favorisant le surplus de main d'œuvre, les riches propriétaires terriens renforcent à l'excès leur pouvoir. Steinbeck fonde son discours sur le mythe de la Frontière et du « Garden », qui prônent successivement une absence de droit légal des frontières dans le paysage et une possibilité à tout américain désirant récolter les terres et de bénéficier de ses abondances. Pourtant, l'expérience malencontreuse des « Okies », aussi bien en Oklahoma qu'en Californie, désapprouve le fondement du mythe de la Frontière, et soulève la question d'un possible déclin de l'esprit pionnier. Steinbeck établit un discours binaire pour confronter les lois du pays et celle de la terre. Le recours au mythe est central dans le roman de Steinbeck puisque si nous parcourons la migration des Joad vers leur nouvel Éden en Californie, ils sont parfois réduits à une vie quasi-sauvage. Le mythe est ici mis à mal et esquisse une réflexion sur la démocratie américaine. Sur fond d'une pensée mythique, Steinbeck interprète les problématiques de son époque et de sa société, tout en transmettant un discours à la fois illustratif et dramatisé. Persuasif, il est l'élément de base de l'esthétique constructionniste de ses romans qui, au-delà de sa référentialité à l'histoire en arrière-plan, façonne sa propre réalité idéologique sur la base du réel.

En mettant le mythe au cœur de ses romans, la fiction fonctionnerait tel un dialogue entre le réel de l'histoire et les constructions narratives de son temps. Steinbeck s'inspire du monde fantasmagorique et des lectures d'autres écrivains pour nourrir les appétences de ses lecteurs. On peut noter subséquemment le prolongement des mythes, voire la contemporanéité des mythes qui peut à la fois créer une forme de maillage interculturel et constitue un réservoir ayant la capacité d'être repris et d'inspirer. Conscient que la littérature est non seulement une pratique sociale et une pratique partageable, Steinbeck s'inscrit également dans une perspective médiatrice pour porter au plus haut une vocation réconciliatrice et réparatrice dont la société américaine a besoin. Au-delà de la vocation médiatrice des mythes, se dissimule un mode de pensée à la fois dominant et omniprésent qui sous-tend tout la stabilité et la pérennité de la destinée de tout un peuple.

Pour autant, en s'emparant d'une forme codifiée, le discours mythique ne se contente pas de raconter, de subvertir ou de déconstruire, il prend un caractère idéologique. Selon Terry Eagleton[453] l'idéologie englobe les mythes d'une culture, d'une classe sociale. On peut avancer que *The Grapes of Wrath* s'inscrit en miroir des mythes fondateurs de l'Amérique. Le récit se consacre à construire un autre mythe, celui d'une Amérique où prédomineraient davantage d'égalité, de justice sociale, et d'humanité, et qui découlerait de l'œuvre des opprimés. Ainsi, la fiction de Steinbeck se donne à lire comme une représentation de sa vision du monde au prisme du mythe et de la religion. Posée comme alternative au mythe, l'idéologie semble jouer ici le rôle de moteur narratif (un parmi d'autres), et le projet de Steinbeck, porté par l'exaltation de valeurs nationales, voire universelles, semble adopter des caractéristiques proches de celle du mythe et dont elles auraient la fonction, à savoir créer un lien social.

[453] Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London, New York, Verso Books, 1991, p. 189.

American Farming Depression Dustbowl conditions on farmland in Cimarron Country, Oklahoma, April 1936

DEUXIÈME PARTIE

LA MISE EN DISCOURS DE LA POLYPHONIE

CHAPITRE I

À LA CONFLUENCE D'UN STYLE IMPRESSIONNISTE ET JOURNALISTIQUE

1. Le récit de voyage romancé ou la réalité impressionniste

1.1 Pour une approche géo-poétique du récit de voyage

Dans cette partie, il s'agit de faire un bref diagnostic des récits de voyage afin de mieux de cerner la place des romans de Steinbeck dans la littérature américaine. En effet, rappelons que Steinbeck est un écrivain californien dont l'œuvre est inhérente aux collines maritimes et vallées de son lieu natal. Dès son second roman, *The Pastures of Heaven* (1932), il établit, à travers un contraste, un va-et-vient entre la réalité et la fiction. Dans la fiction de Steinbeck, le thème de voyage ou de déplacement est constant. Il apparaît nettement dans son troisième roman, *To a God Unknown*, puis, évidemment sous une forme plus élaborée dans *The Grapes of Wrath*. Dans ce roman, Steinbeck met en évidence la migration forcée des fermiers de l'Oklahoma lancés sur les routes de l'Ouest par la crise économique et le « Dust Bowl ». Cela fournit un point d'ancrage idéal à l'ardeur protestataire de Steinbeck. L'enjeu dans ce chapitre est à la fois structurel et esthétique, puisqu'il s'agit de reconstituer le récit de Steinbeck dans une vision impressionniste, en montrant qu'il procède tout d'abord d'un fantasme lié au passé et à sa terre natale, avant d'interroger la dimension géo-poétique proposée au fil des textes. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck décrit la symbiose entre l'homme et la nature. Il s'agit d'une nature paradisiaque insufflant de l'inspiration, du fantasme, et regorgeant de 'secrets' au point de rappeler l'univers bucolique dont rêvait Balzac :

> J'ai enfin joui d'une campagne où l'Art se trouve mêlé à la Nature, sans que l'un soit gâté par l'autre, où l'Art semble naturel, où la Nature soit artiste. J'ai rencontré l'oasis que nous avons si souvent rêvée d'après quelques romans : une nature luxuriante et parée, des accidents sans confusion, quelque chose de sauvage et d'ébouriffé, de secret, de pas commun. Enjambe la barrière, et marchons.[454]

Les descriptions de Balzac laissent apparaître une nature agencée et enjolivée qui joue un rôle de prélude et met en jeu des digressions. Ces dernières apparaissent non pas comme de simples représentations de détails, mais ont une fonction symbolique dans la suite du récit. Dans *The Grapes of Wrath,* Steinbeck inscrit son récit dans la tradition balzacienne. La description préliminaire des paysages de l'Oklahoma vient représenter symboliquement la difficulté dans laquelle se trouve la société américaine. Chez Balzac, la description détaillée a une fonction dramatique et narrative, qui en annonce

[454] Honoré Balzac, *Les Paysans,* Paris, Éditions Gallimard, 1975, pp. 36-37.

allusivement les événements successifs de l'intrigue et en suggère la signification idéologique, voire épique[455]. Par ailleurs, l'écriture de Steinbeck est remarquable, tant par l'emploi des données empiriques qu'il met au service de la fiction, que par son usage de la science comme style, à la fois comme méthode de connaissance et comme technique pour sélectionner et communiquer une réalité. Il faut dire que Steinbeck s'intéresse à la réalité des illusions elles-mêmes.

Dans *The Grapes of Wrath* le contenu des chapitres intercalaires vient rehausser le réalisme du roman, non seulement par un appel régulier aux connaissances historiques et sociologiques, mais aussi au médium fictionnel lui-même. Ici l'élément romanesque précède et définit la réalité dont il doit produire l'illusion. Le recours à ces inter-chapitres permet au lecteur de traverser les frontières poreuses entre la réalité et la fiction. Le souci de Steinbeck de faire passer à son lecteur d'événements réels à des formes imaginaires, est une façon de concéder à son récit une étoffe universelle, mais aussi d'impliquer en profondeur son lecteur. L'usage de ces dimensions réelles et imaginaires relève d'une sorte de complémentarité entre le récit mi-factuel et le récit mi-fictif. Il ne s'agit pas simplement de réutiliser des matériaux dans le collage, mais de rendre la fiction familière, disponible, d'importer dans le récit des façons de lier la chose à l'image (comme dans la poésie imagiste ou simultanéiste), l'individu et la société (journalisme), l'art et la perception (montage cinématographique, peinture cubiste) ou l'harmonie et le chaos (musique disharmonique).

Notons que chez Steinbeck la confluence de ces deux dimensions permet de produire une illusion du réel. Le travail de l'imagination, l'invention et la fiction, ainsi que le plaisir esthétique du texte, sont des dimensions de la création littéraire que l'écrivain vise au premier chef. La volonté de traverser les frontières géographiques et les genres artistiques chez Steinbeck n'est pas uniquement liée à la curiosité ; elle permet de faire intervenir différents mondes dans sa propre fiction. Un tel projet n'a du reste rien de très nouveau par rapport aux investigations d'un Balzac ou d'un Zola, qui ont abondamment fait intervenir des discours autres que le discours propre à la fiction (économie, science) dans leur propre écriture. Mais, là où les réalistes et les naturalistes

[455] Voir Georg Lukáes, *Problèmes du réalisme,* trad. par Claude Prévost et Jean Guégon, Paris, L'Arche, 1975, notamment le chapitre « Raconter ou décrire ?» ; Patrick Imbert, *Le Roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures,* études réunies par Roland Le Heunen et Paul Perron, Montréal, Éditions Didier, 1980, notamment le chapitre « Le système de la description chez Balzac ».

utilisent ces discours comme illustration de leur propos narratif, les modernistes les font souvent intervenir dans toute leur altérité pour au contraire mettre à l'épreuve la linéarité du récit. Par ailleurs, soulignons que la littérature américaine apparaît volontiers « voyageuse ». Dans l'imaginaire étatsunien, la route est célébrée et exaltée.

Rappelons que l'expédition de Lewis et Clark[456] a marqué profondément l'imaginaire collectif américain. L'expédition en soi apparaît comme un prodigieux roman car elle comporte de puissants éléments de surprise et de fascination. Fénimore Cooper, dans les cinq romans qui racontent l'histoire de *Bas-de-cuir* (*Leatherstocking Tales*, 1823), crée toute une mythologie d'appropriation du territoire avec ses vastes forêts, ses trappeurs et ses Indiens. Il en est de même de Washington Irving qui, dès 1835, publie *A Tour on the Prairies* et crée l'un des premiers romans originaux de la première conquête de l'Ouest avec *Astoria*. Il s'agit d'un roman qui raconte les péripéties des voyageurs canadiens et français, venant de l'est, qui vont fonder un poste vente et de troc de fourrures sur la côte Ouest. Nous pouvons évoquer également *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain, qui inaugure un imaginaire du voyage à travers le territoire américain. Ce dernier n'a cessé depuis d'alimenter l'œuvre de ses successeurs. C'est en ce sens que, dans *The Green Hills of Africa,* Ernest Hemingway affirme que : « There is no order for good writers.... All modern American literature comes from one book by Mark Twain called '*Huckleberry Finn*' »[457]. *The Adventures of Huckleberry Finn* met en scène un jeune garçon de douze ou treize ans, narrateur naïf de l'histoire, et un esclave noir en fuite, Jim. Le motif du couple hétérogène trouve généralement sa résonance dans les récits de voyage : Ismaël et Queequeeg par exemple dans *Moby Dick* (1851) de Melville. Dans *The Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain mêle deux aspects du voyage : la quête et la fuite. Ces deux aspects offrent des perspectives intéressantes pour notre analyse dans la mesure où le paradoxe inhérent au rêve de liberté semble être exprimé par le besoin de « voyage » et de « fuite ». Si Huck, l'enfant fugueur souhaite échapper à la sujétion étouffante de la veuve Douglas et de son père ivrogne et partir à l'Ouest, il n'en demeure pas moins que Jim, l'esclave fugitif rêve de s'affranchir des mains de miss Watson et vivre librement dans le Nord. Au-delà du besoin d'évasion, Mark Twain présente le parcours fluvial des deux personnages qui partagent le même

[456] L'expédition débute de 1804 à 1806 par le cours du Missouri, puis descend la Colombia jusqu'au Pacifique. Le voyage à travers le territoire des États-Unis est presque devenu un genre littéraire en soi.
[457] Daniel S. Burt, *The Chronology of American Literature: America's Literary Achievements from the Colonial Era to Modern Times,* New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2004, p. 220.

rêve mais dont les objectifs de quête sont différents. Il n'est pas inutile de rappeler que, selon Jim, le Mississipi est le seul fleuve qui mène à la liberté, comme il l'explique dans le chapitre XVIII :

> *I never felt easy till the raft was two mile below there and out in the middle of the Mississippi*. Then we hung up our signal lantern, and judged that we was free and safe once more. […]. I was powerful glad to get away from the feuds, and so was Jim to get away from the swamp. We said there warn't no home like a raft, after all. Other places do seem so cramped up and smothery, but a raft don't. You feel mighty free and easy and comfortable on a raft[458].

Comparé aux contraintes étouffantes produites sur terre, qu'il qualifie de « cramped up and smothery »[459], le radeau représente un lieu de retraite du monde extérieur et un site de simples plaisirs et de bonne compagnie. La description sans complaisance du trajet de ses personnages, avec ses escales, permet de dévoiler les péripéties et les dangers rencontrés. Dans ce passage, la phrase mise en italique est subjectivement vraie car elle exprime une vérité à laquelle le lecteur peut souscrire. La notion de voyage nous invite à entendre, au-delà du sens du mouvement, celle de la question de la maturation. L'ouvrage de Mark Twain met en scène une histoire de passage à l'âge adulte articulée avec une aventure d'évasion et de liberté (de l'esclavage et d'une vie de famille violente). C'est aussi un récit de voyage, suggérant le potentiel à la fois narratif et cinématographique à venir de la fugue, mais aussi technique et thématique qui allaient marquer une partie de la littérature américaine future. La structure de ce récit ainsi que l'imaginaire qu'il développe, peuvent être considérés comme modèle des *road novels* à l'instar de *On The Road*. C'est d'ailleurs en ce sens que Warren French rapporte dans la biographie accordée à Kerouac que la première tentative celui-ci d'écrire un roman à onze ans a été « an apparently quite slavish imitation of [Twain's] *Adventures of Huckleberry Finn* »[460].

Toutefois, lorsqu'on évoque la question du « road novel » ou de roman de la route, les pensées vont vers *On the Road* (1957) de Jack Kerouac même s'il est judicieux de rappeler que Jack Kerouac a lu et admiré également Jack London, qui a publié en 1907 *The Road* où il relate son expérience de vagabond. Steinbeck inscrit son roman, *The Grapes of Wrath* dans une approche géopoétique du récit de voyage. Steinbeck y raconte

---

[458] Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, London, Collector's Library CRW Publishing Limited, 2004, p. 144. C'est moi qui met en italique « I was powerful glad to get away from the feuds, and so was Jim to get away from the swamp ».
[459] *Ibid*.
[460] Warren G. French, *Jack Kerouac*, New York, Twayne Publishers, 1986, p.4.

de façon puissante et poétique l'exode de tout un groupe de fermiers vers la Californie. Il se base sur une expérience personnelle de voyage pour ériger son roman. En ce sens, l'auteur devient écrivain-voyageur. Dans son roman, Steinbeck met à profit ses découvertes et donne à voir à son lecteur l'expérience vue dans les camps des fermiers migrants de sorte que son aventure personnelle prend une dimension universelle et littéraire. L'attachement à son environnement natal provoque chez Steinbeck une réceptivité développée à des paysages bucoliques et jouissifs. Il s'agit dans ce cas du sentiment de nostalgie et de manque à l'égard de la riche terre agricole à laquelle il est attaché. Cet attachement sentimental est également intimement lié à la vie de ses concitoyens, comme l'illustre l'exode forcé des Joad dans le chapitre IX. Le thème de la migration est au cœur de sa trilogie des « Dust Bowl Novels » et placé par lui-même sous le sceau de l'amputation, de la perte et du manque.

En mettant en scène de façon récurrente le thème de la migration, on peut comprendre le désir de Steinbeck de combler une béance et de tendre un miroir peu reluisant à sa Californie natale durant les années 1930. La description de la traversée des Joad est si particulière et impressionnante dans la volonté de l'auteur de dévoiler le sort des fermiers dépossédés. L'auteur s'improvise le géographe d'un espace qu'il prend comme matière première plus ou moins malléable et se prête aux desseins les plus audacieux. Ainsi, en nous faisant découvrir les lieux parcourus, Steinbeck semble révéler clairement son attrait pour ces espaces fantasmatiques. L'écrivain voyageur constitue tout au long de son récit une mosaïque de paysages, qui, liée les unes aux autres par le fil de l'écriture, crée une nette représentation de l'espace :

> The truck took the road and moved up the long hill, through the broken, rotten rock. The engine boiled very soon and Tom slowed down and took it easy. Up the long slope, winding and twisting through dead country, burned white and gray, and no hint of life in it. Once Tom stopped for a few moments to let the engine cool, and then he traveled on. They topped the pass while the sun was still up, and looked down on the desert—black cinder mountains in the distance, and the yellow sun reflected on the gray desert. The little starved bushed, sage and greasewood, threw bold shadows on the sand and bits of rock. The glaring sun was straight ahead. […]. They coasted down to long sweep to the floor of the desert, and the fan turned over to cool the water in the radiator. In the driver's seat, Tom and Al and Pa, and Winfield on Pa's knee, looked into the bright descending sun, and their eyes were stony, and their brown faces were damp with perspiration. The *burnt land* and the black, *cindery hills* broke the even distance and made it terrible in the reddening light of the setting sun. (*GOW*, 221)[461]

[461] C'est moi qui met en italique les expressions : « *burnt land* », « *cindery hill* ».

La description du voyage des Joad donne à voir un enchainement spatial (up/through, down/over, and/then), dévoilant l'état de délabrement des réseaux routiers, avec des sections sinueuses et incurvées. Il n'est pas surprenant de voir que la dégradation avancée des routes est en parfaite harmonie avec l'état du paysage « inanimé ». Au fur et à mesure que les Joad parcourent les reliefs escarpés, le narrateur nous montre de façon ralentie l'image sombre de la nature brûlée et les collines noires et cendreuses. Habité par la passion des images ou des mots, Steinbeck explore conjointement le monde extérieur et le monde des idées, ici les paysages californiens sont décrits à partir de la singularité et de la personnalité de l'écrivain qui développe un rapport sensible à la terre. Le sens descriptif suppose la vision d'une forme topographique figée, donc d'un plan culminant pour le voyageur. Les montagnes sont décrites ici comme un espace géographique de migration. Dans une perspective esthétique, Steinbeck présente un paysage vu d'une certaine distance. Tantôt ce plan surplombant contraste avec une vue d'en bas qui laisse à penser à une quête tournée vers un dessein lointain. L'auteur décrit le déroulement quotidien du voyage avec le passage successif des voitures aussi différentes soient-elles :

> The people in flight streamed out on 66, sometimes a single car, sometimes a little caravan. All day they rolled slowly along the road, and at night they stopped near water. (*GOW*, 119).

Ici Steinbeck est dans une position de spectateur, voyant circuler et se succéder la procession de voitures aussi variées les unes derrières les autres. Cette description minutieuse dévoile une position statique de l'écrivain-observateur. En plus de cette approche descriptive millimétrée, s'ajoute le nom des routes parcourues jusqu'à l'arrivée en Californie. L'énumération successive des panneaux de directions, s'adjoignant à la description précise, aide et l'écrivain-voyageur à suivre le chemin bordant le long de la route 66, renseigne également le lecteur sur la destination de la route empruntée par les migrants et la distance à parcourir.

> Clarksville and Ozark and Van Buren and Fort Smith on 62, and there's an end of Arkansas. And all the roads into Oklahoma City, 66 down from Tulsa, 270 up from McAlester. 81 from Wichita Falls south, from Enid north. Edmond, McLoud, Purcell. 66 out of Oklahoma City; El Reno and Clinton, going west on 66 Hydro, Elk City, and Texola; and Shamrock and McLean, Conway and Amarillo, the yellow. Wildorado and Vega and Boise, and there's and end of Texas. Tucumcari and Santa Rosa and into the New Mexican Mountains to Albuquerque, where the road comes down from Santa Fe. Then down the gorged Rio Grande to Los Lunas and west again on 66 to Gallup, and there's the border of New Mexico […].

> And now the high mountains. Holbrook and Winslow and Flagstaff in the high mountains of Arizona. Then the great plateau rolling like a ground swell. Ashfork and Kingman and stone mountains again, where water must be hauled and sold. Then out of the broken sun-rotted mountains of Arizona to the Colorado, with green reeds on its banks, and that's the end of Arizona. There's California just over the river, and a pretty town to start it. Needles, on the river. But the river is a stranger in this place. Up from Needles and over a burned range, and there's the desert. And 66 goes on over the terrible desert, where the distance shimmers and the black centre mountains hang unbearably in the distance. At last there's Barstow, and more desert until at last the mountains rise up again, the good mountains, and 66 winds through them. Then suddenly a pass, and below the beautiful valley, below orchards and vineyards and little houses, and in the distance a city. And, oh, my God, it's over. (*GOW*, 119)

Avec une dextérité verbale, Steinbeck s'emploie à étayer sa description pour permettre au lecteur de visualiser facilement la position géographique, et pour lui permettre de repérer la direction des fermiers migrants par rapport aux villes traversées. Tout se passe comme si on était en face d'une représentation schématique des axes routiers, avec toutes les indications détaillées. Cela laisse penser à la vision cartographique que Tom semble avoir lors du visionnage d'une carte dans le chapitre X : « I seen it on a map, big mountains like on a post card, an' we're goin' right through 'em » (*GOW*, 93). La description du narrateur se fait entre trois topographies différentes, montrant le mouvement de la voiture qui circule doucement dans les différentes positions et altitudes de n'importe quel point du relief. On passe du relief plat de l'Oklahoma à l'enclave du Texas qu'on surnomme « Panhandle » (ou la « Queue de la Poêle ») en serpentant la topographie montagneuse du Nouveau-Mexique jusqu'à l'escarpement de Santa Fe.

La dénivellation incurvée du relief se poursuit de plus belle empruntant des ondulations identiques, allant de la descente du rift de Rio Grande jusqu'au relief accidenté de l'Arizona qui enclave les hautes montagnes de Flagstaff, en passant successivement par le plateau du Colorado au « terrible » désert « multicolore » de Sonora jusqu'à l'arrivée des Joad dans la luxuriante vallée californienne par les accès de Techachapi aux « lueurs dorées » (*GOW*, 227). Mentalement la description de Steinbeck se succède et se superpose, reproduisant successivement un décor tantôt obtenu par une position élevée tantôt par une position abaissée. Cette description, se réalisant par un mouvement successif suivant une trajectoire du bas vers le haut, permet de donner une vision globale du paysage. Toutefois, elle rend possible une lecture symbolique car elle peut être assimilée, de façon métaphorique, à la graphique d'un rythme cardiaque qui désigne la manière dont s'effectue le mouvement irrégulier de la guimbarde des Joad, c'est-à-dire la manière dont les douloureux stades du voyage se sont succédés. L'ultime

énoncé du passage cité en haut : « oh, my God, it's over » (*GOW*, 119), révèle un soupir de soulagement qui peut être interprété comme une atténuation des effets d'une situation difficile.

L'arrivée surprenante aux abords des abondantes vallées de la Californie crée un déclic et un signe d'espoir chez le narrateur. Steinbeck fait usage notamment d'une description presque photographique des lieux, des routes ou des bordures de routes pour tenter de donner une « image » aussi « fidèle » que possible de la réalité des détails du trajet de ses personnages. La description de Steinbeck est assimilable à une « dashcam », c'est-à-dire une caméra embarquée filmant en même temps tout ce qui est sur son passage. On est tenté de dire que la narration s'improvise sur la route, comme on peut le saisir parfois dans des images en contre-plongées, synonymes de conquête : « Up from Needles and over a burned range, and there's the desert » (*GOW*, 119), et parfois dans des images mouvantes qui donnent l'impression que l'auteur-cameraman fait le voyage en même temps que les personnages, tout en sentant les secousses comme il le souligne dans le chapitre XXVII :

> The truck swung around and bumped over the dirt street into the road. The feeble headlight jiggled over the way, and the right headlight blinked on and off from a bad connection. At every jolt the loose pots and pans in the truck-bed jangled and crashed (*GOW*, 401).

Le repérage des lieux ne semble disposer que d'une visée exploratrice qui permettra d'appréhender la route comme une représentation symbolique, porteuse de mythes universels afin de mieux déterminer comment l'auteur les transforme et les intègre à son mythe personnel. Steinbeck emploie le thème de voyage qui est un motif puissant de sa fiction dans l'optique d'intervenir dans la construction et la redynamisation du récit. Cela se rapporte au changement de milieu des personnages dans un endroit qui n'est pas celui de leur lieu d'origine. La littérature américaine est fortement liée à celle du voyage qu'il convient de le rappeler, a constitué la thématique centrale des grands classiques du XIXème siècle, tels que *Moby Dick* (1851) d'Hermann Melville et *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain. En rapport avec cette tradition d'écriture, le thème du voyage dans l'œuvre de Steinbeck impose une lecture plus profonde que celle de sa représentation littérale. Il se veut symbolique puisqu'il ne peut pas être réduite à un simple signe, encore moins à une dénotation, car comme l'indique Barthes, « le symbole

considère le signe dans sa dimension profonde »[462]. L'une des interprétations plausibles qui se dégage de la récurrence du récit de voyage dans la littérature américaine est liée notamment à son rapport avec l'histoire de l'Amérique. C'est d'ailleurs dans cette tradition du récit de voyage que se loge toute la description de la migration des fermiers expropriés puisque le récit du chapitre XV contribue à faire de la scène de voyage des Joad une scène cinématographique comme le suggère le spectacle montrant le passage des stands de restaurants jalonnant les bords des routes et les figurations spatiales qui défilent sur ses yeux. Le début du chapitre XV illustre clairement cette représentation spatiale :

> ALONG 66 THE HAMBURGER stands—Al & Susy's Place—Carl's Lunch—Joe & Minnie—Will's Eats. Board-and-bat shacks. Two gasoline pumps in front, a screen door, a long bar, stools, and a foot rail. Near the door three slot machines, showing through glass the wealth in nickels three bars will bring. And beside them, the nickel phonograph with records piled up like pies, ready to swing out to the turntable and play dance music, "Ti-pi-ti-pi-tin," "Thanks for the Memory," Bing Crosby, Benny Goodman. At one end of the counter a covered case; candy cough drops, caffeine sulphate called Sleepless, No-Doze; candy, cigarettes, razor blades, aspirin, Bromo-Seltzer, Alka-Seltzer. The walls decorated with posters, bathing girls, blondes with big breasts and slender hips and waxen faces, in white bathing suits, and holding a bottle of Coca-Cola and smiling—see what you get with a Coca-Cola. Long bar, and salts, peppers, mustard pots, and paper napkins. Beer taps behind the counter, and in back the coffee urns, shiny and steaming with glass gauges showing the coffee level. And pies in wire cages and oranges in pyramids of four. And little piles of Post Toasties, corn flakes, stacked up in designs. (*GOW*, 154)

Dans ces différentes perceptions de l'espace, Steinbeck s'appuie sur une forme de représentation pragmatique pour élucider l'itinéraire des migrants. Des emplacements très variés et des phonographes prêts à jouer la musique des figures de proue de la musique américaine de l'époque se trouvent ainsi convoqués, allant de la description des stations d'essence, des fast-foods et des commerces, jusqu'aux murs ornés de posters (« filles blondes en maillot de bain, panneaux publicitaires d'une bouteille de Coca-Cola, des percolateurs et des cornflakes empilés »). La description de Steinbeck s'inscrit dans le mouvement qui, en mettant en valeur les différents lieux traversés, s'enrichit aussi par la rencontre avec l'inconnu et l'ailleurs.

Il convient de souligner que la mention des différents endroits traversés recèle une quantité d'informations, mais semble soulever aussi une interrogation : pourquoi cet itinéraire ? C'est dans la confluence de l'espace physique et de la culture américaine qu'il faut saisir le choix de Steinbeck. La position stratégique et célèbre de la Route 66 se

[462] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 207.

trouve en parfaite phase avec la littérature de voyage et avec les habitudes sociales et culturelles des années 1930. Qu'il s'agisse de migration voulue ou contrainte, la part de fantasme collectif que génère la place du Grand Ouest dans l'identité nationale américaine demeure une constante qui explique la tentation de le reconstituer, de le mettre en scène, voire de le simuler. C'est précisément dans ce processus de reconstitution que se loge la possibilité pour nous d'envisager la migration des Joad comme une reconstitution du récit des origines dans l'étude des mouvements migratoires de Steinbeck.

C'est le long de la mythique route 66 que résident bon nombre d'éléments essentiels pour la compréhension des voyages vers l'Ouest et de leurs pratiques, car c'est elle qui instaure la médiatisation de l'ensemble du voyage des migrants comme le suggère l'extrait de *The Grapes of Wrath* :

> The people in flight streamed out on 66, sometimes a single car, sometimes a little caravan. All day they rolled slowly along the road, and at night they stopped near water. […]. How far between towns? It is a terror between towns. […]. Le's see how long—there. I'll splice the ends. Now take her slow—slow, till we can get to a town. That rope belt won't last long.
> 'F we can on'y get to California where the oranges grow before this here ol' jug blows up. 'F we on'y can. […]. *The people in flight from the terror behind*—strange things happen to them, some bitterly cruel and some so beautiful that the faith is refired forever. (*GOW*, 120-123)
> […]. In the front seat of the truck *Ma and Tom and Al were overcome with happiness.* "I ain't really felt so good for a long time," Ma said. "'F we pick plenty peaches we might get a house, pay rent even, for a couple months. We got to have a house." (*GOW*, 365)

La Nationale 66 est la route qu'emprunte non seulement celui qui est en fuite mais aussi celui qui est à la poursuite du bonheur. Les italiques mettent en exergue l'une des trois valeurs fondamentales énoncées dans la « Déclaration d'Indépendance » en plus de la vie et de la liberté. Il y a une volonté de reterritorialiser la parole poétique, car la Route 66 et ses commerces et accessoires occupent une place importante dans l'imaginaire populaire américain. *The Grapes of Wrath* nous fait voyager bien au-delà de la simple restitution de la réalité, mais se donne à lire comme une suite de tableaux qui peut exprimer la culture et les valeurs de l'Ouest.

Dans *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin souligne à quel point le paysage est tributaire de la dimension visuelle — la vue tendant à prendre le dessus sur les sens perceptifs —, et se rapproche de la peinture « [a]vec ses limites (le cadre), ses éléments

nécessaires (formes d'objets colorés) et sa syntaxe (symétries et associations d'éléments) »[463]. Si Steinbeck voyage et écrit, c'est sans doute parce qu'il refuse l'immobilisme. Dans *The Grapes of Wrath*, les paysages que Steinbeck nous livre, sont porteurs d'un mouvement qui se développe, notamment par les jeux de lumière. Un même espace, la vallée californienne dans le cas présent, semble révéler les secrets de la beauté de la nature tant par l'écoulement des saisons qui fait varier la luminosité, les odeurs et les couleurs :

> Suddenly they saw the great valley below them […]. The vineyards, the orchards, the great flat valley*, green* and beautiful, the trees set in rows, and the farm houses [….] "I want ta look at her." The grain fields *golden in the morning*, and the willow lines, the eucalyptus trees in rows (*GOW*, 227).
> The spring is beautiful in California. Valley in which the fruit blossoms are *fragrant pink* and *white* waters in a shallow sea. Then the first tendrils of the grapes, swelling from the old gnarled vines, cascade down to cover the trunks. (*GOW*, 346)[464].

L'attention portée aux variations qui modifient un même espace et le déclinent en une multitude de paysages, selon le moment du jour ou de la saison, est récurrente chez Steinbeck et témoigne d'une observation attentive. Au regard de l'alternance des saisons, la clarté de la vallée s'évanouit au profit des couleurs sombres de la nuit tandis que la variation des gammes de coloration et de senteur permet de renouveler la description de l'espace, car sous les variations de l'éclairage le lecteur assiste au dévoilement de multiples facettes d'un même espace. On a même l'impression parfois que ce sont les espaces qui se meuvent sous l'effet de la lumière, de l'histoire et de la réalité présente :

> "Me - I'm comin' back. I been there." (*GOW*, 188)
> "I can tell ya about them little fellas layin' in the tent with their bellies puffed out an' jus' skin on their bones, an' shiverin', an' whini' like pups, an' me runnin' tryin' to get work - not for money, not for wages! Esus Christ, jus' for a cup of flour an' a spoon a lard," (*GOW*, 190)

L'écrivain nous permet de vivre les moments du voyage de ses personnages, comme la traversée des montagnes, des plaines, des déserts et les haltes des familles, tantôt pour se reposer et se désaltérer, tantôt pour faire le plein d'essence ou réviser techniquement leurs véhicules. C'est en ce sens que Françoise Clary affirme que « Steinbeck fait naître l'émotion en retranscrivant, dans la réalité des expériences humaines, ce que les

[463] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France [1989], 2011, p. 17.
[464] C'est moi qui met en italique.

personnages entendent, voient et sentent »[465]. Si l'attrait et l'émerveillement pour l'endroit visité s'amplifient au fur et à mesure que le voyage se poursuit, c'est parce que l'écrivain s'évertue à inviter le lecteur à faire le même voyage, tout en l'amenant à percevoir l'émotion au goût amère qui se dégage dans la relation établie avec lui. Il sera donc essentiel de mettre en regard cette approche géopoétique pour nous demander si la récurrence de la description précise des lieux ne peut pas être envisagée comme une esthétique narrative, se déployant dans une véritable politique de la littérature.

De surcroît, il y a chez Steinbeck une prédilection pour la description millimétrée des lieux. Cela peut être assimilée à une odonymie qui s'inscrit dans le domaine de la toponymie qui étudie les noms de lieux en géographie et parfois indique la direction et la distance. Cette description méticuleuse peut être un moyen pour Steinbeck de valoriser les lieux décrits, dont les noms sont significatifs. Ils donnent à ces agglomérations et routes toute leur place et leur importance dans le patrimoine immatériel et linguistique de l'histoire des États-Unis. Steinbeck met en évidence le premier camp rencontré appelé « Hooverville », créé sur la base du patronyme du trentième président des États-Unis Herbert Hoover, en exercice au début de la Grande Dépression, pour dénoncer sa politique d'austérité dénuée d'aide envers les pauvres qui ont été parqués dans des camps de fortune. Il en est de même de la Route 66 appelée « the mother Road » ou « the road of flight » (*GOW*, 118). La représentation de la Route 66 se révèle précieuse dans la mesure où elle reconstitue des fragments de l'histoire des États-Unis en brossant d'un grand trait un visage sombre du tracé transcontinental qui a vu des milliers de travailleurs pauvres s'engouffrer durant la Grande Dépression, dans l'espoir d'une vie meilleure à l'Ouest.

> Highway 66 is the main migrant road. 66—the long concrete path across the country, waving gently up and down on the map, from Mississippi to Bakersfield—over the red lands and the gray lands, twisting up into the mountains, crossing the Divide and down into the bright and terrible desert, and across the desert to the mountains again, and into the rich California valleys. (*GOW*, 119)

Le récit oscille entre les scènes vécues et les représentations de l'espace désertique et montagnard et sylvestre, variant selon le relief, la couleur et la lumière. L'écriture alterne entre divers foyers sensoriels afin de se déployer. Une lecture géopoétique s'évertuera donc à donner autant d'importance aux paysages de dunes et à la faune qu'aux passages où foisonnent sons et odeurs, car ceux-ci laissent entrevoir un espace non seulement

[465] Françoise Clary, *John Steinbeck: The Grapes of Wrath*, Neuilly, Éditions Atlande, 2008, p. 100.

contemplé, mais aussi pratiqué, vécu. Cette description détaillée et précise va au-delà d'une simple énumération des lieux pour nous rendre compte des impressions, des digressions et des événements vécus par les personnages. Ce style géométrique et poétique donne une résonance à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. Cette approche romancée se veut objectivo-subjective permet à Steinbeck de reterritorialiser et d'historiciser dans une certaine mesure son récit, mais aussi d'inviter à l'émerveillement au gré de ses flâneries. À titre d'exemple, la mention récurrente de la prison de McAlester n'est pas inopinée. Prononcée dix-huit fois[466] dans *The Grapes of Wrath*, elle révèle le caractère notoire de cette prison qui a longtemps été affectée à l'exécution des détenus en Oklahoma.

C'est dans le McAlester State Penitentiary que Tom Joad a été emprisonné pendant quatre bonnes années (*GOW*, 16). Dans *The Grapes Wrath*, l'approche descriptive de l'espace semble reprendre tout le processus du voyage. Dans le chapitre XIX, Steinbeck apporte également des éléments précieux pour éclairer les lieux traversés en passant de la Route 66 parcourant l'état de Mississipi à Bakersfield où les Joad font la rencontre de coléreux vigiles, puis traverse désert et montagnes pour arriver à terme dans l'état mythique de Californie. Dans cette approche descriptive, il y a une tendance qui pousse Steinbeck à privilégier les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes climatiques et lumineux, tout en saisissant l'instant. Dans *The Wayward Bus*, l'approche impressionniste s'emploie dans la description de l'automobile. Steinbeck décrit minutieusement les différentes parties du bus en alternant le dedans et le dehors du véhicule :

> The bus was lighted by the hand lamp now and it looked strange and helpless, for where the rear wheels should have been were two heavy sawhorses, and instead of resting on axles the rear of the bus rested on a four-by-four which extended from one horse to the other. […]. *It was an old bus*, a four-cylinder, low-compression engine with a special patented extra gear shift which gave it five speeds ahead instead of three, two below the average ratio, and two speeds in reverse. The ballooning sides of the bus, heavy and shining with aluminum paint, showed nevertheless the bumps and bends, the wracks and scratches, of a long and violent career. A home paint job on an old automobile somehow makes it look even more ancient and disreputable than it would if left in honorable decay. […]. Inside, the bus was rebuilt too. The seats which had once been woven of cane were now upholstered in red. […]. *It was an old, old bus*… (*WWB*, 16)[467]

[466] Voir les chapitres II, IV, VI, VIII, X, XI, XVI, XVII, XX et XVI dans *The Grapes of Wrath*.
[467] C'est moi qui met en italique la formule anaphorique.

Steinbeck présente l'autocar avec l'œil d'un peintre. La mention appuyée de la vétusté du bus : « It was an old, old bus » (*WWB*, 16), révèle implicitement l'expérience vécue dans le bus par les passagers. Toutefois, cette formule anaphorique qui fait état de la vieillesse du bus, nous invite à penser également aux conditions délabrées des routes empruntées par l'autocar comme l'indique la voix narrative : « the old road wasn't good enough. […]. The concrete isn't stout enough » (*WWB*, 75). La mention de l'état de délabrement du bus et des routes dévoile en filigrane les péripéties du bus et des voyageurs comme le souligne la voix narrative :

> It [the bus] had seen many trips and many difficulties. […] the bumps and bends, the wracks and scratches, of a long and violent career. […]. Its oaken floor-boards were scooped and polished by the feet of passengers (*WWB*, 16).

Les marques d'éraflure et de polissage sur le parquet en chêne du bus confirment la présence ancienne et régulière des voyageurs qui n'ont pas manqué de marquer leurs empreintes sur le bois dense et dur qui sert de plancher à l'autocar. Cette description impressionniste du bus se poursuit de plus fine au cours de laquelle Steinbeck scrute les différents coins et recoins de l'autobus. Ce portrait soigneux du bus se porte aussi sur ses flancs « voûtés » et « retouchés », et dont ses fenêtres sont condamnées à rester obstruées, empêchant tout mouvement d'air. L'obturation de la trajectoire de l'air varie du plus doux au plus chaud. Cette obturation est passagère puisqu'elle semble dépendre de la température de la saison, soit durant l'été Juan Chicoy enlève les fenêtres soit durant l'hiver il les bouche (*WWB*, 18). L'acte d'obstruer et d'ouvrir des fenêtres participe d'une démarche de se protéger contre les variations des saisons. Cette protection se profile et se perçoit dans des objets qui ne suppléent pas seulement au décor interne de l'autocar, mais sert également à se protéger. En effet, l'« oreiller fleuri en toile de coton » faisant office de coussin sur le siège du conducteur de bus lui permet de se protéger physiquement contre les ressorts (*WWB*, 18). Il en est de même de « la chaussure de bébé accrochée sur le haut du pare-brise » (*WWB*, 18), dont sa mission, participe à la protection du chauffeur au plan mystique. Cette « chaussure de bébé suspendue » étant prise comme une idole constitue une sorte de talisman ou de dieux Pénates pour le conducteur. Ceci apparaît comme le protecteur ou la gardienne de la destinée lors des déplacements du conducteur de bus. Les inscriptions mentionnées sur le pare-chocs avant du bus : « el Gran Poder de Jesus », et « the great power of Jesus » (*WWB*, 19) sont substituées par « Sweetheart »,

vocable associé aussi à la dénomination familière de l'autobus et qui arbore les pare-chocs arrière et avant du bus.

À cela s'ajoute le décor intérieur du bus : « une poupée plastique de marque kewpie » et une « coiffe de plumes d'autruche de couleur verte et cerise » (*WWB*, 18) et un « sarong provocateur » (*WWB*, 18) participent à fois à la minutie de la description et à l'esthétique impressionniste à travers une sensibilité de l'instant. Ainsi, il y a une tendance à consigner les impressions fugitives semblables aux méthodes descriptives des peintres impressionnistes, mais aussi un moyen pour le conducteur de satisfaire les plaisirs sensuels comme le souligne la voix narrative : « this was for the pleasure of the flesh, and of the eye, of the nose, of the ear » (*WWB*, 18). Les outils utilisés pour faire plaisir sont également des objets choisis par plaisir. En effet, toute personne éprouve du plaisir pour certaines choses dans la vie. Même si les formes de plaisirs sont différentes d'un objet à une autre chose, Steinbeck, à l'instar du conducteur, fait usage des artifices textuels pour plaire. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes théorise que le texte de plaisir est « 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 »[468]. Au regard de cette peinture instantanée, le narrateur décrit l'itinéraire du bus dans ce cadre riche en couleurs et en sonorités.

> The bus moved down the main street of San Ysidro and came to the outskirts and to the open highway. The sky and the sun were washed and clean. The colors were sharp. The ditches ran full of water; and in some places, where the ditches were clogged, the water extended out onto the highway. The bus hit this water with a great swish, and Louie could feel the tug at the wheel. The grass was matted down from the force of the rain, but now the warmth of the sun was putting strength into the rich grass and it was beginning to rise up again on the high places (*WWB*, 110)

La description variée et pointilleuse de l'itinéraire du bus semble révéler la position externe du narrateur. Il faut noter que le narrateur n'est pas omniscient car il décrit les personnages de l'extérieur. La position donnée au narrateur fait que celui-ci se borne à décrire ce qu'il voit ou ce qu'il entend. La description de la trajectoire de l'eau des fossés vers l'autoroute consolide l'emplacement externe l'écrivain-observateur qui, de par son extériorité, arrive à décrire le bruissement de l'eau, provoquée par la collision entre les roues du bus et l'eau. Cette collision se poursuit également sur un autre registre avec deux phénomènes naturels qui s'entrechoquent entre la pluie et les herbes. Steinbeck

[468] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Édition du Seuil, 1973, p. 25.

dépeint ici la fluctuation de la végétation qui prend de nombreuses formes, allant de l'affaissement des herbes suite à la force de la pluie jusqu'à la floraison d'une verdure richement verte provoquée par la chaleur du soleil.

La variété des couleurs des plantes, telle qu'elle est mise en scène, permet à Steinbeck de décrire le défilé du paysage à la fois divers et diversifié. Il met en évidence en même temps la dissemblance de la vision panoramique des plantes qu'il qualifie de : « just like a garden » (*WWB*, 141). La variété des couleurs révèle non seulement les différentes catégories de plantes, mais donne à voir leur capacité ornementale. Si la beauté des plantes est forme, elle est l'objet d'un spectacle, comparée ici à un potager rempli de lupins rustiques et de coquelicots qui se distinguent par la combinaison entre la couleur rouge au milieu du paysage et la couleur verte autour des pourtours. Cette vision très bariolée, de par les couleurs différentes, forme un grand tapis coloré visible de loin. Il y a un désir de ramener le discours savant vers une sorte de discours rendu présent sous forme métonymique (entre un emprunt et/ou un croisement de la poésie et de la géographie). Dès le début de *The Wayward Bus*, la description des paysages participe avec délectation à la dimension esthétique comme un espace de vie et surtout d'exploration. Il n'est pas vain de rappeler que le lieu natal de Steinbeck a joué un rôle prépondérant dans le choix de la construction des espaces romanesques ou poétiques.

Néanmoins, ce qui est frappant, c'est plutôt le décentrement que la poésie opère, et qui transforme l'écrivain à un naturaliste explorateur. Il y a là un attrait humaniste qui enchevêtre la saisie de l'objet et sa nomination : la construction de l'objet, la fluctuation des mouvements et la réflexion sur le sens porté par le regard. Si Steinbeck s'intéresse à l'espace géographique, c'est parce qu'il trouve son sens dans le rapport entre le langage et le monde. Dans les romans de Steinbeck, la fréquence des paysages dressés, qui font office de carte pour le lecteur, atteste un caractère fondamental de l'espace dans toute l'entreprise narrative. La description récurrente du cadre spatial rappelle aussi la dimension narrative et performative de toute la cartographie. C'est en ce sens que Steinbeck fait exister son lieu natal grâce au pouvoir synecdochique du récit.

> The road ran straight toward the little foothills of the first range—rounded, woman-like hills, soft and sexual as flesh. And the green clinging grass had the bloom of young skin. The hills were rich and lovely with water, and along the smooth and beautiful road "Sweetheart" rolled. *(WWB*, 137)

Dans ce passage, la comparaison symbolique de la route porte un sens dans la mesure où Steinbeck attribue symboliquement à la route des caractéristiques féminines, allant d'une forme « arrondie » à des qualités sensuelles de douceur et de tendresse qu'il assimile à la « chair ». Cette description allusive de la nature apparaît comme une sorte de personnification qui laisse entrevoir une nostalgie des paysages luxuriants qui ont agrémenté l'enfance de Steinbeck. C'est ce que la voix narrative ne manque pas de mentionner : « 'this looks like rich country', […]. 'California raised most of the vegetables for the United States, you know' » (*WWB*, 141). Steinbeck souligne l'importance de ces paysages abondants qui ont fait de la Californie un des plus grands producteurs maraîchers des États-Unis. Steinbeck associe ici contemplation de la nature et sentiment intérieur comme l'illustre la voix narrative :

> As the fields were used less for grazing and more for wheat and oats and barley, the farmers began to remove from their fields the weeds, the field turnip, the yellow mustard, the poppies and thistles and milkweeds, and these refugees found a haven in the ditches beside the road. The mustard stood seven feet high in the late spring, and red-winged blackbirds built their nests under the yellow flowers. [...]. The ditches beside the road under the high growth of weeds became the homes of weasels and bright-colored water snakes, and the drinking places for birds in the evening. The meadow larks sat all morning on the old fences in the spring and whistled their yodeling song. (*WWB*, 212)

Le symbolisme tisse ici le style d'écriture de l'écrivain. Il apparaît clairement qu'il présente particulièrement les caractéristiques capables de susciter un intérêt aux sensations produites par les paysages colorés et leurs variations, mais aussi de décrire ceux-ci par de petites touches comme autant d'effets et de chants vocalisés en onomatopées. Dans ce passage, Steinbeck décrit de façon méticuleuse l'impact du processus de désherbage des champs. Ce désherbage qui fait office de protection contre les adventices, entraine le déplacement des espèces animales vers les fossés du bas-côté des routes où elles trouvent leur épanouissement. De surcroît, la mission de ces fossés se révèle multifonctionnelle, décrits à la fois comme un « havre » propice à l'habitat des animaux, et comme un « abreuvoir » pour les oiseaux. La description des objets durant le voyage est chargée de sens poétique car ils dépassent leur usage habituel concret pour devenir symbole et force de pensée. En effet, Steinbeck se sert des objets représentés pour véhiculer son message. Le regard de l'écrivain se serait concentré sur des métaphores en ce qu'elles sont révélatrices du sens des lieux et d'un imaginaire géographique confiné dans les limites de la quotidienneté. L'espace, comme tel n'est pas souvent un objet d'intérêt en soi, il se conçoit principalement comme une grille d'analyse

qui permet de mieux comprendre le texte et son fonctionnement, ou encore certaines dimensions esthétiques, culturelles ou idéologiques d'une œuvre et d'un écrivain. Étant un objet d'analyse, l'espace permet de mieux cerner le texte et réciproquement. Il y a une sorte de complémentarité entre l'espace et le texte.

Dans *The Wayward Bus,* les perspectives présentées par le bus ne suggèrent pas la vitesse, mais plutôt les loisirs, dans la mesure où le champ du narrateur semble parfois ne pas être du tout en mouvement. Ainsi, au fur et à mesure que le voyage se poursuit, le récit met en évidence des scènes de nature richement détaillées qui sont réellement impossibles de voir à partir d'un véhicule en mouvement. Tandis que les trains traversent les paysages sur leur parcours sans détours, les routes que les autobus empruntent, en particulier, les petites routes de campagne, accueillent souvent les contours naturels des terres. Steinbeck décrit l'ancienne route que le bus « Sweetheart » suit, comme « simply a slice of country » (*WWB*, 180). Cela revient à dire que le trajet du bus nous fait découvrir une partie de l'Amérique. La chronique du texte, liée au changement local et le déclin, prête urgence à l'aventure. Les vues depuis l'autobus montrent au fil de la narration ce que la vallée a perdu : la vie sauvage reléguée à des fossés, le bétail cède la place à des cultures et la disparition de « nombreuses petites exploitations » qui ont bordées la route des diligences, y compris une ferme reprise par une banque. Ce voyage en autobus est à la fois une occasion pour Steinbeck d'apprendre davantage sur la nation américaine et sur lui-même. *The Wayward Bus* représente deux étapes distinctes de l'histoire du voyage en autobus aux États-Unis. En tant qu'opérateur indépendant d'une ligne de transport, Juan nous plonge dans l'époque pionnière de l'industrie de l'autobus des années 1910 et 1920, lorsqu'une myriade d'entreprises détenue par un seul homme conduit les bus locaux : « jitneys » sur des liaisons courtes.

On peut également voir l'expérience de vagabondage dans *Travel with Charly : In Search of America,* qui est un récit de voyage écrit vers la fin des années 1950. Dans ce roman, Steinbeck est accompagné de son chien *Charley* qui porte le titre de son roman. Le texte présente un auteur qui a le sentiment d'avoir perdu contact avec son pays, tout en voulant retrouver l'âme profonde. Le voyage commence dans une sorte d'enchantement des lieux traversés. Steinbeck fait la rencontre d'une famille de Canadienne français pauvre dans le Maine, qui vivote en s'engageant chez des fermiers pour récolter des patates. Il leur consacre quelques pages, mais au bout du compte son voyage s'achève dans la déception et l'ennui, à la fois pour l'auteur et peut-être un peu aussi pour le

lecteur. Dans *Travel with Charley*, Steinbeck fait usage de son véhicule comme demeure, une camionnette minutieusement et passionnément aménagé en logis personnalisé et personnifié. Chez Steinbeck il y a une volonté de surnommer les moyens de transport. Dans *Travel with Charley* et *The Wayward Bus*, l'autocar utilisé par les personnages principaux est dénommé successivement « Rocinante » et « Sweetheart ». Ceci laisse entendre une certaine relation affective entre le conducteur et l'autocar. Chez Steinbeck tout comme chez Kerouac, la camionnette ou l'automobile devient une demeure voire un abri comme le montre la voix narrative dans *The Wayward Bus* : « Pimples saw Juan Chicoy inside the bus for shelter » (*WWB*, 31).

Il en est de même de la fin de *The Grapes of Wrath* où la guimbarde des Joad est transformée en un logement leur permettant de s'abriter du déluge. La guimbarde semble remplacer la tente indienne ou le radeau de Huck dans *Huckleberry Finn*. Si la quête de Steinbeck peut s'entendre comme une fuite horizontale, c'est parce qu'il délimite l'objectif de son voyage en mettant le regard sur les changements de décor ou de paysage de son pays mais aussi sur la situation de ses concitoyens. Contrairement à Steinbeck, la quête de Kerouac peut paraître « mystique » en ce qu'elle ne semble déboucher sur aucun horizon et qu'elle doit forcément s'échapper pour ainsi dire vers le haut[469]. En revanche, dans *Travel With Charley*, Steinbeck est mû par le désir de témoigner de la réalité de l'Amérique profonde, c'est pourquoi il fait cette traversée dans l'idée de pouvoir porter un regard neuf sur la situation de trouble moral, social et économique de son pays. Pour cela, il se réfère principalement à l'ouvrage *The Pilgrim's Progress*, (1678) du calviniste John Bunyan et à l'ouvrage *Travels With a Donkey in The Cevennes* de Robert Louis Stevenson. La lecture de *The Pastures of Heaven* permet de relever la résonance de ces références par l'entremise de son personage Junius Maltby, qui se prête régulièrement à la lecture des romans classiques comme le dit la voix narrative :

> After work Junius retired to his furnished room, patted the cushions of his morris chair and spent the evening reading. Stevenson's essays he thought nearly the finest things in English; he read *Travel with a Donkey* many times (*POH*, 80).

Extrêmement populaire à l'époque de sa publication, le roman de Stevenson est une description allégorique du voyage du héros Christian (ou Chrétien), de la « Cité de la

[469] La quête de Kerouac est auréolée d'une mystification avec la conquête du « Far West ». Dans *On The Road*, Sal Paradise est attiré par l'Ouest américain, ici le voyageur est plus entraîné dans la quête de soi.

destruction » jusqu'à la « Cité céleste » (de la Terre au Paradis). Il s'agit d'un parcours semé de rencontres et d'embûches qui le met lui et sa foi à l'épreuve. L'œuvre de Steinbeck est le fruit d'un travail patient et fouillé qui, à l'image du roman de Stevenson *Travels with a Donkey in the Cévennes*, repose sur une exploration et une observation exhaustive de la réalité de son pays. Steinbeck s'est inspiré du regard que d'autres écrivains ont porté sur leur propre société, pour observer l'Amérique avec un œil authentique capable de saisir à la fois les mouvements, l'instant et le détail. Dans son article « Le voyage dans la littérature américaine », Alain Rathé souligne que « c'est dans la vitesse, le mouvement que le personnage cherche son salut. On dirait une Amérique comme prisonnière d'elle-même, et qui tourne en rond »[470]. Le voyage de Steinbeck semble être la poursuite d'un mirage au milieu d'une route dans « une Amérique entièrement découverte, explorée, arpentée, occupée »[471]. Dans ce voyage, Steinbeck se donne l'occasion de traverser le pays et de se mettre à l'écoute du cœur profond de la nation, notamment les conditions de vie rurale. Il convient de rappeler que la vie rurale a été dans une position précaire au tournant du XXe siècle au même moment où l'agriculture industrielle moderne a rapidement remplacé la petite ferme de famille et de plus en plus de fermiers contraints de partir dans les villes pour gagner leur vie. Dans *The Pastures of Heaven,* beaucoup de membres de la communauté désertent les campagnes pour une raison ou une autre. La jeune génération la plus avertie en particulier, représentée par Mae, Jimmy Munroe et Bill Whiteside, aspire à chercher fortune dans la ville. Il en est de même de la jeune génération, à l'image d'Al Joad et d'Aggie Wainwright dans *The Grapes of Wrath*, qui préfèrent quitter la vie rurale pour trouver leur bonheur en ville. Cette jeune génération symbolise l'exode rural, mais révèle une déchéance des pratiques agricoles traditionnelles et la naissance d'une nouvelle ère d'une agriculture mécanisée.

À la confluence entre écriture, voyage et lecture se dégage toute une esthétique de la variation. Puisque chaque regard est singulier, le monde offre à présent une diversité de points de vue. Ainsi, l'enjeu de la description du monde réside plutôt dans le regard subjectif de l'écrivain, ce Agie qui lui permet de forger un style spécifique et de se démarquer des autres. Dans cette approche géo-poétique du récit de voyage, il s'agit de se focaliser exclusivement sur l'expérience du voyage et l'écriture du voyage. En effet,

[470] Alain Rathé, « Le Voyage dans la littérature américaine », *Québec français*, n°. 130, (2003), pp. 25-29. Voir URL : http://id.erudit.org/iderudit/55708ac
[471] *Ibid*.

l'aventure prend sens au fur et à mesure que le voyage se poursuit. Ce faisant, l'acte de lecture sera assimilé à l'acte de voyager, où les descriptions transcrivent et abolissent en même temps la distance entre le mot et la chose, mais aussi entre les espaces géographiques. Dans *The Grapes of Wrath*, il y a une visée d'effacement de la distance dans l'expression, c'est ce qui donne une impression de participation directe ou immédiate à la vie des fermiers migrants. Soulignons que ce roman n'est pas une entreprise d'« analyse empirique » de situation, mais plutôt une œuvre de fiction, de création imaginaire, qui s'efforce de se rapprocher le plus possible de ce qu'elle prétend représenter. Le roman se donne à lire comme une suite de tableaux où l'objet central est bien sûr l'espace désertique routier.

Si l'on prête attention à l'écriture romanesque dans *The Grapes of Wrath*, on perçoit la capacité de l'écrivain à orienter la lecture. Steinbeck ne sépare jamais la poétique de la pragmatique[472]. En effet, les lieux décrits deviennent des espaces investis d'imaginaires, de rêves et de mémoire, invitant en même temps personnages et lecteurs à projeter leur rêve dans les horizons qu'ils ouvrent. La dialectique entre l'écrivain-voyageur et le lecteur-découvreur inscrit le voyage dans un parcours littéraire, comme si le monde décrit se lisait désormais comme un livre. Cependant, il ne faut pas voir dans ces descriptions fouillées, une simple reconstruction du réel, car Steinbeck s'offre parfois une liberté pour subvertir le code. Pour souligner l'équivoque inhérente au récit de voyage, nous sommes tentés d'emprunter la formule de Lamartine : « ce n'est pas un livre, ni un voyage »[473]. Il s'agit, pour Steinbeck, de proposer un autre regard qui n'est pas celui de l'historien ni du géographe, mais de l'artiste soucieux d'immortaliser une réalité et de partager sa perception avec le lecteur. Dans *The Grapes of Wrath* la perception de l'espace californien par les fermiers qui l'ont investi, contemplé, incorporé, et écouté — consiste en ce que le géographe Charles Avocat appelle l'acte de paysage, soit :

> […] le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle […].[474]

[472] J'emprunte cette expression à Mona Cholet, dans *Chez soi : une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, pp. 20-21.
[473] Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orien*t, Paris, Éditions Champion, 2000, p. 43.
[474] Charles Avocat (dir), « *Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages* ». *In Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, pp. 11-36.

L'écrivain définit en quelques lignes la manière dont il capte certains lieux et insiste sur le fait que la saisie de l'espace demeure forcément générale. Alors que certains récits privilégient une vue d'ensemble, la voix narrative de Steinbeck privilégiant parfois les points de vue élevés avec des perspectives ouvertes sur les horizons infinis, d'autres proposent des paysages polysensoriels où le regard n'a plus la primauté. Deux récits mettent particulièrement en évidence la manière dont le vagabond laisse ses sens auditifs et olfactifs investir les lieux qu'il découvre, comme le révèle la voix narrative : « Valley in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea » (*GOW*, 346). Dans cette approche impressionniste, il faut privilégier l'impression de l'écrivain face au réel et non sa description du réel[475]. Dans cette démarche d'expression d'un point de vue, il se pourrait bien que jaillisse une esthétique du naturel : c'est l'homme que nous découvrons en parcourant des points de vue et un regard singulier porté sur le monde. Dans ce cas, l'approche impressionniste en tant que tentative de rendre sincère le texte, ne peut être mise en doute ni son caractère spontané et dénué de tout artifice dénié. Au regard de cette approche géo-poétique du voyage, Steinbeck tente de nous éclairer sur les éléments de notre relation avec la réalité et la manière dont nous cherchons à donner perpétuellement du sens au monde et à se frayer une place.

1.2 Le trait d'union entre l'imaginaire et la cartographie

Le hiatus qui relie l'Homme aux territoires qu'il parcourt peut être appréhendé par l'entremise de l'imaginaire géographique. Or, la littérature constitue un des espaces de conciliations privilégiées qui allient lieu et sujet. C'est essentiellement sur cet aspect que va se pencher notre analyse. Entrer dans la fiction de Steinbeck revient à s'intéresser également à l'imaginaire géographique qui a joué un rôle majeur dans le patrimoine littéraire qu'il a construit. Par l'entremise d'un regard croisé sur l'imaginaire géographique, nous souhaitons mettre l'accent sur la convenance d'une analyse

[475] Jean-Jacques Lévêque, *Les Années impressionnistes : 1870-1889*, Courbevoie, ACR Édition, 1990, p. 62.

transdisciplinaire où la géographie, les langues et les textes littéraires se questionnent réciproquement pour étudier autrement l'espace. En effet, l'imaginaire géographique relie l'homme à son environnement : il permet d'accéder aux réalités inexplorées des territoires et d'en saisir le sens caché.

Dans la fiction de Steinbeck, décrire l'Amérique correspond à la cartographier afin de la déchiffrer et d'en prendre possession. Le spectacle que Steinbeck offre s'est nourri d'expériences personnelles. En même temps il invente vaguement ce spectacle, il privilégie la spontanéité de la création. Il se présente aussi comme un trait d'union entre le passé et le présent, et entre le réel et l'imaginaire. Comme le souligne Cynthia Ghorra-Gobin « l'imagination géographique » a joué un rôle essentiel dans la construction du mythe de la frontière dans la société américaine[476]. L'idée semble être défendue par Géraldine Molina ; selon elle, les représentations organisent notre rapport au monde en donnant forme et sens à l'espace urbain. Il s'agit de considérer les représentations comme un outil géographique, jouant un rôle dans la formation de l'espace[477]. Le paysage ou la carte que l'écrivain propose relève parfois de la subjectivité narrative. Nous pouvons dès lors nous demander en quoi peut-il avoir de complémentarité des apports entre l'outil cartographique et l'imaginaire ? Pour le dire autrement : en quoi l'imaginaire peut-il nourrir la réflexion cartographique, ou encore en quoi, en retour, les cartes peuvent-elles enrichir l'imagination ?

Dans un premier temps, nous allons étudier les espaces de fiction chez Steinbeck, tout en analysant la manière dont ils sont représentés graphiquement, et en particulier, cartographiquement ? Dans *The Grapes of Wrath,* la représentation figurative des reliefs et de la végétation domine les premières pages du roman. Ces descriptions concises se révèlent être le résultat d'une minutieuse observation cartographique comme le fait remarquer Tom Joad :

> "We'll be on the same road", said Tom. "Sixty-six right on through. Come to a place name' Bakersfiel'. Seen it on the map I got. You go straight on there". "Yeah, but when we get to California an' spread out sideways off this road—?"
> Don't you worry," Tom reassured her. "We're gonna find ya. California ain't the whole world".
> "Looks like an awful big place on the map," Ma said. (*GOW*, 168-169)

[476] Cynthia Ghorra-Gobin, « Territoires et représentations : l'imagination géographique de la société américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, n°. 108, (2006), pp. 84-97. Voir URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RFEA_108_0084 (page consultée le03/11/2017)

[477] Géraldine Molina, « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville : l'exemple de la 'ville tentaculaire' ou l'instrumentalisation politique d'une matrice poétique », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°. 84, (2007), pp. 287-303.

Dans ce passage, il s'agit d'une carte physique et les milieux sont représentés de façon figurative. Le moutonnement des forêts, les crêtes des vagues et les alignements des sommets de montagnes sont reconnaissables au premier coup d'œil. Le code de couleurs adopté est conventionnel : « bleu » pour l'hydrographie, « vert » pour la végétation, et « rouge et gris » pour les milieux arides tels qu'ils sont mentionnés dans le chapitre XII. Steinbeck cartographie le trajet des migrants du « Dust Bowl » en mettant en valeur l'étendue de l'espace parcouru et sa localisation. La mention des couleurs attribuées aux terres foulées sert également à représenter des phénomènes pédologiques, c'est-à-dire des phénomènes, dont la configuration spatiale produit du sens. Pourtant, tout se passe comme si ces couleurs symbolisaient une légende décrivant l'aspect morphologique des différents types de sols qui caractérise les paysages traversés. La littérature montre combien l'imaginaire sert à établir et à faire évoluer ce rapport selon certaines trames narratives. La représentation de l'espace est plus figurative qu'abstractive puisqu'elle a ici une valeur plutôt évocatrice qu'informative comme si le sujet (un espace fictionnel) permettait de mieux assumer le parti pris, alors que toute cartographie comporte une part de subjectivité. Étant le fruit de sélections humaines, Steinbeck peut omettre certaines choses.

Dans *The Grapes of Wrath*, la description graphique de l'espace permet à Steinbeck de proposer une lecture localisée des phénomènes. Ceci révèle un travail de terrain fait en amont par l'écrivain pour représenter de façon réaliste l'espace physique avec un minimum de transformation, ou volontairement déformante. Mais puisque chez Steinbeck, la cartographie et l'imaginaire sont au carrefour de son roman, il n'en demeure pas moins que cette confluence est toujours régie par un principe de sélection d'informations représentées qui reste quand bien même subjective. Cette représentation à la fois cartographique et imaginaire ne soulève-t-elle pas une instrumentalisation de la subjectivité à des fins esthétiques, politiques et idéologiques ? Certes, cette interrogation reste problématique comme le souligne Philippe Rekacewicz :

> La carte géographique n'est pas le territoire. Elle en est tout au plus une représentation ou une "perception". La carte n'offre aux yeux du public que ce que le cartographe (ou ses

> commanditaires) veut montrer. Elle ne donne qu'une image tronquée, incomplète, partiale, voire trafiquée de la réalité[478].

Au-delà de l'improbable polémique entre subjectivité et objectivité de la représentation, Steinbeck rentre dans des détails de plus en plus fins pour présenter tous les types de données spatiales et géographiques. Les premières lignes de *Of Mice and Men* s'inscrivent dans une approche descriptive de l'espace. Cette description méticuleuse apparaît comme une forme de présentation touristique des lieux :

> A few miles south of Soledad, the Salinas River drops in close to the hillside bank and runs deep and green. The water is warm too, for it has slipped twinkling over the yellow sands in the sunlight before reaching the narrow pool. On one side of the river the golden foothill slopes curve up to the strong and rocky Gabilan mountains, but on the valley side the water is lined with trees—willows fresh and green with every spring, carrying in their lower leaf junctures the debris of the winter's flooding and sycamores with mottled, white, recumbent limbs and branches that arch over the pool. On the sandy bank under the trees the leaves lie deep and so crisp that a lizard makes a great skittering if he runs among them (*OMM*, 1).

Dans ce passage, le balayage panoramique permet au lecteur de voyager de façon imaginaire dans un cadre géographique qui offre de multiples facettes (en parcourant les réseaux routiers et hydrauliques, les chaines de montagnes, terrain plat et le paysage verdoyant). La description de l'espace nous plonge dans une approche interdisciplinaire où les mots employés peuvent être attribués à la géographie et aux arts visuels. Cette description apparaît comme une étude de photographie dans laquelle l'auteur inventorie ce qu'il voit en établissant une sorte de progression thématique. Dans ce passage, on peut lire le paysage dans les différents points cardinaux et à travers divers reliefs. Steinbeck s'appuie sur des personnages de fiction pour inscrire le cadre de la société paysanne dans le temps. La démarche se justifie par le fait que Steinbeck est un écrivain naturaliste.

Dans *The Grapes of Wrath* et dans *In Dubious Battle*, Steinbeck a su recueillir des témoignages sur le terrain et a donné une interprétation. À condition de bien distinguer la part du romanesque et celle du témoignage, il n'est pas illégitime de s'appuyer sur une source littéraire à des fins géographiques. En revanche, selon Steinbeck, le matériau littéraire est légitime pour la compréhension de l'espace (et à plus forte raison de l'espace vécu). Pour autant, il ne représente pas moins un espace fictif et, est une nouvelle preuve que la cartographie de l'imaginaire peut servir finalement à penser le réel. Toutefois, il

[478] Philippe Rekacewicz, « La Cartographie, entre science, art et manipulation », *Le Monde diplomatique*, (Avril 2006), pp. 14-15.

faut appréhender la qualité graphique des descriptions de Steinbeck en termes esthétiques, car même si les cartes de fiction s'emploient à représenter de manière objective l'espace californien, elles participent d'une volonté de fasciner le lecteur. Les apports de la fiction sont bien complémentaires dans la mesure où la cartographie de l'imaginaire peut permettre de mieux appréhender le réel. Steinbeck semble souligner aussi l'intérêt pédagogique d'utiliser la fiction pour mieux penser le réel. Les distances, telles qu'elles sont décrites, dans les premiers chapitres de *The Grapes of Wrath* ou de *The Pastures of Heaven,* sont essentielles, car elles font preuve d'une vision topographique du cheminement des héros, et décrites au fil de l'écriture de nombreux schémas géographiques.

Aussi le titre *The Pastures of Heaven* cache-t-il le véritable sujet de Steinbeck, qui est bel et bien les cartes de l'imaginaire ou la cartographie des espaces de l'imagination. Pour ces raisons, Steinbeck s'évertue à penser les cartes moins comme des images que comme des textes. Ces cartes sont à parcourir et à déchiffrer par le lecteur puisqu'elles montrent leur capacité à susciter l'imagination et le plaisir esthétique. Les paysages décrits par Steinbeck sont fort significatifs comme il le fait remarquer ici : « The trees which grow up around a deserted house are dark trees, and the shadows they throw on the ground have suggestive shapes » (*POH*, 2). Toute lecture d'un paysage ouvre l'accès à un imaginaire, et la lecture du roman peut bien constituer une entrée dans les « Pâturages du Ciel ».

Il en est de même de la lecture de *The Grapes of Wrath*, qui s'apparente plus à un cheminement autant contemplatif qu'analytique. La description concise et illustrée du roman apparaît comme une invitation du lecteur à se faire sa propre idée sur les images offertes. L'intérêt de ce roman ne réside donc pas dans l'analyse historique et le choix des paysages présentés, mais dans la façon bien spécifique de l'écrivain de les définir comme des fenêtres ouvertes sur un imaginaire à parcourir. Il y a de l'art dans la façon de dessiner les cartes, souvent avec un souci esthétique et politique. La représentation des données géographiques a une visée descriptive, permettant à l'écrivain de rendre compte de la forme des localités traversées comme le démontre le dialogue entre Ma et Tom Joad quand il s'agit de se séparer au cours du voyage pour aider les Wilsons ;

> Ma said worriedly, "How you gonna find us?"
> "We'll be on the same road," said Tom. "Sixty-six right on through. Come to a place name' Bakersfiel'. Seen it on the map I got. You go straight on there."

> "Yeah, but when we get to California an' spread out sideways off this road—?"
> "Don't you worry," Tom reassured her. "We're gonna find ya. California ain't the whole world." (*GOW*, 169)

Au-delà des chapitres intercalaires, qui développent l'intrigue du roman avec une description presque photographique de lieux, de routes ou de bordures de routes, les chapitres narratives donnent à lire également une représentation d'une image aussi fidèle que possible de la réalité des détails du trajet des métayers comme l'affirme la connaissance de la route par Tom Joad : « 'Sixty-six right on through. Come to a place name' Bakersfiel' Seen it on the map I got. You go straight on there' » (169). La description millimétrée et détaillée à laquelle Steinbeck se prête, semble découler d'un vécu, d'une expérience personnelle des lieux. Cela laisse entendre que l'écrivain a fait le voyage pour pouvoir rendre fidèlement ces paysages. Selon Jay Parini, Steinbeck adopte une « suitcase life »[479], c'est-à-dire qu'il mène une vie d'éternel itinérant. Dans *The Grapes of Wrath*, il s'agit d'une confluence entre le regard, le savoir et la passion pour le dehors qui détermine la création romanesque de Steinbeck. Ceci nous amène bien entendu à penser que l'écrivain voudrait partager ces lieux parcourus avec le lecteur. C'est pourquoi sa démarche est bien structurée à tel point que le lecteur peut saisir les différentes étapes et divers aspects du voyage.

Il s'agit, pour Steinbeck, de représenter de façon précise les données géographiques sur un support en miniature qui lui permet d'être tenu pour réel et facile à comprendre. L'approche descriptive est ici transdisciplinaire puisqu'elle s'applique à plusieurs domaines (géographie, sociologie, littérature entre autres). Cette description ne représente que le trajet du voyage, ce qui est loin du travail de cartographe. Il s'agit d'une description aux intérêts adaptés aux besoins spécifiques des lecteurs. Qui n'a pas fantasmé sur des cartes durant de longs moments en tentant de retracer les étapes d'un voyage que seule la lecture a permis de connaître ? D'un système de signes à un autre, d'un texte à une carte, la lecture se mue en exploration, c'est-à-dire en découverte de l'espace inconnu. Steinbeck se comporte comme un guide qui fait visiter le lecteur dans un réseau de vocables bien ordonné. Au fur et à mesure que le lecteur s'implique dans la visite guidée (la lecture), plus il acquiert une plus grande connaissance et de compréhension des lieux traversés. C'est là que la dimension transdisciplinaire de

[479] Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography, op, cit*., p. 262.

l'approche géopoétique entre en jeu. Plutôt que de laisser dans l'ombre tout ce qui ressort de la connaissance géographique, linguistique ou culturelle, la lecture tente de convoquer les savoirs inhérents à la région parcourue pour mieux saisir les différents aspects du récit de voyage.

Dans la fiction de Steinbeck, la géographie physique, bien entendu, et la cartographie, représentent l'espace parcouru et les étapes du voyage. Steinbeck vise également à faire connaître le temps d'une lecture le territoire californien et la géographie humaine, puisqu'il est souvent question de communautés ignorées ou laissées en rade par un système capitaliste insensible, à l'image des damnés de la terre jetés sur les routes. En outre, *The Wayward Bus* s'inscrit dans la même perspective à la fois impressionniste et cartographique. Le regard de Steinbeck donne à voir une position figée, décrivant de loin une cartographie :

> Forty-two miles below San Ysidro, on a great north-south highway in California, there is a crossroad which for eighty-odd years has been called Rebel Corners. From here a county road goes at right angles toward the west until, after forty-nine miles, it connects with another north-south highway that leads from San Francisco to Los Angeles and, of course, Hollywood. Anyone who wishes to go from the inland valley to the coast in this part of the state must take the road that begins at Rebel Corners and winds through hills and a little desert and through farmland and mountains until, at last, it comes to the coastal highway right in the middle of the town of San Juan de la Cruz. (*WWB*, 1).

En parcourant les premières lignes de *Wayward Bus*, on a l'impression d'être sous la dictée d'un cartographe qui se délecte à faire ce qu'il sait faire le mieux. Avec une simplicité et une précision sans précédent que l'on peut assimiler à un guidage d'un géo-positionnement satellite, le lecteur peut probablement refaire le même itinéraire tout seul. Steinbeck introduit un langage géométrique dans sa description comme le fait remarquer la voix narrative : « The highway to San Juan de la Cruz was a black-top road in twenties hundreds of miles of concrete highway had been laid down in California » (*WWB*, 136). Le récit de la route présente un trajet chiffré par l'entremise du langage. Il s'agit là d'une saisie subjective d'une réalité « objective », c'est-à-dire une perception forcément partielle et tronquée d'un espace préexistant et extérieur au voyageur. Il met en évidence l'inadéquation entre le texte littéraire et son objet référentiel, même si l'espace perçu au cours du voyage et l'espace représenté dans le récit entretiennent un rapport étroit. C'est bien souvent l'intensité de l'expérience qui rend le processus d'écriture inéluctable, ressenti comme un besoin impérieux. Il s'agit de remarquer que l'écriture continue au fur

et à mesure que le voyage se poursuit. Steinbeck s'évertue à représenter l'émotion en écrits. Ici il y a une sorte d'agencement poético-géographique et un assemblage de considérations d'ordre culturel, historique et intellectuel qu'il faut prendre en compte pour que le besoin du nomadisme intellectuel puisse s'accomplir poétiquement par le biais du contact entre l'homme et la terre. La dimension poétique bouleverse les frontières disciplinaires en les nommant comme des topographies. Steinbeck migre de genre d'écriture à un autre, tout en nourrissant celui pour lequel il a opté, qui n'est sans nul doute le genre romanesque.

Le lien entre voyage et récit ou entre cartographie et récit peut également apporter des éclairages intéressants. Ainsi, l'ordre de la réalité intelligible du roman se fait à partir du monde des idées. Loin d'être un monde inerte, muré sur l'abstraction, cette réalité intelligible, traversée de nombreuses lignes de force dont le pragmatisme, le transcendantalisme, l'individualisme et l'humanisme, est accessible concurremment au sens et au sensible. Or, plus les idées s'affirment dans le roman, plus il semble important de déterminer comment l'utilisation de l'image, ses fonctions et les enjeux d'une structure textuelle iconique, font de l'écriture romanesque de Steinbeck une écriture de l'émotion. Au-delà de la description du décor externe, Steinbeck s'intéresse également à la description de l'émotion des voyageurs sur la route. Il y a une certaine préoccupation du souci de l'autre que Steinbeck s'attache à dévoiler, et qui le place dans une position d'écrivain-enquêteur. Toutefois, cette description pointilleuse ne laisse-t-elle pas penser au désir de cheminer vers le lieu rêvé ?

1.3 L'errance ou le cadre d'une quête poétique : l'impossible utopie de la route

Objet de fascination pour beaucoup d'écrivains américains, la route se révèle un cadre créatif au potentiel illimité à mesure que l'expérience de Steinbeck en tant qu'écrivain prend forme. Dans ce chapitre, nous avons voulu cerner l'espace intime et singulier de la route, tout en circonscrivant autant que faire se peut les paramètres thématiques du « roman de la route ». Si le chemin de fer demeure fortement associé au

film Western dans l'imaginaire collectif, nous pouvons considérer avec Laderman[480] que la route asphaltée est, quant à elle, intimement reliée à l'histoire du récit de la route, et bien plus, qu'elle en constitue la condition d'émergence. « Road novel » et « road movie » deviennent ainsi inséparables dans l'imaginaire collectif, et quoi que la naissance de ces deux formes de récits se soit réalisée « en différé », nous pouvons considérer qu'elles participent d'un même mouvement artistique.

Il semble donc difficile d'aborder le récit de la route en littérature en faisant l'impasse sur sa version cinématographique et réciproquement. De fait, sans produire d'études conjointes à proprement parler, la plupart des romans portant sur le « road novel » ou le « road movie » ne manquent pas d'évoquer les œuvres représentatives de l'autre média en question. Le dessein du présent chapitre est essentiellement de définir la route en tant que symbole littéraire dans la fiction de Steinbeck. La route, lieu d'acquisition, d'observation et d'épreuve aussi personnelle et générale que volontaire et involontaire, est un récit qui se focalise davantage sur l'enregistrement des expériences. C'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « la mémoire du genre »[481]. Il s'agit dès lors d'une quête personnelle, collective et spirituelle. Nous allons, pour ce faire, appuyer sur l'analyse de Jacques Cabau qui, dans *La Prairie perdue*, considère le romancier américain comme un « volontiers bourlingueurs »[482]. On pourrait le dire sans se tromper que la nécessité de s'affranchir des contraintes sociales qui a incité Emerson à aller à Concorde ou Thoreau à se réfugier dans les bois de Walden est similaire à ce qui a amené des tenants de la « Génération perdue » à Paris ou des « Beatniks » à reprendre les pistes de l'Ouest.

Afin de comprendre la signification du récit de la route dans l'histoire du roman américain et surtout dans la fiction de Steinbeck, il est important d'identifier le contexte de ses caractéristiques dans les traditions des autres genres de la fiction américaine. Le genre le plus répandu qui a influencé le récit de la route est le film Western. Dans son roman consacré au récit de voyage, Janis Stout[483] met en évidence l'Ouest pour sa quête d'opportunité à sens unique, ses hors-la-loi solitaires, ses privilèges de voyage sur

---

[480] David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 42.
[481] *In* Ronald Primeau, *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1996, p. 21.
[482] Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, *op. cit.*, p. 22.
[483] Janis P. Stout, *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983.

l'objectif final et ses désillusions, tous les éléments que la plupart des récits de la route imitent soit consciemment soit implicitement. En outre, le film Western informe le récit de la route à travers la mythologie, la géographie et la philosophie de la « Frontier » dans la culture américaine. La tradition du film Western américain et sa mythologie trouvent leur place dans le récit de la route, le plus apparent dans l'idée omniprésente de la mythologie de la Frontière. Hamilton Murdoch voit dans *The American West : The Invention of a Myth*, le socle formateur de l'Américain typique comme il le soutient :

> The frontier experience permanently shaped the American character: hardy, optimistic, egalitarian, impatient of intruisive authority. It defined America's core values: individualism, self-reliance, democratic integrity[484].

David Hamilton Murdoch perçoit la Frontière de l'Ouest comme une promesse de possibilités et d'individualisme pour ceux qui désirent se séparer de l'influence et de la civilisation européenne. Rappelons que l'engagement dans la progression de la colonisation vers l'Ouest a été rendu possible par « l'existence d'une terre libre »[485]. Alors que l'expansion vers l'Ouest a atteint sa fin par le tournant du siècle. Frederick Turner affirme que l'idée de l'individualisme de la frontière continuerait à caractériser l'Américain :

> He would be a rash prophet who should assert that the expansive character of American life has now entirely ceased. Movement has been its dominant fact, and, unless this training has no effect upon a people, the American energy will continually demand a wider field for its exercise. But never again will such gifts of free land offer themselves…. And now, four centuries from the discovery of America, at the end of a hundred years of life under the Constitution, the Frontier has gone, and with its going has closed the first period of American history[486]

L'interprétation de Frederick Turner souligne l'importance de la Frontière dans l'expérience nord-américaine. Avec la fermeture officielle de la Frontière 1892, il soutient que les États-Unis sont contraints à chercher de nouveaux débouchés pour leur dynamisme. Même si la frontière au sens géographique est déclarée « fermée », il n'en demeure pas moins que les idées et les traits qui lui sont associés resteraient. Frederick

---

[484] David Hamilton Murdoch, *The American West: The Invention of a Myth*, London, Welsh Academic Press, 2001, p. 3.
[485] Frederick J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, (1893) 1921, p. 37.
Voir Url : https://archive.org/details/frontierinameric00turniala/page/36/mode/2up?q=rash+
[486] *Ibid*., p. 37.

Turner considère le mouvement comme un facteur essentiel dans le développement de l'Amérique et estime que les Américains continueront à exiger « un champ plus large pour leur exercice »[487]. C'est dire que le thème du voyage occupe une place importante aussi bien dans la conscience collective culturelle américaine que dans la littérature américaine.

Le voyage et la misère fournissent le cadre d'une quête poétique, celle de l'éternelle impossible utopie de la route, de l'ailleurs toujours meilleur. Le thème du voyage ou du déplacement est constant chez Steinbeck. Il est clairement visible dans son roman *To a God Unknown*, puis évidemment sous une forme plus élaborée dans *The Grapes of Wrath*. Steinbeck met en évidence le récit de l'odyssée de la famille Joad, fermiers de l'Oklahoma paupérisés qui, après avoir été exclus de leurs terres par les banques et les tempêtes de poussières, décident, comme tant de métayers expulsés de leur terre pendant la Grande Dépression, d'aller tenter leur chance en Californie. Steinbeck décrit le voyage des Joad sur la route vers l'Ouest. Il s'agit d'un déplacement d'est en ouest avec l'espoir de découvrir enfin un monde à la portée de ses espérances. Steinbeck essaie de capturer le fantasme qui anime les Joad tout au long du périple sur la route. Soulignons que durant le périple et bien avant le départ, les Joad étaient fascinés par les inépuisables richesses de la Californie et l'espoir d'un nouveau départ qu'elle leur offrirait. En d'autres termes, le fantasme de la *wilderness* et l'existence d'un Éden à l'Ouest semblent gagner l'esprit des Joad au point de parcourir les artères goudronnées à la recherche d'une vie meilleure.

La prise de la route chez Steinbeck, c'est avant tout rechercher une pureté perdue à l'est du pays. Il s'agit d'une démarche de retrouver une communion primitive entre l'homme et la nature perdue à cause de la civilisation mécanique excessive. Les routes sont présentées non pas comme un élément de plus à décrire mais véritablement comme un principe moteur dans la progression du texte. La dynamique de la marche en avant soutient l'ensemble du roman et lui donne une tonalité propre, épique et prophétique. Dans le chapitre III, la dure traversée de la route par la tortue est une injonction naturaliste à continuer à aller de l'avant. La route prend souvent une tonalité symbolique, c'est celui du chemin que l'homme doit sillonner seul pour découvrir, par lui-même, les vérités car l'écrivain ne fait que figure de guide. Toutefois, la dimension symbolique ne saurait être ignorée dans le processus du voyage, si Tom Joad y découvre l'engagement

[487] *Ibid*.

collectif, c'est parce qu'il semble être un voyage initiatique. Dans *The Grapes of Wrath*, la convocation du mythe de l'Amérique est bien présente et ce mythe consiste à dire que lorsque les circonstances actuelles deviennent intolérables, il suffit seulement de commencer de nouveau en prenant la route pour créer un nouvel Éden dans un nouveau coin de la terre. Le tout est représenté sous la forme d'une nouvelle frontière.

Si la Frontière, l'espace indéfini, voire la *terra nullius* a été habilement utilisée pour acquérir des terres, il n'en demeure pas moins qu'elle porte un sens symbolique qui subsiste toujours. Cette hypothèse soulève l'instrumentalisation du territoire américain au profit d'une représentation qui met en avant la dimension mythique des terres « vacantes » supposées. Cette représentation mythique a été le fruit d'un savant calcul lors de la construction du territoire américain. En ce sens, l'expansion territoriale américaine et la justification de cette extension géopolitique qui a été réalisées à travers le prisme d'une colonisation civile et militaire, a été perpétuées par les célèbres pionniers et protégées par l'armée. Dans sa fiction, le thème du voyage revêt souvent un caractère symbolique que l'on peut trouver dans la persévérance de la tortue dans le troisième chapitre de *The Grapes of Wrath*. En tentant de traverser la route, la tortue se fait renverser par un camion, mais réussit à se remettre sur ses pattes et reprend son chemin. Cela fait figure de la nécessité de ne pas se résigner et de continuer à avancer. La persévérance, le sacrifice[488] et l'endurance sont autant de vertus empruntées à la tradition chrétienne que l'on retrouve dans le roman de Steinbeck. Cette influence prend tout son sens dans la dernière scène du roman où la jeune Rose of Sharon donne le sein à un homme malade afin qu'il puisse continuer sa route. L'impossible utopie de poursuivre la route peut être interprétée également à un niveau biblique. En effet, *East of Eden* représente le voyage de Caïn et de sa famille. C'est une représentation métaphorique de la genèse du nomadisme. Steinbeck fait le portrait de l'éternel voyage sans retour et sans relâchement. Cette représentation mythique du voyage reste très pédagogique et laïque puisqu'il représente dans une certaine mesure notre préhistoire, c'est-à-dire le voyage de l'humanité. Aussi le voyage semble-t-il une métaphore de l'existence, car il permet la quête de spiritualité et de purification de l'âme.

[488] Un certain nombre de personnages, à l'instar de Jim Casy se sacrifier pour permettre à Tom Joad de continuer la lutte. Notons également que Grampa et Granna Joad meurent en route et doivent être abandonnés à leur sort afin que la famille Joad puisse continuer leur voyage.

Dans l'Ancien Testament, le conflit entre Abel et Caïn expose une opposition entre le nomade et le sédentaire[489]. Par le truchement de cette opposition, Dieu a condamné Caïn à errer à cause du meurtre d'Abel. C'est ce qui semble provoquer la malédiction de l'errance. Toutefois, dans le récit d'Abel et Caïn, plusieurs interprétations surgissent, laissant place à des béances de la narration qui invitent le lecteur à recourir à son imagination pour les combler. Dans son roman *Caïn et Abel, rivalité et responsabilité*, Véronique Léonard-Roques souligne que « [ces] inducteurs de rêveries, ces silences et ces ellipses ont toutefois profité à la littérature, offrant à l'imaginaire et au désir autant de brèches où déployer leurs réappropriations interprétatives »[490]. C'est par ces ellipses que Steinbeck entreprend de réécrire l'histoire de l'humanité sous la forme d'un roman en plusieurs épisodes. Dans *East of Eden*, Steinbeck souligne le pouvoir narratif de la fascination, ce qui, par similitude, se traduit en littérature par la multiplication des possibles narratifs. L'ambition de Steinbeck est de mettre en évidence son récit à travers le prisme l'histoire universelle depuis les premières migrations de l'homme.

Par ailleurs, le thème du voyage peut être corrélé à l'expérience de Steinbeck. La visite qu'il effectue dans les camps de transit pour observer l'immense cohorte de fermiers migrants jetée sur les routes par la Dépression et le Dust Bowl, refait surface en hantant tout le récit de *The Grapes of Wrath*. Steinbeck met en scène la procession des voitures qui ont quitté les régions les plus touchées par les tempêtes de poussières pour aller en Californie, allant de circonscription en circonscription à la recherche de pitance. Dans cette représentation, la Californie est présentée par de curieux prospectus comme une « never-never land », c'est-à-dire un pays de cocagne où les raisins, les oranges, le lait et le miel coulent à flot. Ainsi, la Californie devient la principale direction pour ces fermiers qui empruntent la route 66 :

> 66 is the path of a people in flight, refugees from dust and shrinking land, from the thunder of tractors and shrinking ownership, from the desert's slow northward invasion, from the twisting winds that howl up out of Texas, from the floods that bring no richness to the land and steal what little richness is there. From all of these the people are in flight, and they come into 66 from the tributary side roads, from the wagon tracks and rutted country roads. 66 is the mother road, the road of flight. (*GOW*, 118)

[489] Dans ce mythe, Caïn est berger éleveur alors qu'Abel est le paysan laboureur. Abel l'agriculteur tué par Caïn le pasteur est condamné à errer. On sait que Dieu dans la Bible a un penchant pour les nomades. Rappelons que les tribus d'Israël sont toutes nomades. L'histoire d'Abel et Caïn est donc un des premiers récits fondateurs de la Bible, une « œuvre fondatrice de l'imaginaire occidental » *In* Genèse IV, 14. Voir à ce sujet Véronique Léonard-Roques, *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007, p. 12.
[490] *Ibid.,* p. 10.

Le chapitre XII débute par une prise de vue effectuée pendant l'exode et se poursuit en différentes étapes. La « route-mère » ou « la route de la fuite » constitue le chemin qui mène vers une quête d'une vie meilleure. En tant qu'objet identitaire et culturel, la route prend réellement forme au cours des années 1920 : c'est la période faste de l'aménagement du territoire qui rapproche les Américains les uns des autres et unifie le pays. Toutefois, elle est aussi un lieu de voyage forcée. Comme le souligne Steinbeck, les métayers sont propulsés contre leur gré sur la route. Ainsi, la route se mue également en objet artistique à part entière, porteuse de références à Whitman, Thoreau et London, et s'enrichissant sans cesse de nouveaux sens. Symboles d'espoirs immenses et d'un avenir radieux, elle se charge à la fois d'images négatives et positives dans le roman de Steinbeck, à l'opposé du sens qu'elle semble avoir dès les débuts de la naissance de la nation étatsunienne. La Route 66, « route des rêves » ou « Mère des Routes », telle qu'elle est communément appelée tour à tour est, dans l'imaginaire collectif américain, la route mythique par excellence.

Rappelons que l'idée de construire une route transversale reliant l'est à l'ouest par Cyrus Avery remonte vers l'année 1923. Celle-ci a permis de faciliter la liaison des deux rives et le désenclavement des huit états traversés par la Route 66[491]. Steinbeck met en scène cette mythique Route 66 pour magnifier le symbole de toute une génération d'américains épris de liberté et de voyage (motorisés). Étant une partie intégrante du patrimoine américain, Steinbeck nous plonge dans l'Amérique des années 1930, avec ses restaurants, ses motels, ses garages, ses stations d'essence typique et ses « ghost town ». Il faut par ailleurs rappeler que la route est inaugurée en 1926 et baptisée « Main Street USA », cependant, Steinbeck la renommera la « Mother Road » dans *The Grapes of Wrath*. De là, il immortalise l'itinéraire de survie pour des milliers de fermiers ruinés du Middle West et fuyant vers les « vertes vallées » de la Californie où ils espèrent trouver une véritable « Terre promise ». Dans son article « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », Elisabeth Bouzonviller évoque la double dimension de la migration et conclut :

> Il est cependant indéniable que si les divagations géographiques des migrants sont l'expression du désarroi, puis de la colère et de la résistance de ces

[491] Illinois, Missouri, Kansas, Oklahoma, Texas, Nouveau-Mexique, Arizona, Californie sont les huit états traversés par la Route 66.

> déshérites, elles offrent aussi une réflexion métafictionnelle à percevoir au-delà du message social et politique. Au final, l'écriture comme forme de marche, comme franchissement, telle serait donc l'autre lecture possible de l'épopée moderne des Joad. [492]

Elisabeth Bouzonviller révèle ici le caractère double des dynamiques migratoires en montrant qu'elles sont le résultat à la fois d'une lutte de survie et de traversée à travers l'écriture. Son analyse nous invite nécessairement à nous interroger sur la convocation de la Route 66 dans la mesure où elle est un procédé de rappel pour souligner non seulement son rôle fondamental dans l'accession à la liberté individuelle des générations précédentes mais également comme témoin de l'Histoire des États-Unis. Par l'entremise de la Route 66, Steinbeck nous esquisse un dessin sombre et précis, étonnamment immobile, avec un drame social qui prédomine le roman. Étant témoin de cette grande migration ─ curieusement surpris par la violence des individus sur la route, celle des auxiliaires de la loi, celle des migrants eux-mêmes et l'accueil consternant des migrants dans les camps. Le tableau de la misère est complet et la veine noire du récit rattache l'aventure des Joad à celle des milliers de fermiers. Dans le roman de Steinbeck, le vagabondage n'est pas une option voulue ou minutieusement préparée, mais plutôt un dilemme qui s'impose durement à ces migrants qui sont contraints de prendre les routes macadamisées, comme l'indique la voix narrative : « the moving, questing people were migrants now » (*GOW*, 282). Chez Steinbeck la mobilité, synonyme de liberté, est transformée en éviction forcée par la Grande Dépression et les riches propriétaires terriens. Le fermier ou le vagabond, quant à lui, devient involontairement un solitaire et contraint à vagabonder sur les routes.

Remarquons que dans la fiction de Steinbeck, les fermiers sont mis en scène sur la route, symbolisant les bannis de la société américaine. Cependant, ils ont une place spéciale dans le cœur de la nation comme de braves de troubadours qui ont façonné l'histoire culturelle des États-Unis. En effet, *The Road* de Cormac McCarthy s'inscrit dans le même archétype des récits de route. Dans ce roman, la route symbolise le lieu de fuite et de survie tout comme dans *The Grapes of Wrath*. Dans ces deux romans, Steinbeck tout comme Cormac McCarthy nous invitent à réfléchir aux éternelles interrogations sur le monde : sur la condition humaine, sur le problème du bien et du mal, et sur la fragilité de la civilisation. Pendant que les fermiers de Steinbeck fuient la

[492] Elisabeth Bouzonviller, « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », *Représentations* – Hors série 2, (février 2008), pp. (27-35), p. 27.

Dépression et les pelleteuses des tracteurs, les personnages de Cormac McCarthy, eux, fuient le froid et la neige des hautes montagnes pour survivre au milieu d'un chaos présenté comme un monde post-apocalyptique comme il le souligne :

> People sitting on the sidewalk in the dawn half immolate smoking in their clothes. Like failed sectarian suicides. Others would come to help them. Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road. What had they done? He thought that in the history of the world it might even be that there was more punishment than crime but he took small comfort from it.[493].

Dans ce passage, le monde est devenu un endroit brutal. Cormac McCarthy énumère certaines des atrocités ici. Cormac McCarthy décrit un paysage post-apocalyptique où la rareté des ressources a conduit les quelques survivants au meurtre, au vol et même au cannibalisme. Les personnages les plus sympathiques tentent la décence commune, évitant autant que possible la brutalité. À la différence de Steinbeck, montrant les motifs qui ont poussé les fermiers à prendre la route, Cormac McCarty ne donne pas d'éclairage sur la causalité. Pour affiner sa description, Cormac McCarty fait usage d'un vocabulaire géographique et surtout technique, décrivant la progression déterminée par la volonté de survie de ses personnages dans les campagnes et les villes ravagées. Ici la route arbore une grande signification. Elle est synonyme de demeure, de confort et de difficultés.

Dans *The Grapes of Wrath*, quand Tom Joad regarde la route qui va le ramener enfin chez lui, ses « yeux sombres et calmes sont devenus amusés au moment du regard » (*GOW*, 53). Le nomadisme et la pauvreté offrent le cadre d'une quête poétique, celle de l'éternelle et impossible chimère de la route, de l'ailleurs toujours meilleur. La promesse d'un monde meilleur ne peut pas se limiter éternellement à l'au-delà. Les migrants de Steinbeck nourrissent un désir inassouvi de la route, du voyage terrestre qui s'est substitué chez eux à la quête du salut. Cela revient à dire que chez Steinbeck la quête d'un monde meilleur est à réaliser d'abord au niveau temporel et terrestre avant qu'elle ne le soit au niveau atemporel, voire céleste. La pérégrination de la famille Joad devient alors l'étape d'une initiation lente et sûre qui voit certains d'entre eux à l'instar de Tom, Ma Joad et de Rose of Sharon mûrir graduellement, et gagner à petit pas, dans la douleur, la maturation d'un philanthrope ou d'un humaniste. Cela se passe certainement par la

[493] Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2007, p. 32-33.

scrutation des rêves : qu'il s'agisse de l'impossible communauté autonome des errants retournés à la nature ou de la solidarité rêvée des syndicats ouvriers.

Il convient de remarquer que *The Grapes of Wrath* tourne autour de la route ou presque mis à part les premiers chapitres. La route n'est pas le chemin que l'on prend pour se rendre volontairement d'un lieu à un autre, mais elle est plutôt chargée d'un autre sens, celui d'une route comme engagement, dont on n'est pas en mesure de savoir les tenants et les aboutissements. Chez Steinbeck, la route est un cheminement qui permet de découvrir et de se découvrir également. Il y a un chevauchement à la fois géographique et psychologique. Ici l'intention de Steinbeck n'est pas seulement de nous dresser le décor géographique qui longe les bornes des routes américaines, mais il nous dévoile également le sens que contient la narration filmique des lieux traversés. Ainsi, prendre la route n'est plus un idéal mais une contrainte. C'est ce qui donne à voir un roman fort significatif malgré les orientations politiques, car la route est la seule et unique issue pour les Joad, sans quoi leur vie serait menacée et réduite à une condition d'« état de nature » selon la conception de Thomas Hobbes[494]. Dans le chapitre VI de *The Grapes of Wrath*, l'éviction de la famille de Muley Graves par les tracteurs sème la discorde, de sorte à établir une fracture familiale. Alors que la majorité des membres de sa famille sont contraints de prendre la route pour aller en Californie, Muley décide de rester et de braver l'interdit. Après avoir été expulsé, Muley Graves refuse de prendre les artères goudronnées de l'Ouest, et s'accroche désespérément à sa terre natale, où il devient un vagabond errant, vivant comme un animal dans un endroit qui n'est plus le sien. Ainsi, prendre la route semble prendre une nouvelle acception qui se révèle être un signe de résignation. C'est d'ailleurs ce que le refus de Muley semble confirmer.

Il en est de même de Tom Joad qui longe la route même pendant la nuit et continue son cheminement, pour éviter d'être arrêté. Ceci fait de lui un éternel « hobo » ou encore un « trespasser » de l'ombre comme le dit Tom : « I'll be ever'where — wherever you look » (*GOW*, 419). À force de prendre la route de manière fréquente ou d'errer interminablement, Tom Joad s'arroge de façon métaphorique le don d'ubiquité. Par ailleurs, en voyant la transformation des petits fermiers en des sans-emploi errant sur les

[494] Pour Hobbes, l'état de nature est aussi une expérience de pensée, qui ne pose pas l'état de nature comme existant (ou ayant existé), mais comme une hypothèse fictive pour comprendre le fondement logique du social. Cependant, l'état de nature apparaît comme un « état de guerre de chacun contre chacun » *In* Louis Roux, *Thomas Hobbes : penseur entre deux mondes*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1981, p.45.

routes à la recherche d'un travail, on peut dire formellement que l'idéal jeffersonien meurt graduellement au profit des intérêts capitalistes. Cette mort peut être perçue dans le discours de l'idéal Jeffersonien, qui est véhiculée par des personnages âgés, perdant la vie au cours du voyage. Lorsque la seule option est de mettre la famille sur la route vers une destination étrange et inconnue, les problèmes s'aggravent. Comme l'illustrent les Joad, leurs membres les plus âgés n'ont pas pu s'adapter à une vie de migrance. En effet, Grampa et Granma meurent sur la route vers la Californie. Plus loin dans le chapitre XXVI, quand Tom Joad insiste sur le fait qu'il doit se séparer de la famille afin de la préserver d'éventuelles représailles, sa mère éclate avec une litanie de souffrances familiales favorisées par la Grande Dépression :

> Tom! They's a whole lot I don' un'erstan'. But goin' away ain't gonna ease us. It's gonna bear us down." And she went on, "They was the time when we was on the lan'. They was a boundary to us then. Ol' folks died off, an' little fellas come, an' we was always one thing–we was the fambly–kinda whole and clear. (*GOW*, 392)

La perte de frontières entre la ligne de propriété et la délimitation des rôles des membres de la famille Joad a mis les migrants dans un état de désordre total. Les rôles de genre ont été rompus, quant aux modes de vie antérieures, et ils ont bien été bouleversés par la Dépression. Aussi dans les familles moins sinistrées que les Joad, les années 1930 ont constitué une période de désespoir et de troubles familiaux. Une perturbation majeure dans la vie familiale américaine a eu lieu durant cette époque, et il semble logique que la nation voudrait renier ces souvenirs douloureux. Dans le périple des migrants, Steinbeck introduit en filigrane la longue marche des Pères pèlerins et la fuite forcée des peuples indiens. La convocation des souvenirs de l'histoire de la nation étatsunienne que l'écrivain confirme ici par la référence au livre *Pilgrim's Progress* et dont sa lecture habituelle permet de connaître le passé : « This book. My father had it. He liked a book. *Pilgrim's Progress*. Used to read it » (*GOW*, 90). Le renvoi au livre de Bunyan qui symbolise le passé, n'est qu'un moyen pour Steinbeck de détacher les événements sur un arrière-plan et de faire comprendre de prime abord aux lecteurs les caractéristiques du « *American colonial settlement* » pour enfin livrer ses préoccupations d'à présent. Du point de vue syntaxique, l'emploi du passé ici est itératif dans la mesure où l'éviction des indiens par la colonisation, semble se reproduire symétriquement à travers l'expulsion des petits fermiers par les riches patrons terriens. La référence au passé pour comprendre le présent permet au récit d'avoir une vision globale de la situation sociale, politique et

économique. La mention de ce grand livre fait voyager aussi bien les personnages que le lecteur en mettant en mouvement leur imagination et la nature de leur esprit nomade. Ce cheminement sur les routes asphaltées permet une quête poétique que Steinbeck grave les kilomètres parcourus sur les pages de son roman ainsi que l'impossible utopie des fermiers sur la mythique route 66, symbole d'espoir et de possibilité d'un nouvel commencement. La route 66, supposée être une route de fuite, devient paradoxalement une route mère symbole de protection (« mother road »). Cette « route mère » esquisse en filigrane l'épopée mythique des « pilgrim Fathers ».

Pourtant, cet exode mythique ou biblique semble avoir des relents d'une odyssée épique. *The Grapes of Wrath* est écrit dans une période où le mythe du rêve américain a été remis en question et parfois rejeté. Dans les années 1930, l'impact économique est ressenti à peu près partout, au moins les médias de masse ont dépeint la crise comme absolument globale. Avec toutes les options apparemment fermées, les individus obligés de prendre la route, ont dû reconnaître à un certain niveau qu'ils pouvaient trouver le salut vers une place dans le paysage américain. L'espoir de ces nomades ne semble se tenir que sur un fin fil mythique, spirituel ou politique. C'est cet espoir qui leur permet de consolider leur conviction incertaine et de prendre la route dans de vieilles guimbardes qui ne semblent garder leur popularité que par leur marque :

> Christ, look at 'er! Somebody took nice care of 'er.
> Cadillacs, La Salles, Buicks, Plymouths, Packards, Chevvies, Fords, Pontiacs. Row on row, headlights glinting in the afternoon sun […]. Lined up side by side. Good Used Cars. Bargains. Clean, runs good (*GOW*, 68)
> On the highway, on 66, the cars whiz by […]. Cars from all over the country. All headin' west. Never seen so many before. (*GOW*, 158-159)

Dans les chapitres VII et XV, il y a un certain étonnement que suscite la parade des voitures alignées le long des routes. Cette parade de voiture est tout sauf anodine puisqu'elle dévoile l'engouement que ces migrants ont lorsqu'il s'agit de faire la traversée vers l'Ouest. Dans ce chapitre, Steinbeck fait un clin d'œil au progrès technique lié aux représentations de la route, précisément à l'invention de la Ford T en 1908, qui a eu un impact déterminant sur le lien entre l'identité américaine et la route. L'écrivain semble rappeler aussi l'essor de l'industrie automobile qui est devenu à la fin du XIXe siècle une des filières majeures de la seconde révolution industrielle aux États-Unis. Dès lors, la place de l'automobile joue un rôle capital dans l'économie américaine, car la

voiture elle-même symbolise l'*American Way of Life*. Symbole de prospérité capitaliste et de la société de consommation, l'automobile est plus que nulle part ailleurs une façon d'exprimer le mode de vie et les valeurs américaines. C'est d'ailleurs ce qui semble justifier l'humanisation des automobiles à travers leurs dénominations. Les trois principaux constructeurs automobiles américains, les « Big Three » : General Motors, Ford et Chrysler apparaissent comme des objets de consommation, mais aussi comme un symbole de la propriété individuelle et de la liberté de mouvement. Soulignons que l'industrie automobile est aussi intimement liée au développement de l'Amérique, c'est pourquoi la production de voitures s'est calquée sur la croissance du pays.

En mettant notamment l'accent sur une liste de voitures d'occasion prestigieuses : « Cadillacs, La Salles, Buicks, Plymouths, Packards, Chevvies, Fords, Pontiacs », Steinbeck célèbre de façon ironique l'influence déterminante de la voiture sur les représentations de la route. Au regard de ce recensement automobilistique, Steinbeck met en évidence également l'esprit aventurier et baroudeur. L'ouvrage de Cynthia Golomb Dettelbach, *In the Driver's Seat : The Automobile in American Literature and Popular Culture*[495] représente, dans une certaine mesure, une tentative d'engagement entre l'automobile comme un dispositif artistique et comme un phénomène majeur dans la culture américaine. Dans *The Grapes of Wrath,* Steinbeck souligne la fascination que semble susciter les voitures dans la culture américaine, tout en affirmant leur capacité à devenir une extension de l'ego humain, de la *persona* et de l'expérience. C'est dans ce sens que Steinbeck offre un aperçu de l'obsession de la culture américaine pour l'automobile et sa capacité à capturer l'essence des personnages et des motifs narratifs récurrents dans le roman américain moderne. Dans *Textual Vehicles* : *Automobiles in American Literature*[496], Roger N. Casey se concentre sur la présence de l'automobile dans les œuvres des écrivains en vue d'examiner la façon dont elle « conduit » le récit et reflète le dynamisme de la psyché du protagoniste. La perspective qu'offre l'analyse de Roger Casey entre en résonance avec nos hypothèses sur la prise de la route car elle s'articule autour d'une quête de reconstruction que nous avons souvent fait remarquer.

Chez Steinbeck l'écriture transforme l'expérience de la perte en un mode de reconstruction d'une expérience nostalgique. C'est ce qui suscite un certain espoir pour le

[495] Cynthia Golomb Dettelbach, *In the Driver's Seat: The Automobile in American Literature and Popular Culture*, Connecticut, Greenwood Press, 1976.
[496] Roger N. Casey, *Textual Vehicles: The Automobile in American Literature*, New York, Garland Publishing, 1997.

lieu d'accueil. L'espoir que la Californie recréé au sein de la famille Joad est à prendre au sens où Nathalie Cochoy le définit comme une « recréation de la capacité d'émerveillement qui animait les premiers découvreurs à l'abord de la terre »[497]. Ainsi, recréer cet espoir est-ce symétriquement pour mieux signifier qu'il n'y a point de découverte qui ne soit une redécouverte ? Selon Steinbeck, l'inconnu est toujours hanté de fantasmes, de projections imaginaires et d'étonnement comme il le souligne :

> So easy that the wonder goes out of work, so efficient that the wonder goes out of land and the working of it, and with the wonder, the deep understanding and the relation (*GOW*, 117).

Steinbeck inscrit la quête des Joad vers l'Ouest dans un mode nostalgique, voire désenchanté. La distance entre le lieu vécu l'Oklahoma et le lieu allochtone et inconnu la Californie est pleine de dilemmes qu'elle met au défi le désir, mais cela ne saurait durer, car à peine sur la route, les tribulations commencent et les pertes humaines se succèdent. Après une telle expérience désillusionnée, la famille Joad est condamnée vainement à rejouer le périple des Pères pèlerins, à recommencer l'expérience lassante et pourtant nécessaire de ce ratage fantasmatique. Durant le périple, un sentiment d'étrangeté commence à habiter ces migrants qui, de par leur propre point de vue, peuvent faire à présent la distinction entre l'abstrait et le concret. Cette capacité à discerner plonge les fermiers dans un début d'étrangeté au cours de laquelle Julia Kristeva soutient qu'elle peut être effective que « lorsque s'effacent les limites entre imagination et réalité »[498].

Soulignons que le voyage en auto-stop de Tom Joad à sa sortie de prison révèle deux grands avantages : il lui a épargné de payer les frais de transport, mais lui a fait aussi vivre une rencontre singulière avec le conducteur du camion qui l'interroge parfois sur sa vie. Le voyage ouvre une brèche qui signifie non seulement un passage de la privation à la liberté, mais aussi un passage vers le goût de la redécouverte et de l'étonnement devant la variété des hommes et des paysages. L'importance de cet étonnement traduit également la découverte de l'étrangeté, celle qui fait que Tom Joad sent le regard et la curiosité du conducteur de camion. Pourtant tout se passe comme si la prison transformait l'individu en un étranger. Tom Joad en est une parfaite illustration dans la mesure où il semble différent aux yeux du conducteur. Le voyage de Tom Joad à

[497] *In* Marc Amfreville, *Dix études sur Les raisins de la colère*, *op. cit*., p. 22.
[498] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Fayard, 1988, p. 278.

sa sortie de prison lui a permis d'avoir enfin une perspective nouvelle sur lui-même et sur sa position d'ex détenu. Ainsi, le voyage se révèle comme une invitation au dépouillement de soi. Notons qu'au cours du périple vers la Californie, la charpente de la famille Joad n'a pas seulement changé de physionomie (certains membres de la famille sont morts en cours de route et d'autres ont quitté le « bateau »), mais ils ont aussi réformé leur mode de pensée et de comportement tout en adoptant une posture plus altruiste et universelle. C'est en cela que le voyage est subversif de soi-même. Il peut être tout autant imaginaire que réel, mais aussi il peut être tous les deux à la fois[499].

Il faut cependant constater qu'aussi différentes soient-elles, toutes les formes de voyages s'enchevêtrent souvent dans les faits. Il nous semble que Steinbeck se plaît à combiner de façon poétique dans son roman, réalité et fiction pour décrire le portrait « mouvementé » des migrants fermiers sur la route vers la Californie. Dans *The Grapes of Wrath*, la route est prise non seulement par goût pour l'exploration, mais plutôt par contrainte de survie. La route apparaît chez Steinbeck comme une dynamique, c'est pourquoi on peut dire qu'il « pense en routes »[500]pour reprendre l'expression de Christiane Fioupou. Cela implique que Steinbeck n'essaie pas de traduire ses pensées « en route », mais qu'il pense et façonne son écriture en même qu'il parcourt graduellement les routes. Même si la description des espaces traversés, vécus et éprouvés, représente l'un des principaux outils d'analyse, l'écriture de la route, cependant, ne se limite pas seulement à la représentation du parcours. Il convient de l'envisager surtout en fonction de la démarche de l'écrivain et de sa manière singulière de décrire le monde. Si Steinbeck a fait le voyage dans les camps de transit des fermiers, c'est sans doute pour décrire la condition de vie des fermiers migrants, mais c'est aussi une façon de refuser la sédentarité de la pensée. Ainsi, les paysages qu'il nous livre sont porteurs d'un mouvement qui se développe, notamment par les jeux de positionnement. Dans *The Grapes of Wrath*, la ville de Californie se distingue par la diversité de ses formes. Tant la réduction de la distance fait varier la perception et la réalité californiennes, comme le fait remarquer un fermier, qui considère la Californie comme une très grande ville capable d'accueillir tout le monde : « Well California's big State » (*GOW*, 121). La Californie s'offre aux fermiers migrants comme un espace de fuite et représente une nouvelle

[499] Le voyage a pu se faire par des moyens très divers : par conquête militaire, volonté commerciale, goût de l'exploration et de l'exotisme, survie ou par vocation poétique ou philosophique.
[500] Christiane Fioupou, *La Route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Amsterdam, Rodopi Éditions, 1994, p. 6.

utopie, car son territoire vaste et abondant leur promet un possible recommencement. Cette immensité des terres californiennes insuffle à l'exode des fermiers une nouvelle tournure pleine de motivation, de sens et de bravoure. C'est ce qui leurs incite à vagabonder sur une route qui est à présent considérée comme un lieu de fuite et une « mode d'expression » (*GOW*, 164). *The Grapes of Wrath* peut être qualifié de « road-novel » dans la mesure où c'est en guimbarde que les personnages font leur périple pour aller à l'Ouest.

De fait, nous allons voir que la période de crise apporte son lot de questionnements existentiels, le nomadisme des personnages se faisant en quelque sorte le reflet de leurs errements métaphysiques. *The Grapes of Wrath* se présente comme un des premiers grands « road-novel » américain, débutant en Oklahoma pour se terminer en Californie. En effet, les déplacements du camion et ses haltes permettent de nouer des relations ou d'affermir les liens de la famille Joad. Autrement dit, la route devient alors le réceptacle des rencontres où la famille Joad se transforme en une plus grande famille, dont les attaches ne se limitent pas seulement aux liens de parenté, mais aussi à des considérations d'ordre solidaire.

Il n'est pas vain de montrer que, dans la mise en scène de la route, le camion des Joad acquiert une position de choix, car il représente à présent leur nouvelle demeure (*GOW*, 140-141). Le camion s'est transformé, comme dans la plupart des récits de route, en une demeure : « Al climbed on the load to make room for Ma in the seat » (*GOW*, 229). La voiture prend ici une dimension autre qu'un simple moyen de transport pour apparaître comme une demeure motorisée et mobile, c'est-à-dire une « mobile house mécanisée », comme l'indique Steinbeck :

> The family met at the most important place, near the truck. The house was dead, and the fields were dead; but this truck was the active thing, the living principle (*GOW*, 101-102).

Le « mouvement » est tout ce que les Joad ont à leur disposition, leur mode de vie antérieure est à tous égards « mort ». Il est clair que le mouvement de leurs pensées vis-à-vis de la perception qu'ils se sont fait de la Californie avant et au cours du voyage va se heurter aux dures réalités qu'ils ont confrontés une fois en Californie. L'attention portée aux variations modifient le même espace et le déclinent en une multitude de paysages et de comportements selon la position géographique. Cette description changeante du

paysage est récurrente chez Steinbeck et témoigne d'une observation attentive dans *The Grapes of Wrath* :

> The spring is beautiful in California. Valleys in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea. […]. The full green hills are round and soft as breasts. And on the level vegetable lands are the mile-long rows of pale green lettuce and the spindly little cauliflowers, the gray-green unearthly artichoke plants. (*GOW*, 346)

Remarquons que l'observation duelle qui fait à la fois de la Californie une terre d'abondance et d'abandon de rêve, suscite la colère et la violence. Lorsque les Joad se rendent enfin à leur « Terre promise », ils trouvent rapidement comment leur présence provoque des actes de brutalités de la part de la population locale. Ce comportement violent se voit en cours de route et à l'arrivée en Californie comme le démontre le discours malveillant d'un des auxiliaires de sécurité : « we don' want you goddamn Okies settlin' down' » (*GOW*, 215). Dès leur arrivée en Californie, les a priori se font sentir au plan comportemental et communicationnel. Ayant pris conscience lors de son passage dans le complexe de la prison à McAlester, Tom Joad essaie de dire à Jim Casy que tout ne va pas bien dans le « Golden State » :

> Tom studied him with half-shut eyes and he put on his cap again. "Look," he said, "this ain't no lan' of milk an' honey like the preachers say. They's a mean thing here. The folks here is scared of us people comin' west; an' so they got cops out here tryin' to scare us back" **(***GOW*, 342).

Steinbeck dépeint les auxiliaires de sécurité comme une force paramilitaire composée d'agents assermentés et de vigiles trop zélés. En brouillant le pouvoir militaire légitime et illégal, il oblitère aussi la ligne cruciale séparant la répression de la criminalité et l'oppression d'une population migrante innocente. C'est contre cette marque illégale que Tom Joad se déchaine.

> Did you ever see a deputy that didn' have a fat ass? An' they waggle their ass an' flop their gun aroun'. Ma," he said, "If it was the law they was workin' with, why, we could take it. But it ain't the law. They're a-workin' away at our spirits. They're tryin' to make us cringe an' crawl like a whipped bitch. They tryin' to break us. (*GOW*, 381)

Les auxiliaires de sécurité utilisent la domination psychologique pour manipuler les populations migrantes, laquelle fait partie d'un projet plus vaste que la violence physique.

Entre le discours fallacieux sur l'Ouest et le discours violent envers les migrants, il apparaît clair que Tom Joad n'a pas peur d'être battu ou abattu, mais il est terrifié de voir sa volonté brisée.

Notons que la fonction principale de l'autorité dans ce texte est la répression de la différence et de l'expérimentation. Steinbeck défend ses personnages qui défient l'autorité et le statu quo, tout comme il accepte lui-même qu'une fonction principale du modernisme littéraire est de contester à travers l'expérience des modes d'écriture faisant autorité. De ce fait, il se livre à l'esthétique du modernisme, tout en travaillant simultanément contre l'autorité culturelle du progrès moderne. Observons que la plupart des romans des années 1930 de Steinbeck sont des représentations de faits réels qu'il a repris en y rajoutant de façon lyrique une touche personnelle pour ne pas sombrer dans la sédentarisation de son esprit. La démarche de Steinbeck, consistant à représenter la réalité de façon signifiante, ne manque pas de faire écho aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique, dans la mesure où en même temps qu'il s'emploie à lire l'histoire de l'Amérique, il l'a recréé et lui donne sa raison d'être, tout en faisant affleurer un manque. Le thème du voyage que les textes de Steinbeck donnent à lire, renvoie à l'indépendance d'esprit, à la liberté d'expression et à la libre circulation des idées et des personnes. Les textes de Steinbeck sont mus par une croyance nostalgique en l'Amérique du mythe de la conquête par les pionniers.

Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck donne un aperçu de la pauvreté et de l'injustice au milieu de l'Amérique des années 1930. Ce roman offre une prise de position impartiale sur la lutte entre ouvriers agricoles et employeurs. Au-delà de la nomadisation de son esprit, Steinbeck préfère recourir au déplacement physique. Le schéma est en effet le même dans *The Grapes of Wrath*, où Steinbeck pose l'équation de la contestation sociale en s'appuyant sur ses visites dans les camps des migrants. Il met en scène non seulement la réalité brute et frustre d'une Amérique où le mouvement est plus que jamais une nécessité, mais insiste aussi sur les blocages liés à sa réalisation. La combinaison de la fiction et de la réalité trouve un écho direct dans la démarche que fait Kerouac de la composition de son roman *On The Road*[501] dont une grande partie est aussi inspirée d'événements réels (et d'aventures) que l'écrivain ou un de ses proches a expérimenté. Chez Kerouac, comme chez la plupart des écrivains de la « Beat Generation », il y a un

[501] Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Penguin Books, 1957.

penchant à représenter le vécu au lieu de s'imaginer des escapades. Plus largement, *On The Road* renseigne sur les inquiétudes de l'ère de la Dépression, de ce que l'Amérique représente par opposition à ce qu'il pourrait et devrait représenter. Le roman de Kerouac est un texte qui peut être considéré comme un appel diligent à remettre en question le mythe (s) de l'Amérique. Au-delà de la joie de vivre des personnages principaux et le style narratif libre, *On The Road* représente de façon critique les paysages psychologiques et géographiques des années 1930.

Le travail de Kerouac sert en tant que banque de mémoire et de conscience morale pour les victimes du traumatisme de la Dépression. Ce roman s'inscrit dans l'imaginaire des grandes espaces propres de l'industrie automobile et établit un lien moins instrumental avec les régions traversées. Chez Kerouac, la route devient le lieu d'une quête d'authenticité qui passe par la découverte d'un ailleurs à travers la religion ou la drogue. Ainsi, prendre la route n'est pas seulement une fuite, mais devient plutôt un acte de résistance sociale et politique face au statu quo. Parallèlement, prendre la route chez Kerouac tout comme chez Steinbeck, constitue un synonyme de quête de réponses existentielles.

Dans *Travels with Charley*, Steinbeck souligne la nature individualiste du voyage et la contrainte de l'état d'esprit du voyageur sur sa perception de la réalité. En raison d'un aperçu de l'état d'esprit des personnages lié à des réflexions philosophiques que les récits de la route offraient, le travail de Steinbeck sert de modèle pour comprendre la nature des états intérieurs de l'existence, décrits comme une influence et une réflexion sur le voyage physique. En entrant en contact avec le monde extérieur, Steinbeck s'évertue à faire resurgir la profondeur de ses personnages, c'est-à-dire « the inner soul of consciousness or inner essence or concept »[502] tel que le note Gilles Deleuze. Ce lien entre le monde extérieur et intérieur sert de principe directeur à la philosophie de Steinbeck. L'attention de Steinbeck passe d'une observation objective à un niveau de conscience par lequel l'esprit répond ou projette des impressions basées sur l'expérience comme le souligne Malcolm Bradbury dans *The Modern American Novel*, « Reality was not objectively given or accepted, but rather subjectively apprehended through consciousness »[503]. La

[502] *In* David B. Allison, *Thought. The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1985. p. 144.
[503] Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, New York, New York University Press, 1983, p. 30.

remarque est intéressante en ce qu'elle souligne l'importance de la relation entre l'objectivité et la subjectivité dans la manière d'appréhender la réalité.

Dans *The Grapes of Wrath,* le voyage ne constitue pas non seulement la découverte de l'espace terrestre, mais implique aussi la découverte de soi et du temps historique. Cela revient à dire qu'il y a un lien étroit important entre le voyage, la pensée et le récit. Par ailleurs, si le voyage équivaut aussi à une peine, la route, quant à elle, est devenue comme un idéal introuvable et les migrants comme des itinérants idéologiques. Dans *The Grapes of Wrath*, la condition du migrant est représentée comme une lutte pour endurer un problème socio-économique à rectifier.

La mise en scène des fermiers sur la route symbolise les laissés-pour-compte du système capitaliste. *The Grapes of Wrath* nous invite à voir l'impact que l'expérience du voyage vers l'Ouest a sur certains personnages de Steinbeck, tels que Tom Joad, Ma Joad, Rose of Sharon et Casy. Si Steinbeck met en évidence l'affluence des fermiers sur la « route 66 », c'est parce qu'il s'emploie à reconstruire de façon allégorique une ruée vers l'Ouest. C'est ce qui sans doute fait penser au « mythe fondateur de la nation américaine » selon Elise Marienstras. Cette technique narrative créée chez le lecteur un recommencement de l'histoire par la résurrection de la conquête de nouvelles terres, mais c'est aussi un moyen d'agencer le récit selon une logique formelle et sémantique comme le font remarquer Christian Doumet et Victor Segalen : « la route exhume le fantasme d'un monde gagné par le rongement interne »[504]. La remarque met en lumière la portée du voyage comme une expérience originale du temps et de l'espace dans laquelle le psychisme reconnaît ou produit sous forme d'entités singulièrement identifiables, les représentations de ses pulsions.

Rappelons que les Okies et autres dépossédés, qui ont adopté une existence nomade dans les années 1930, ont été contraints à cause de la dégradation économique et environnementale de leurs conditions de vie. Si les Joad se sont livrés à la quête d'une « Terre promise », il n'en demeure pas moins qu'une implacable suspicion planait dans leur discours. Autant qu'ils ont conscience des suspicions sur les réalités en Californie, la route révèle comme une voie détournée qui leur mène non pas dans une « terre de lait et de miel » comme le prétend Grampa Joad, mais dans une situation comparable à leur vie

[504] Christian Doumet et Victor Segalen, *L'origine et la distance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1993, p.38.

pitoyable d'antan en Oklahoma, voire pire. Selon Susan Shillinglaw, la route apparaît comme une « jungle » (*OMM*, xii).

Dans un nouveau registre, Steinbeck examine délicatement les personnages de *The Wayward Bus*, sous la lunette extra sensible d'un microscope. Il fait la description d'un voyage devant conduire des voyageurs du Coin-des-Rebelles (Rebel Corners) jusqu'à San Juan de la Cruz dans un autocar dénommé « Sweetheart » (*WWB*, 19). Au regard de la désignation féminisée des moyens de transport dans *The Wayward Bus* (Sweetheart) et dans *Travel With Charley* (Rocinante), l'autocar acquiert une certaine identité féminine.

Par ailleurs, à la suite de deux pannes successives dans *The Wayward Bus*, le voyage tourne au cauchemar amenant les migrants à se poser des questions sur leurs existences. Steinbeck semble psychanalyser chacun des personnages et donne presque un certain suspense à son récit. Dans cette démarche psychanalytique, il dissèque avec précision les états d'âmes les plus intimes de ses personnages.

Dans *The Wayward Bus*, les artères que l'autocar a pris comme route alternative est destinée à éviter les ponts dégradés par la montée de la rivière San Ysidro. Symboliquement très important dans le roman, l'ancienne route incarne l'histoire de l'Ouest américain. Régulièrement traversée par des diligences, des wagons, des hommes à cheval, et une fois délimitée par des fermes autonomes actifs. Maintenant, la route est presque abandonnée avec des maisons ternes disséminées ici et là. Par le truchement d'un voyage « retardé », Steinbeck arrive à nous dévoiler le désir enfoui de chaque personnage. En effet, l'autocar perd de façon symbolique et temporaire sa mission fonctionnelle de moyen transport pour se sublimer en un lieu d'exutoire de désir, de séductions et de complexes. Cela permet à Steinbeck de transformer l'autocar en un lieu d'expression des désirs latents des voyageurs. Ceci témoigne d'un travail scrupuleux de la part d'un observateur averti.

À la différence du « Bildungsroman », c'est-à-dire de roman d'éducation ou de formation qui place les personnages dans le monde quotidien, le roman de la route les place dans une situation « extrême ». Toutefois, le but final apparaît le même. Cependant, soulignons que nomadisme et écriture ont constitué des passages essentiels dans la découverte de soi-même et la découverte de l'autre. Si voyager peut être une façon de se perdre dans l'infini paysage à la fois géographique et mental, le fait d'écrire en retour

c'est tenter de consigner un panorama immense et transitoire en un paysage fixe et intemporel.

Dans *The Grapes of Wrath*, il est évident de constater qu'au cours de leur périple, les Joad, égarés et en perpétuelle remise en question de leur individualité, se retrouvent dans une position de quête, mais aussi dans une position de conquête de l'Ouest malgré les pertes de vies humaines, matérielles et sentimentales. C'est ce qui se rapproche du mythe de la Frontière. Le nomadisme américain se réalise dans la croyance que le mouvement est source de bonheur et d'accomplissement. Dans le roman de la route, les angoisses identitaires se règlent sur les chemins. Si la route est synonyme de lieu de pertes elle est également une nouvelle « piste des Larmes »[505] selon Marie Christine Agosto. Dans son article « The Grapes of Wrath : L'Esthétique de la blessure », elle affirme que la route est aussi source de reconnaissance et de réhabilitation des valeurs universelles, comme l'altruisme, la fraternité, entre autres. Aussi la route permet de s'extirper du cadre restreint de la famille, pour s'ouvrir dans un cadre plus large tendant vers la communauté.

Étant un lieu de fuite, la route constitue métaphoriquement comme un prélude à l'instauration de la démocratie. Dans le chapitre XXII, l'organisation crépusculaire qui s'est produite dans les campements nomades sur le bord de la route va dans ce sens dans la mesure il y a une politique d'auto gestion. Ce prélude métaphorique de la démocratie est contraire à la vision pénitentiaire présentée par les Hoovervilles[506] où les germes de l'exaspération sont au bout des langues et des actes des « Hoovervilliers ». Par l'entremise de ces pertes et profits (construction d'une communauté et intégration des valeurs universelles), la route devient à la fois une nouvelle forme d'expression et d'habitation comme le souligne la voix narrative :

> Two days the families were in flight, but on the third the land was too huge for them and they settled into new a new technique of living; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little, they settled into the new life (*GOW*, 164).

[505] *In* Marc Amfreville, *Dix études sur* Les raisins de la colère, *op. cit,* p. 82.
[506] Hooverville désigne une série de bidonvilles apparus aux États-Unis au cours de la Grande Dépression, de 1929 jusque dans les années 1940. Le terme a été créé sur la base du nom du 31eme président des États-Unis, Herbert Hoover, en exercice au début de la Grande Dépression.

La prise de la route apparaît comme un moyen de se reconstruire grâce à la proximité de l'autre. Cela revient à dire que l'autre permet le commencement d'une nouvelle vie. Une image qui est d'ailleurs explicitement formulée par le personnage de la mère :

> It's too much – livin' too many lives. Up ahead they's a thousan' lives we might live, but when it comes, it'll on'y be one. If I go ahead on all of 'em, it's too much. You got to live ahead 'cause you're so young, but – it's jus' the road going by for me. An' it's jus' how soon they gonna wanta eat some more pork bones. (*GOW*, 340)

Dans ce passage, la route transporte les fermiers dans un nouvel espace public avec ses différents mécanismes et normalisations. Les Joad sont maintenus dans une errance qui ne connaîtra pas de fin alors que le nomadisme finit par devenir un mode d'existence. Il ne faut pas prendre ce nouvel espace public au sens où l'entend Jürgen Habermas, c'est-à-dire comme une « scène d'apparition et de jugement d'un public »[507], mais il faut plutôt l'envisager comme « un lieu de formation de consensus sur des questions pratiques ou politiques »[508] comme l'illustre la solidarité qui s'est produite au cours de la route entre les Joad et les Wilson ou encore l'organisation plus ou moins démocratique du camp de Weedpatch. Rappelons que ce camp est construit par le gouvernement Fédéral en guise d'abris et de protection pour les désenchantés migrants qui n'ont pas été parfois les bienvenus en Californie.

Contrairement à l'hostilité et à l'agressivité qui se sont développées dehors, le camp de Weedpatch symbolise un havre temporaire pour les fermiers dépossédés. Ce camp qui sert de lieu de répit transitoire, peut être comparé à des « non-lieux »[509] selon l'appellation du sociologue Marc Augé. Ces « non-lieux », crées par la « surmodernité », sont des endroits inhabités dans lesquels l'individu demeure anonyme et solitaire. Étant un lieu d'unification, la route, se révèle également comme un exutoire pour les Joad comme pour l'ensemble des fermiers. C'est cette phase transitoire qui leurs permet d'abréger leurs difficultés, voire d'alléger leurs souffrances. Notons également que la route, comme lieu d'unification, est l'approche que Kerouac promeut plus tard pour sortir de ce statu quo inquiétant. Selon lui, l'antidote à la Grande Dépression et aux années

[507] *In* Louis Quéré, « L'Espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, volume 18, (1992), pp.75-92.
[508] *Ibid*., p.77.
[509] Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Édition du Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1992, p. 100.

suffocantes de 1950 est la route et l'âme universelle. À divers points, Kerouac utilise le Tao et le Christianisme pour permettre d'articuler la notion d'unité :

> Solomon never showed up so we roared out of Testament. "Now you see, Sal, God does exist, because we keep getting hung-up with this town, no matter what we try to do, and you'll notice the strange Biblical name of it, and that strange Biblical character who made us stop here once more, and all the things tied together all over like rain connecting everybody the world over by chain touch…. .[510]

Nonobstant les situations sombres décrites dans leurs romans respectifs, Steinbeck et Kerouac offrent en permanence l'âme universelle comme une solution à la désintégration sociale et à la déception. Dans le chapitre IV de *The Grapes of Wrath*, Jim Casy médite, au-delà de la route physique, pour mettre en évidence aussi la route spirituelle. Steinbeck voit la « Jesus road » (*GOW*, 27), c'est-à-dire le christianisme classique américain incapable d'aider les fermiers à supporter les misères de la crise nationale. Cependant, la conscience sociale qu'informe *The Grapes of Wrath* est plus morale que politique. Steinbeck ne prescrit pas le communisme ou tout autre paradigme idéologique comme solution pour la Dépression[511].

Il convient de dire que l'extrémisme socio-économique ou la famine pouvait être compensée par l'interaction humaine. Le fait de prendre la route amène Jim Casy à adopter une vision émancipée et universelle. La route se révèle comme une façon pour Steinbeck de faire découvrir aux petits fermiers une nouvelle relation entre eux et la terre. La route sert par conséquent de lieu d'expérimentation sociale, mais les conséquences que le texte en tire, sont d'ordre très différent. À la fois un lieu d'épreuves et de murissement, la route invite à une humanisation des rapports sociaux d'un point de vue éthique. Cela revient à dire que l'intégration des valeurs morales et éthiques est présentée comme le socle des rapports sociaux. Alors que les difficultés sur la route permettent de ressouder la communauté, les relations circonstanciées se transforment au fur et à mesure en des relations durables. Si nous partons de l'hypothèse selon laquelle le roman de la route est un genre littéraire du XXe siècle essentiellement nord-américain, il consiste en un récit de voyage, doublé d'un rituel d'initiation au cours duquel le héros, mis en contact avec le monde, remet son identité en question. Il s'agit dès lors d'une quête personnelle,

[510] Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, pp. 137-138.
[511] Morris Dickstein, « Steinbeck and the Great Depression », *South Atlantic Quarterly*, (2004), pp. 111-131.

collective et spirituelle comme le soutient Steinbeck dans *Travels with Charley: In Search of America* :

> A journey is a person in itself; no two are alike. And all plans, safeguards, policing, and coercion are fruitless. We find that after years of struggle that we do not take a trip; a trip takes us. (*TWC*, 4)).

Dans ce passage, il y a un processus inversé qui se produit durant le voyage. Au lieu de faire le voyage, ce dernier semble façonner le voyageur en le mettant au prisme des expériences et des péripéties qui vont l'orienter et changer sa vie. Ainsi, le voyage permet d'alimenter la vie de l'écrivain. C'est à partir de ce désir de voyager que Steinbeck va rechercher les éléments nourriciers ou fécondants de l'autre. Le voyage apparaît non pas comme un moyen de maîtriser l'autre et de ce qui nous semble exotique, il est, au contraire, une invitation au dépouillement de soi. En outre, la ruée grandissante vers les espaces routiers constitue un des symptômes de la montée du capitalisme et de la mécanisation. Les routes se retrouvent comme des lieux de fuite, de survie, de quête et de reconstruction. Ces attributions de la route laissent entrevoir la triplicité de l'espace dont parle Henri Lefebvre dans *La production de l'espace* [512]. Il s'agit d'un espace qui est « perçu », « conçu » et « vécu ». C'est à travers l'interconnexion dialectique de ces trois dimensions que l'on peut appréhender l'importance des espaces routiers.

Notons que le phénomène de la migration est lié à la mécanisation accélérée et aux capitalistes insensibles. Cette mécanisation galopante semble provoquer la migration accrue de la campagne vers les villes et l'accroissement massive d'espaces urbains. Cela laisse entendre que l'espace ne précède ni les relations sociales, ni les ordres symboliques, mais résulte de leurs discours, et est construit par eux. L'espace apparaît comme le résultat de pratiques sociales, d'idéologies et de relations de pouvoir. Le voyage a foncièrement une vertu initiatique dans la fiction de Steinbeck. Ainsi faudra-t-il s'interroger sur la dimension libératrice du voyage ? N'est-il pas le chemin qui ouvre au désir de liberté ? On verra que la fiction de Steinbeck nous autorise à envisager une éventuelle délivrance des personnages sur la route.

Dans *The Grapes of Wrath*, la libération est l'une des premières questions que pose le texte puisque la représentation de la route implique le mouvement dans tous ces

[512] Henri Lefebvre, *La Production de l'espace,* Paris, Éditions Economica, 1974, pp. 49-50.

aspects. Il n'est donc pas surprenant d'avancer que la littérature se voit comme une pensée en mouvement, celle-ci non seulement voyage, mais constitue également une manière de franchissement. Il convient d'appréhender le voyage des Joad au sens platonicien. Faire le voyage serait comparable à l'« allégorie de la caverne » où les prisonniers, après toutes les embûches du simulacre, des illusions tournent leur esprit vers les vérités intelligibles, celles que leur procure la raison. Se contentant seulement du contenu illusoire des prospectus et de leur imagination, la famille Joad pense accéder à la vérité par leurs sens. Mais cette vie n'est qu'illusion. Comparable au prisonnier libéré chez Platon, les Joad finissent par voir la réalité par eux-mêmes pendant le voyage. Au cours de leur propre parcours initiatique, les Joad sont parvenus à découvrir la réalité et à se découvrir qu'ils ne doivent pas se replier sur eux-mêmes. Ainsi, l'ouverture devient indispensable pour connaître l'autre et agir de manière responsable. L'intensité du voyage est une question de regard, une certaine « dé-marche » qui consiste d'abord à faire tabula rasa de ses idées préconçues. Comme l'écrit Jacques Lacarrière dans *Chemins d'écriture* : « l'écriture, elle, est exactement le contraire de ce décalque appliqué au réel. Elle est transformation, elle est transmutation du vécu et de la mémoire »[513].

Le voyage permet aux Joad de s'affranchir des liens qui visent à les déshumaniser et les désocialiser. Le voyage « aller simple » des Joad ouvre la réflexion sur l'identité et permet un geste narratif. En dépit de l'ostracisme et des difficultés subis par les Joad, Tom se permet de rappeler encore leur but, qui n'est autre que trouver du travail comme il le rappelle : « we ain't bums, Tom insisted. We're lookin' for work. We'll take any kind a work » (*GOW*, 244). Cependant, même si Steinbeck accorde un caractère libérateur à l'aller du voyage des Joad, il n'en demeure pas moins qu'il est au fond bien plus hasardeux. Puisque les Joad et l'ensemble des métayers sont embarqués dans un périple sans retour au cours duquel leur destin est sans doute basé sur un discours éthéré et brouillé, voire utopique. Les récits de voyage ou plutôt d'errance permettent ainsi à Steinbeck de s'inscrire non seulement dans une perspective descriptive mais surtout dénonciatrice. Le voyage que les Joad entreprennent pour effectuer la route, est ponctué de paysages, de surprises et de traditions.

Toutefois, l'art de création et d'imagination n'est pas minime, il est bien évident comme nous l'avons signalé précédemment. Remarquons que les situations vécues par les

[513] Jacques Lacarrière, *Chemins d'écriture* [1988], Paris, Éditions Plon, "Terre Humaine/Courants de pensée", 1991, p. 180.

personnages durant le voyage touchent le lecteur de très près, surtout en ce qui concerne les sentiments et les intuitions. En plus d'un rôle informatif et critique, le récit de la route se double d'une fonction moralisatrice et didactique. Les essais, articles de journaux ou encore les chroniques de voyages ne sont que des prétextes de l'écriture. Le véritable objectif de Steinbeck est d'interpeller ses lecteurs et de leurs inciter à la réflexion et à la prise de conscience.

2. L'événement mis en récit : de l'écriture journalistique à la création littéraire

2.1 Faits et événements de l'Histoire

S'intéresser à la notion d'événement dans la littérature revient à s'interroger sur le sens et l'intelligibilité que permet l'événement, mais aussi sur la quête de l'approche historique de la littérature que le lecteur est invité. Ce chapitre est consacré à l'analyse des événements et des faits à partir du récit littéraire chez Steinbeck. Cette réflexion met en son centre l'imbrication entre l'événementialité et la factualité. Les romans de Steinbeck nous rappellent certains événements — ces événements doivent rester soudés au monde de la vie. Ce sont des événements marquants, où percevoir signifie aussi sentir, se souvenir, comprendre à travers nos sens et notre histoire. En effet, l'art de la représentation nous rappelle que toute construction du monde ou de faits, revient à l'expérience du sujet sans laquelle il s'égare. Comment ne pas reconnaître que le hasard, l'accident et l'événement ne sont que des surgissements imprévisibles qui peuvent bouleverser, briser ou anéantir tant l'être affecté que les victimes collatérales. Comme le note Gérard de Cortanze : « la vie a de ces dérapages étranges que rien n'annonce, qu'on ne maîtrise jamais, qui nous font basculer dans la tragédie ou la comédie (…) »[514]. Il est plus cohérent de se demander en quoi consiste l'événement. On aura compris qu'il ne s'agit pas de cas spécifique, mais plutôt de quelque chose qui affecte l'ordre du monde.

[514] Paul Auster et Gérard de Cortanze, *La Solitude du labyrinthe, essai et entretiens*, Nouvelle Édition augmentée, Arles, Actes Sud, Coll. Babel n°. 662, 2004, p. 44.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » ou encore dans *The Moon is Down*, Steinbeck s'appuie essentiellement sur des reportages ou des témoignages pour ériger ses textes. Il ne se limite pas seulement à la posture du reporter ou du témoin, ses textes interrogent les rapports complexes entre le journalisme et la littérature à travers les deux domaines qu'il réunit de manière exemplaire dans ses romans. C'est pourquoi, l'accent est mis sur la manière dont les faits sont rapportés, c'est-à-dire aux constructions singulières et aux descriptions subjectives de l'expérience. C'est en ce sens que Hans Jauss affirme que « L'événement a besoin de la forme narrative pour faire reconnaitre sa pertinence aux yeux de l'observateur a posteriori »[515]. Remarquons que les expériences sont toujours construites et il n'y a jamais d'événements purs, ni de données pures. Au contraire, la construction des faits est dans l'espace esthétique proposée par l'œuvre — la condition même de tout événement. Les romans de Steinbeck ne sont ni des reportages, ni encore moins des documents de témoignages. Ses romans invitent donc le lecteur à voir le couple reportage/témoignage comme une facette du couple fait/événement.

Il convient de rappeler que Steinbeck a rédigé des articles pour le San Francisco News, qui sont par la suite publiés sous forme de pamphlet intitulé *Their Blood Is Strong.* Dans ce pamphlet, il évoque l'image désolante des enfants agonisant de faim, de maladie et d'insalubrité dans les camps des migrants. L'originalité de Steinbeck est de chercher la manière dont l'occurrence d'un événement affecte des sujets. En lisant *The Grapes of Wrath*, Steinbeck s'interrogent sur la nécessité de comprendre comment les événements de la Grande Dépression et du « Dust Bowl » ont reconfiguré le passé des fermiers et quel avenir possible ils leurs ouvrent. Ceci soulève la façon par laquelle Steinbeck met en évidence non pas l'antériorité de l'événement, mais l'attente de ce qui n'est pas encore. Cependant, la faillite de la ruralité américaine a été documentée par la Farm Security Administration du gouvernement de Franklin Roosevelt et les témoignages photographiques de Walker Evans rassemblés respectivement dans *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) et ceux de Dorothea Lange, entre autres. Il s'agit alors de se demander comment la mise en œuvre de l'événement engage une nouvelle définition de l'œuvre et de la relation esthétique entre auteur et lecteur/spectateur ?

En revanche, si l'on prend les romans *In Dubious Battle*, *The Grapes of Wrath*, ou encore *The Moon is Down*, Steinbeck montre et reconstruit à la fois des faits avec un

[515] Hans R. Jauss, « L'Usage de la fiction en histoire », *Le Débat*, n°. 54, (Avril 1989), pp. 89-113 (p. 105-106). URL: https://www.cairn.info/revue-le-debat-1989-2-page-89.htm

autre but interne à l'œuvre : le resurgissement de l'événement, la possibilité de retrouver l'événement dans l'œuvre et dans l'expérience de sorte que le lecteur fait l'œuvre. Par le biais du montage des faits, l'œuvre s'installe dans l'histoire et nous installe dans le présent de l'événement et, d'une certaine manière, c'est justement l'expérience du lecteur qui devient l'événement. L'œuvre s'offre comme condition critique dans laquelle l'expérience de l'écrivain n'est plus individuelle, mais plutôt perception des relations. Il s'agit de mise en forme et de découverte des relations entre le « Je » de l'écrivain et les autres à travers l'œuvre comme le souligne Steinbeck dans *The Grapes of Wrath* : « [It] was me, an' more'n me ; and my life an' more'n my life, so ever'thing was bigger » (*GOW*, 327). Ici Steinbeck fait usage de l'expérience des migrants un épisode littéraire qui dépasse de loin un simple reportage ou un documentaire d'une période spécifique de la nation étasunienne.

Dans *In Dubious Battle,* Steinbeck relate la vie d'une grève aux États-Unis dans les années 1930. Par l'entremise de l'histoire de deux activistes très engagés dans le « Parti », probablement le parti communiste américain ou le parti des travailleurs industriels du monde. Bien que Steinbeck ne l'ait pas spécifiquement nommé dans son roman, cependant il reconstruit avec dextérité le monde ouvrier américain dans la morosité de la crise de l'entre-deux-guerres. Le roman ouvre un espace critique dans lequel nous pouvons comprendre peut-être une évidence celle de la continuité profonde entre sentir, percevoir et se souvenir. Il s'agit d'une nouvelle prise de conscience d'une classe marquée surtout par des intellectuels américains intéressés aux idéaux marxistes, socialistes et communistes dans un dessein de combattre toutes formes d'oppression contre la classe laborieuse. Au regard de la pensée marxiste, la condition socio-économique de l'existence détermine la conscience humaine. Si Steinbeck s'emploie à nous plonger dans le contexte historique des années 1930, c'est parce qu'il invite la participation du lecteur à l'élaboration du sens des événements produits durant cette période : le krach de Wall-Street et le Dust Bowl. C'est dans une telle perspective que nous l'analyserons à présent en montrant que leurs caractères spéculatifs concourent à faire de ces deux grands évènements une notion littéraire.

Dans *The Grapes of Wrath*, l'ère de la crise économique et environnementale aux États-Unis et ses corolaires sont reconstruites. Dans ce contexte chaotique, une prise de conscience est née avec comme objectif de faire liaison entre la littérature et la vie de tous les jours. Certains écrivains américains s'initient à l'écriture de reportage,

mélangeant fiction et réalité. En ce sens, nous pouvons penser à certains romans comme *The Jungle* d'Upton Sinclair, *Maggie* de Stephen Crane ou *The Octopus* de Frank Norris qui sont révélateurs de la perte tragique des vies dans les bidonvilles et l'entassement des logis, mais aussi de la tentative de la classe ouvrière de se syndicaliser pour améliorer leur condition de vie face à l'opiniâtreté des propriétaires des usines et des terres. En effet, l'usage des reportages a surement donné naissance à certains grands ouvrages. En ce sens, il convient de s'appesantir aussi sur la rencontre de Steinbeck et quelques membres de la C&AWIU[516] qui est la matière sur laquelle s'est basée ses plus grands romans comme *In Dubious Battle, Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath.* Pour mener à bien son projet, Steinbeck s'est rapproché de Tom Collins, directeur du camp gouvernemental d'Arvin qui est à la fois une source d'inspiration et d'information. Ce dernier sera entre autres dédié le roman *The Grapes of Wrath*. De surcroît, il faut rappeler que dans les années 1930, on a assisté à l'émergence du « roman prolétaire », dont le but a été d'informer sur l'oppression des opprimés, mais aussi sur la proximité de certains écrivains avec le Parti Communiste à l'instar de John Dos Passos, James T. Farrell, James Agee et tant bien d'autres. Ces écrivains, animés par des causes de gauche, semblent faire prédominer le vécu dans leurs ouvrages puisqu'il s'est agi pour eux de s'appuyer sur une approche sociohistorique pour ériger leurs récits.

Dans *Trouble in the Promised Land,* Louis Owens affirme qu'il faut lire *The Grapes of Wrath* comme un témoignage d'un phénomène historique et sociologique. C'est d'ailleurs ce que Steinbeck laisse entendre : « I am trying to write history while it is happening and I don't want to be wrong »[517]. Notons ici que le rôle de l'écrivain se pose en tant que témoin de son temps et de son environnement. Peut-être faut-il penser à la citation de Stendhal, « le roman est un miroir qui se promène sur une grande route »[518] garde toute sa pertinence. La métaphore du miroir comme instrument de réflexion du monde renvoie à la double ambition du romancier de refléter la réalité, tout en la déchiffrant. À la différence du miroir comme dispositif vidéographique, le miroir romanesque est mobile sans quoi il figerait le réel. Cette mobilité du dispositif est indispensable pour saisir l'art du romancier, en ce sens elle présume l'existence d'un observateur qui confronte sa vision du monde (nécessairement immobile) au monde visible (forcément changeant) que lui renvoie le miroir. Cette dualité est caractéristique

[516] Cannery & Agricultural Workers' Industrial Union.
[517] *In* Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit*., p. 7.
[518] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit*., p. 183.

du roman de Steinbeck, car il lui permet d'exprimer son point de vue au travers et au détour d'un cheminement complexe du/des héros. Dans son essai, Vincent Laisne relève également la dimension réaliste du roman qui nous semble particulièrement pertinente ici, c'est pourquoi il affirme que :

> La métaphore du miroir a enfin cela de profondément juste qu'elle nous rappelle que le roman n'est pas une chambre d'enregistrement de la parole (comme l'est le théâtre), ni un écho sonore (comme l'est la poésie) : c'est un générateur d'images, faites pour être lues en silence »[519].

On peut presque se demander si le roman en tant que miroir de la société n'est pas à envisager comme le pastiche réel du réel tant il représente la réalité dans ses moindres détails. Remarquons que cette approche « génératrice d'images » de la réalité est la même dans *The Grapes of Wrath.* Ce roman constitue conjointement un retentissant rappel de la lutte pour l'organisation de la classe ouvrière au cours des années 1920 et 1930 et les craintes du communisme largement répandues pendant l'époque du Maccarthisme des années 1950. La configuration discursive qu'offrent certains romans de Steinbeck comme *The Red Pony*, *The Grapes of Wrath* ou *In Dubious Battle* peut être considérée comme une enquête-attestation faite de l'entrecroisement d'incursions dans la profondeur temporelle du passé de sa Californie natale et de voyages dans le champ multidirectionnel de la géographie du monde habité. Dans son discours, Steinbeck assume non seulement la position d'un enquêteur qui travaille sur sa propre expérience auditive et oculaire, mais aussi sur les formes de pensées des autres. À titre d'exemple dans *The Grapes of Wrath*, les descriptions sociologiques, basées sur l'enquête visuelle et sur le témoignage des autres, peuvent être prêtées à Tom Collins, responsable du camp d'Arvin qui a servi de témoin oculaire à Steinbeck. Dans une telle optique, le lecteur est guidé par l'exposition des faits historiques évoqués à travers le spectacle de la constitution géo-politique de la nation américaine. La trilogie des « Dust Bowl Novels »[520] de Steinbeck renvoie à l'histoire, à la réalité référentielle, mais cet appui sur l'histoire est un prétexte pour Steinbeck de produire une autre histoire. Il s'agit de la production d'une réalité idéologisée sur la base du réel. La re-fabrication de l'histoire soulève trois notions : le

[519] Vincent Laisney*, Le Miroir et le chemin : l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, volume 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006 p. 9.

[520] Il s'agit des trois romans publiés dans les annnées : *In Dubious Battle, Of Mice and Men et The Grapes of Wrath*. Cette trilogie romanesque peut être appelée également comme « The Dust Bowl Novels » pour faire référence à la crise environnementale qui vient s'ajouter à la crise économique durant les années 1930 qui ont donné à écrire à Steinbeck.

hasard, l'incident et l'événement. Ces derniers sont d'autant plus troublants qu'ils ont le pouvoir d'orienter toute l'histoire du sujet, en le renvoyant à la limite même à sa liberté, à sa propre impuissance, et en ne lui laissant plus pour seule latitude que d'imaginer ce qui aurait pu se passer si l'événement ne s'était pas produit.

Dans *The Pearl*, si Kino n'avait pas découvert la grande perle, son fils Coyotito ne serait pas probablement assassiné. L'avènement de la découverte de la perle n'est pas quelque chose de programmer. Cette découverte relève du hasard, voire de l'imprévisibilité dont ses effets ont bouleversé la vie de Kino, tout en créant des faits néfastes envers sa famille. Steinbeck semble nous dire que l'imprévisibilité du caractère des événements provoque parfois des faits dont nous n'avons pas le contrôle ni la maîtrise. Au-delà de l'imprévisibilité des événements et de la non-maîtrise des faits consécutifs, Steinbeck semble mettre en évidence le caractère vulnérable de l'être humain. En lisant les romans de Steinbeck, on constate une certaine inclination vers un désir de proposer de vraies histoires originales, fouillées et « esthétiques », car il y a un plaisir d'écrire et de lire. Tout cela dans un élan de vérité et d'humanité. Le regard à la fois journalistique et littéraire semble ériger le noyau du texte de Steinbeck. Il s'agit d'une écriture basée foncièrement sur les faits, l'objectivité et la neutralité. Chez Steinbeck, il y a une tendance narrative à vouloir sublimer le récit, tout en rendant fidèlement compte du réel.

2.2 La guerre : un événement romancé

« Inter arma silent musae » dit le dicton latin : « sous les armes, les muses se taisent ». En ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale, cette maxime déjà paraissait difficile à vérifier. Remarquons durant cette période de guerre que beaucoup d'écrivains, à l'instar d'Ernest Hemingway, Joseph Kessel ou Steinbeck, se sont engagés en prenant leurs plumes pour se démarquer du passé et adopter une posture révolutionnaire qui vise à marquer une rupture claire. Le fait de narrer la guerre dans la littérature s'est imposé comme objet artistique mais aussi comme outil de mémoire. Cette posture s'est ensuite développée comme une pratique polyvalente capable de matérialiser des moments

historiques sur des pages uniques ou au contraire de les exposer sous forme de documentation exhaustive.

Dans ce chapitre, nous allons essayer de comprendre l'intérêt particulier de Steinbeck pour une période conflictuelle de l'Histoire et mettre en lumière les liens politiques. Au-delà de l'intérêt de matérialiser une période singulière, n'y a-t-il pas une volonté de réécrire l'histoire ? Certes, la question qu'on se pose est de savoir quels sont les partis pris et les choix subjectifs adoptés par Steinbeck ? Outre les fonctions intimes et cathartiques qui peuvent être à l'origine de la pulsion d'écriture, la littérature d'expérience a également des fonctions sociales et culturelles. Remarquons qu'au-delà de sa fonction documentaire et éthique, s'ajoute la poursuite du combat par les moyens de la littérature. Dans *The Moon is Down*, Steinbeck fait usage de sa plume au service de la patrie. Il explore l'impact de la Seconde Guerre mondiale dans les territoires occupés. Ce récit sombre et elliptique, animé de fulgurances poétiques lumineuses, sonde le pouvoir de l'imagination. Au fil d'une narration fractionnée, tissée d'une langue familière, standard et d'encodage, Steinbeck dénonce l'occupation illégitime que se sont adonnées les forces du mal. Le langage et la représentation eux-mêmes, leur part d'ombre et leurs écueils, sont l'objet fuyant de ce roman qui aborde les moments sombres de la Seconde Guerre mondiale dans les territoires occupés d'un point de vue littéraire, artistique, socio-politique, philosophique et spirituel. La question qui s'impose ici est de savoir comment la création artistique réagit-elle face à un conflit ? Quelle réponse peut-elle apporter dans des situations de trouble ? *The Moon is Down* est un roman dans lequel le thème de la résistance occupe une place centrale.

La portée de la Seconde Guerre mondiale a constitué un sujet de production littéraire féconde. C'est dans une telle perspective que le président Roosevelt s'est attaché les services de Steinbeck afin qu'il puisse interpréter et remonter le moral des troupes au front. La réponse qu'il apporta au président est fort significative :

> When I spoke to you I said that the Germans were winning in propaganda matters through boldness and the use of new techniques. […]. At the time I had been thinking that our weapons and tactics would have to come not only from the military minds but from the laboratories. Peerhaps you have heard of Dr. Melvyn Knisely. […]. Discussing with him the problem of the growing Nazi power and possibilities for defense against it, he put forth an analysis and a psychological weapon which seem to me so simple and so effective, that I think it should be considered and very soon. […]. Will you see Dr Knisely and me in a week or ten days—see us privately and listen to this plan ? Within half an

> hour you will know that we have an easily available weapon more devasting than many battleships.[521]

Le fait d'interpréter et donner du sens à l'expérience — peut aussi être assimilé à un travail de perpétuation du combat contre les idéologies belliqueuses. Cette approche spécifique de perpétuer l'histoire est une pratique politique, esthétique et éthique capable de cristalliser les moments historiques en clichés ou en scènes cinématographiques uniques avant de les exposer sous forme de documentaire. Cela est révélateur du projet d'écriture qui anime *The Moon is Down* et plus généralement l'œuvre de Steinbeck. Dans ce roman, Steinbeck met en scène de façon figurative la situation humainement désolante dans les pays sous occupation allemande et offre un mode de pensée à la liberté et à la dignité. Steinbeck ne cède jamais à l'action, se contentant de dévoiler l'évolution psychologique des envahisseurs qui, au fil des pages devient de plus en plus précise. Remarquons que tous les chapitres sont structurés de la même façon, d'abord une description globale de l'état de la ville puis les différentes réactions des personnages. La description filmique va du général au particulier en respectant le même rythme que les résistants. Cette technique narrative permet de décrire et de revivifier le contexte des événements.

Soulignons que le roman est salué par les critiques, c'est en ce sens que Robert Morsberger souligne que *The Moon is Down* est « the best World War II novel writen during the war »[522]. Au-delà de son rôle consolidateur pour renforcer le moral durant la guerre, le roman se révèle être un témoignage de la célébration de l'importance de l'individu, une idée sur laquelle est fondée la démocratie. Steinbeck montre que le plus grand obstacle de l'homme est l'homme lui-même. En mettant l'accent sur la relation entre l'homme et l'homme, Steinbeck fait surgir les adversités qui compromettaient la bonne cohésion de l'existence comme le rappelle la voix narrative :

> We have in past been forced into reluctant change by weather, calamity, and plague. Now the pressure comes from our biologic success as a species. We have overcome all enemies but ourselves. (*MID*, 175)

---

[521] *In* Elaine Steinbeck and Rober Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p. 211.

[522] Robert E. Morsberger, "Steinbeck and the Stage." *In* Jackson J. Benson, *The Short Novels of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism*, Durham, Duke University Press, 1990, p. 279.

Il est frappant de constater que la question sociologique est au cœur des préoccupations de Steinbeck. Sa fiction s'inscrit dans le débat de la place de l'homme dans la société. Il souligne que la dimension sociale recèle un formidable potentiel narratif que l'écrivain choisit d'exploiter, allant jusqu'à faire du rapport conflictuel entre les Hommes, la clé de voûte de son roman. Omniprésent dans son ouvrage, les rapports sociaux conflictuels constituent un motif qui est travaillé, répété et repris, un leitmotiv dont le surgissement fait, paradoxalement, l'objet d'une attente. En retirant progressivement aux rapports sociaux conflictuels, leurs causes purement exogènes, Steinbeck semble associer leur prolifération à la course effrénée de notre « succès biologique », c'est-à-dire au rapport entre les hommes.

Il apparaît d'emblée que les rapports sociaux bellicistes sont liés au succès et au pouvoir mais aussi à leur perception et à leur moyen d'acquisition. Dans ses textes, Steinbeck invite à voir au-delà d'une simple source sur l'expérience humaine, un moyen d'appréhender plus largement les phénomènes sociaux et culturels dans le champ littéraire. Dans *The Moon is Down*, Steinbeck intègre la guerre à l'expérience collective et la fait résonner du champ personnel au champ politique en passant par le social, le culturel et l'intellectuel. À travers l'exemple de la Seconde Guerre mondiale, Steinbeck donne à voir la dialectique entre objectif et subjectif, entre déterminisme de l'histoire et détermination de l'historien, tout en dépassant l'opposition par le prisme de l'écriture fictionnelle.

Au-delà de cette approche dialectique, il est possible d'indiquer clairement que la forme d'écriture de Steinbeck relève d'une volonté de reconstruction de l'histoire. On pourrait donc dire en ce sens que le texte de Steinbeck passe du « statut d'élément illustratif à celui d'élément constitutif de l'histoire »[523]. Si cette forme d'écriture permet de perpétuer la mémoire des combats, il n'en demeure pas moins que ses représentations participent à la reconstruction de l'expérience de la guerre. À travers l'incapacité des humains à dominer leurs propres égos, Steinbeck démontre souvent de l'absurdité suscitée par la vie au front comme le fait remarquer la voix narrative :

> […] that war is treachery and hatred, the muddling of incompetent generals, the torture and killing and sickness and tiredness, until at last it is over and nothing has changed except for new weariness and new hatreds. (*MID*, 26-27)

[523] Maurice Genevoix, *Ceux de 14, Jeanne Robelin, La Joie, La Mort de près*, Paris, Éditions France Loisir, 1998, p. iii.

La remarque met en lumière la folie de la guerre qui n'est jamais porteuse de sa propre justification car elle est toujours menée au nom d'une paix à atteindre ou à rétablir. On notera que le discours « until at last it is over and nothing has changed » est paradoxalement tout sauf le vrai but de la guerre, puisque l'absence de changement est l'opposé de ce que la guerre prétend poursuivre. Si Steinbeck a mis en évidence la rupture brusque de la paix, c'est parce qu'il s'évertue à narrer ce que les pays occupés ont enduré. Par-là il donne suite un sens à l'expérience radicalement absurde de la guerre. En mettant sa plume au profit d'une cause, la fonction de l'écrivain n'arbore-t-elle pas une exécutoire cathartique destinée à supporter ou tout au plus dénoncer l'intolérable ?

Remarquons dans la fiction de Steinbeck que les événements historiques ne sont pas présentés de manière descriptive ou linéaire, mais sont souvent redupliqués à chaque nouveau segment narratif. Dans *The Moon is Down*, l'événement historique est noyé dans le flot du récit, à travers les dialogues et la léthargie, mais sa valeur symbolique demeure néanmoins présente. Le symbolisme de ce cadre spatio-temporel belliqueux est lié à l'événement historique qu'il décrit. La guerre impose une scission aussi bien dans la vie des personnages que dans celle de la nation. Cette peinture de la guerre n'est pas une simple représentation chronologique ou un agrégat d'événements avérés (le combat entre les forces du bien et les forces du mal). La manière dont elle est présentée brouille délibérément les repères historiques. Les dates et le les lieux ne sont jamais mentionnés (il incombe au lecteur de replacer l'action par rapport aux événements cités).

Entre une population en quête de liberté et une étreinte des forces d'occupation, le récit donne à lire un dialogue tendu. La technique narrative choisie par Steinbeck va dans ce sens puisqu'en privilégiant la focalisation externe, il accorde une large place aux dialogues et enregistre abondamment la parole et les scènes. Steinbeck privilégie une multiplicité de voix anonymes, témoignant en contrepoint l'expérience singulière de chaque personnage dans la vaste polyphonie d'une société en guerre. Le roman interroge constamment le rapport du locuteur au langage. La démarche n'est pas innocente dans une œuvre de contestation, c'est par une remise en cause de la langue que l'auteur affirme leur différence et leur résistance à la société. Logiquement, la principale offensive est conduite par le mineur Alexander Morden qui sacrifie sa vie pour donner l'exemple à ses concitoyens et finalement servir de porte-étendard à la résistance de la population opprimée.

Dans *The Moon is Down*, les traits caractéristiques des deux efforts journalistiques sont la touche commune de l'écrivain et son refus résolu d'aller au-delà de ses connaissances personnelles — il semble écrire que ce qu'il a vu fidèlement. Dans une perspective assez différente même s'il suit la même démarche, son effort dans la guerre aboutit à la publication de la seconde nouvelle, *The Moon is Down* (1942). Un ouvrage qui prend sa source grâce à une suggestion faite par un officier de l'armée de l'air pour l'intérêt du Bureau des Services Stratégiques[524] afin d'aider les mouvements de résistance dans l'Europe occupée. L'heurt des Alliés et des puissances de l'Axe devient une métaphore souterraine de toutes sortes, mais aussi un moyen de maintenir l'ordre et de réifier les émotions. La structuration du récit en termes de dénomination est teintée laissant libre cours à l'imagination du lecteur, comme le rappelle la voix narrative :

> I placed the story in an unnamed country, cold and stern like Norway, cunning and implacable like Denmark, reasonable like France. The names of people in the book II made as international as I could. I did not even call the Germans Germans but simply invaders. I named the book '*The Moon is Down'* from a line in 'Macbeth' and sent it to press. [525]

Sous la plume de Steinbeck, on peut lire une comparaison entre l'Allemagne décrite comme un pays « envahisseur », et quant à la France, elle se présente comme un pays « raisonnable ». Cette comparaison est, par essence, une manière de montrer la différence entre ces deux pays. Cette forme de différenciation et de diabolisation de l'ennemi participe à montrer le caractère injuste de la guerre que mènent les allemands. Il s'agit pour Steinbeck d'interpréter la guerre. Cette interprétation peut aller de la simple justification du combat de sa nation à l'expression de grandes attentes placées en la victoire à venir. Dans la présentation de la guerre, Steinbeck associe les développements historiographiques qui marquent son époque à une volonté politique d'interprétation de l'histoire. Il s'agit ici, pour Steinbeck, de donner la latitude au lecteur afin qu'il puisse recréer la réalité, l'obligeant à se concentrer sur les questions inhérentes aux événements réels décrits. Steinbeck refuse de se conformer aux conventions réalistes qui prônent la présence d'un « porte-regard »[526] pour reprendre le terme de Philippe Hamon, d'où la nécessité d'un personnage de relais doté d'un savoir spécifique. Le premier chapitre de *The Moon is Down,* écrit notamment sous un style énumératif*,* révèle une neutralité

[524] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit*., p. 258.
[525] *Ibid*., p. 261.
[526] Philipe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Éditions Hachette, 1993, p. 172.

exceptionnelle. Cette neutralité trouve un écho direct dans *The Grapes of Wrath* dans lequel les longues énumérations servent ouvertement de projet didactique. Si la visée didactique est la saisie du réel dans sa totalité, le modèle est celui du savoir scientifique qu'il s'agit de copier : la description de la nature. Chez Steinbeck, il y a un certain croisement des deux aspects (fiction et réalité), c'est sans doute ce que Nelly Kaprièlian désigne comme une « écriture hybride pour monde-chaos »[527]. Il s'agit de montrer qu'il y a une volonté expressive de représenter le vécu, c'est-à-dire faire sens du monde dans le but réhabiliter la réalité et les vérités.

Dans *Texte et idéologie*, Philipe Hamon souligne que le personnage focalisateur n'est pas forcément le plus focalisé, il est un « porte-parole »[528]. La fiction de Steinbeck est devenue un « lieu de mémoire » dont la raison d'être est de décrire également des romans sous le point de « vue d'en bas »[529]. L'écrivain entend faire résonner la voix des sans voix. Steinbeck est allé de lui-même, pour apprendre plus sur le conflit et le rapporter. Selon Roland Dorgelés, « ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des choses vues : c'est, en quelque sorte, de la réalité recréée. »[530]. Il s'agit pour l'écrivain de concevoir une forme et une parole singulière capable de donner une signification et une issue à la souffrance et à la mort. De fait, l'écriture se voit comme une manière de prendre part à la guerre ou au contraire de la refuser. Par l'entremise d'un virtuosisme rhétorique, Steinbeck semble se plaire à représenter les calamités injustifiables qu'entraine la guerre dans les territoires occupés.

The Moon is Down est marqué par un réel désir de perpétuer le souvenir de la guerre dans les terres occupées. Steinbeck présente un pan de l'histoire en utilisant les artifices romanesques. La portée phrastique et textuelle des expressions sert à agrémenter la narration et il nous semble crucial de l'identifier avant même d'examiner plus en détail les enjeux de cette étude, à savoir la dimension esthétique, politique et politique de l'œuvre de Steinbeck. Les représentations de la guerre dans les arts, les médias et au cinéma sont au confluent entre légitimation, engagement et posture critique. D'une manière générale, les relations art, cinéma, médias et politique ne posent pas de problème dans le cadre démocratique alors que le rôle de l'artiste, ou du reporter devient important

[527] Nelly Kaprièlian, « Au-delà du réel », *Les Inrockuptibles* hors série, Nouvelles littératures françaises, (2010), pp. 4-5.
[528] Philipe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, p.47.
[529] Voir Philippe Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983.
[530] Roland Dorgelés, *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, Éditions La Cité des livres, 1929, p. 25 et 33.

lorsque la liberté est restreinte dans une société donnée. Dans ce contexte, la censure constitue un rapport significatif entre art et politique. Il est clair que l'approche romancée de la guerre invite à une réflexion sur la fonction politique de la littérature et la méthode d'investigation. Le style journalistique est au cœur de cette approche romancée car il devient également un objet politique qui participe au débat démocratique.

La dimension esthétique du texte *The Moon is Down* est sa capacité à se faufiler dans les mailles de la censure pour délivrer à travers une rhétorique politique le message voulu. Cette forme d'écriture se retrouve orientée vers un but défini, qui en appelle à des stratégies critiques de dénonciation. Steinbeck narre le processus de l'occupation en mettant en évidence la perte de liberté qui semble être conjuguée au passé. Dès lors, la notion de liberté cède la place à la dictature, comme le souligne l'emploi de l'impératif : « put it up over your bed » (32) qui exprime l'ordre. L'usage de l'impératif dénote ici une obligation qui s'impose comme le notifie Captain Loft à Prackle en ces termes : « that's an order » (32). Le recours singulier au mode impératif transforme ces notifications en une série de règles que le narrateur s'engage à respecter, une sorte de contrat d'écriture passé avec lui-même, mais aussi avec le lecteur qui se trouve sollicité par la première personne du pluriel : « as soon as *we* get settled down »[531] (32). Le lecteur est mis en activité mentale dans le sens où le texte crée un suspense et des horizons d'attente.

C'est la raison pour laquelle la méthode scénique, poussée par une forte volonté de représentation de l'expérience de la guerre, entraine l'archivage minutieux de l'événement et à consolider le processus de construction de la mémoire collective par l'écrit. C'est en entrant dans l'espace d'archivage, prétendument objectif que la représentation de la guerre devient sujette à critique. Dans *The Moon is Down,* le récit s'annonce avec une description chronométrée du cadre temporel, comme l'indique l'affichage répétitif des heures au début des chapitres I, II, IV et V (« by ten-forty-five it was all over » (1), « By ten-thirty the brass band of the invader was playing beautiful and sentimental music in the town square » (2), « By ten-thirty-eight the riddled six were buried » (2), « By ten-forty-five » (2). L'écrivain ancre son discours dans une démarche de reconstitution de l'occupation de la ville : la marque des indicateurs temporels, en guise de repère, permet de localiser temporellement le processus de l'incursion comme le

[531] C'est moi qui met en italique le pronom « We » qui semble inclure le lecteur dans ce contrat d'écriture. Le lecteur est obligé de tenir compte de l'usage du mode impératif pour faire vivre le suspense de l'événement.

souligne l'indice temporel : « on this Sunday » (1). Steinbeck relate de façon exacte et chronologique la vitesse de l'invasion. Cette détermination temporelle précise permet de situer exactement chacun des moments de l'occupation. Si les écrits sur la guerre semblent jouer le rôle de pont entre les différents stades du conflit, les témoignages recueillis manifestent souvent de l'incompréhension suscitée par la guerre et mettent en relief la distance entre la vie d'avant, en cours et la vie d'après tel que le souligne voix narrative :

> In the town the people moved sullenly through the streets. Some of the light of astonishment was gone from their eyes, but still a light of anger had not taken its place. In the coal shaft the workingmen pushed the coal cars sullenly. The small tradesmen stood behind their counters and served the people, but no one communicated with them. The people spoke to one another in monosyllables, and everyone was thinking of the war, thinking of himself, thinking of the past and how it had suddenly been changed » (*MID*, 44).

La remarque de la voix narrative met en lumière la rupture brutale de la paix qui créée indubitablement une situation d'émoi comme le fait remarquer Mayor Orden : « the people are confused » (21). Il y a une sorte de stupéfaction de la population qui semble prise au dépourvue comme le démontre leurs bouches bées et leurs regards médusés : « their mouths a little open and their eyes astonished » (2). Les écrits sur la guerre se révèlent parfois outrageuses et choquantes, incitant aussi des autocensures afin de mieux contourner la censure établie en temps de conflit. Cette rupture brutale de la paix semble convier les auteurs à trouver voies et moyens, à mettre des mots sur le processus des événements, à relater ce qui est survenu et à donner un sens à cette expérience radicalement nouvelle.

Les expressions déictiques « on this Sunday morning » (1), « in the afternoon » (67), « now » (104) ne livrent leur référent que par le biais d'un renvoi aux paramètres de la situation d'énonciation. Elles proposent un repérage contextuel. L'emploi feutré des connecteurs temporels : « the days an the weeks dragged on, and the months dragged on » (64), qui font office de liens organisationnels entre les différences séquences du récit, servent aussi à décrire toute la lenteur de la situation. Cette absence de vitesse de la description est caractéristique de la lenteur dans laquelle se trouvent les populations occupées comme le fait remarquer la voix narrative dans le chapitre V : « the people of the conquered country settled in a slow, silent waiting revenge » (64). La remarque est intéressante en ce qu'elle nourrit le suspense de la narration. La voix narrative semble

embarquer le lecteur dans le fil narratif des séquences de sorte qu'il souhaite explorer la séquence finale.

En plus de la lenteur narrative, vient s'ajouter une absence de parole et de considération, synonyme du ressenti des populations occupées envers les occupants et leurs alliées comme le souligne la voix narrative :

> The days and the weeks dragged on, and the months dragged on. The snow fell and melted and fell and melted and finally fell and stuck. […]. The men who had been traitor, who had helped the invaders. […]. —found that the control they took was insecure, that the people they had known looked at them coldly and never spoke. (64).

L'absence de parole laisse entendre l'escalade de la froideur des populations conquises. À cela vient s'ajouter le froid de l'hiver comme le démontre la voix narrative : « the cold hatred grew with the winter, the silent, sullen hatred, the waiting hatred » (65). La démonstration met en regard le double froid qui crée un climat infernal comme elle l'illustre : « there was death in the air, hovering and waiting » (64). L'illustration est intéressante en ce qu'elle permet à Steinbeck de décrire le climat tendu qui règne dans les territoires occupés en général où chacun est dans une position de garde-à-vous pour parer à toute éventualité d'enlèvement comme le dit la voix narrative : « no man might relax his guard for even a moment » (65). Alors que l'antagonisme de la racune prévaut dans les esprits des deux camps, les soldats voient aussi leur sécurité limitée puisqu'ils ne peuvent plus voyager seuls, c'est ce qui sape sérieusement leur moral : « Fear crept in on the men in their billets and it made them sad and it crept into their patrols and it made them cruel » (*MID*, 67). La remarque de la voix narrative rend manifeste la perte de liberté des soldats, tout comme leurs captifs. La description de leur désolation souligne manifestement l'absurdité dans une guerre d'agression.

Par ailleurs, l'amoncellement de la neige et sa couleur blanche associée à du « riz » (78), qui ornent la cime des maisons et les volets des fenêtres, révèlent probablement l'hostilité de l'environnement. L'absence de lumière et le climat glacial rendent le mouvement difficile comme l'illustre la voix narrative :

> The night was dark and cold and no light showed from the windows to attract the bombers. And no one walked in the streets, for the curfew was strict. The houses were dark lumps against the snow. Every little while the patrol of six men walked down the

> street, peering about, and each man carried a long flashlight. The hushed tramp of their feet sounded in the strret, the squeaks of their boots on the packed snow. (78).

L'absence quasi inexistante de mouvement participe à ralentir le déplacement de la population. Le récit décrit un environnement presque calme où l'on peut entendre le pas feutré des soldats et le bruit strident de leurs bottes au contact de la neige. Au-delà de cet environnement morne et glacial, Steinbeck met en évidence le désir enfoui des soldats.

De surcroît, la difficulté de lieutenant Prackle d'écrire un mot, révèle, d'une part, un trouble et, d'autre part, cela laisse penser au phénomène du « papier blanche » caractéristique d'une absence d'inspiration comme le montre la voix narrative : « [he] gazed at the ceiling, to find words to put in his letter » (68). En rapport avec cette absence de vocables, les populations occupées s'inscrivent dans une démarche aphasique et aveugle. Leur absence de parole est associée à des « morts » comme le décrit le lieutenant Prackle : « They never look at you […]. They never speak. They answer like dead men » (71). L'attitude muette et non-voyante des populations occupées peut être interprétée comme une volonté de mépriser l'ennemi, mais aussi comme une forme de résistance contre les forces du mal. Au-delà de leurs armatures et uniformes de militaire, ces soldats laissent tant soi peu apparaître leur sensibilité humaine. Dans leurs conversations, l'expression de leurs désirs que les chansons proférées apparaissent comme un moyen de les re-humaniser et de les fraterniser. Ceci semble leur fragiliser, provoquant un sentiment de peur de la part des envahisseurs, comme le fait remarquer la voix narrative :

> […] gradually a little fear began to grow in the conquerors, a fear that it would never be over, that they would crack and be hunted through the mountains like rabbits, for the conquered never relaxed their hatred » (*MID*, 66).

Au-delà de la posture belliqueuse, Steinbeck soutient que le sentiment de peur peut être dans le camp des conquis tout comme dans celui des envahisseurs surtout. Les allusions aux massacres commis actualisent le sentiment de peur qui anime ces soldats qui pensent à des éventuelles représailles comme le souligne un des soldats :

> These people will not spare us. They will kill us all. They remembered stories of their men retreating through Belgium and retreating out of Russia. And more literat remembered the frantic, tragic retreat from Moscow, when every peasant's pitchfork tasted blood and the snow was rotten with bodies. (*MID*, 66)

Avec une dextérité verbale, Steinbeck oriente l'objectif de son angle d'écriture vers le camp des occupants. Le zoom mis du côté des envahisseurs montre non seulement leurs prouesses et leurs réussites, mais s'attache à restituer ici leurs confusions et leurs méfiances. Il ne s'agit pas pour Steinbeck de faire l'apologie de la guerre, puisqu'il montre les souffrances dans les deux camps pour mieux dénoncer les conséquences de la guerre. Cela marque une volonté pour Steinbeck de lever le silence et de dévoiler les aspects tus dans les territoires occupés. Outre le réalisme, le double point de vue permet de donner une vision plus objective du conflit. Au regard de cette approche de restitution de l'événement, cette fictionnalisation de l'expérience de la guerre semble gagner du terrain. Ce faisant la littérature de guerre se donne comme credo la véracité et l'authenticité par l'entremise du témoignage. Même si la guerre n'est pas donc a priori une matière à inventer, l'art de l'écrivain devrait impérativement se subjuguer à elle et privilégier le dit, la vue et le vécu.

2.3 Reportage et témoignage, genre de prédilection de Steinbeck

L'œuvre de Steinbeck possède une valeur documentaire incontestable, ses recueils d'articles, chroniques et essaies politiques sont d'abord apparus dans des journaux avant d'être réunis parfois dans un ouvrage. Le style clair et concis de l'écrivain et l'interpellation directe du lecteur ainsi que la périodicité régulière de ses publications témoigne de son appartenance au milieu journalistique. Rappelons que les années 1930 ont constitué une période propice pour l'interpénétration des champs journalistique et littéraire. Le mode de communication par excellence des écrivains était le plus souvent le reportage. Liés aux conséquences de la crise économique de cette période et des tempêtes de poussière, le reportage se révèle le moyen le plus efficace de s'informer et d'informer. Dans la plupart de ses romans, Steinbeck mêle le journalisme à la fiction. La question qu'on peut se poser est de savoir de quelle manière la fiction prend-t-elle en compte les formes journalistiques à l'instar du reportage, du témoignage, et dans quelle mesure contribue-t-elle à sa médiatisation ?

Il convient de remarquer qu'il y a une sorte de porosité des frontières entre littérature et le journalisme. Tirant la conséquence de cette perméabilité, Steinbeck joue

joyeusement de la liberté qu'il s'octroie et tend à légitimer son discours en déjouant le rapport habituel que le discours journalistique instaure par rapport aux événements. Ainsi s'élabore un discours à mi-chemin entre la littérature et le journalisme. En s'appuyant, d'une part, sur le principe de base journalistique de la véracité et de l'observation, il rajoute, d'autre part, la perspective créatrice de la littérature. Remarquons que tous ces principes de bases journalistiques jouent un rôle de « source » pour la fabrique poétique de la littérature. Dans *Le Journal et les Lettres*, Patrick Suter relève également la dimension contributive des formes de récits journalistiques à l'alimentation de la fiction romanesque. Selon l'écrivain, la fiction s'appuie souvent sur la matière journalistique et la recycle selon diverses modalités mises en lumière[532]. Il clair que le recours à la source journalistique par les récits romanesques laisse entendre un processus de « fictionnalisation de l'information »[533] selon les termes de Marie-Ève Thérenty, voire une présentation d'un vécu au cours duquel l'écrivain combine l'information factuelle et la fiction au sein d'un seul et même texte foncièrement hétéroclite. Pourtant même si les récits littéraires empruntent les supports journalistiques, il n'en demeure pas moins que le contenu des textes romanesques se révèle efficace pour mettre en scène et dénoncer une situation. On pourrait dire ici que la mission fonctionnelle des textes à mi-chemin entre une pratique journalistique et une pratique romanesque ouvrent des perspectives esthétiques, politiques et éthiques dans la mesure où l'hybridité textuelle relève de deux régimes : fictionnel et factuel. C'est ce qui permet de traiter des sujets qui se rapportent à la réalité quotidienne les plus diverses dans des propos plus libres.

Dans *In Dubious Battle* ou dans *The Grapes of Wrath*, il y a une absence de solutions et de conclusions, autrement dit, ces deux récits proposent des fins sans fin. Dans ses récits, Steinbeck décrit les conditions pénibles auxquelles les travailleurs agricoles pauvres sont exposés. En dévoilant les maux tus par des mots justes et précis, Steinbeck introduit le sort de ces ouvriers pauvres dans une caisse de résonance pour « dérégionaliser » le caractère interne de leurs tribulations. En effet, ces travailleurs désocialisés sont exploités contre leur gré par une société matériellement et moralement aveugle. La précision de ses mots donne une empreinte universelle à leur problème.

---

[532] Patrick Suter, *Le Journal et les Lettres. De la presse à l'œuvre, tome 1*, Genève, Metis Presses, « Voltiges », 2010. Voir aussi, Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs, « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n°. 7, novembre (2011), p. 11.

[533] Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007, pp. 124-152.

Effectivement, Steinbeck adopte dans ses articles de presse des attitudes critiques et réflexives, à l'image de *The Harvest Gypsies,* publié pour le Francisco News, sous forme de pamphlet intitulé *Their Blood Is Strong*. L'ouvrage est un recueil de documents sur la vie des migrants du Dust Bowl y compris des rapports compilés par Tom Collins, responsable d'un camp fédéral de migrants à Arvin, Californie et son assistante Sanora Babb.

Dans *Harvest Gypsies*, Robert DeMott relève l'importance du travail de reportage et de témoignage recueilli au sein des migrants qui vont ensuite servir de référentiel à Steinbeck pour la rédaction de sa trilogie des « Dust Bowl Novels ». C'est en ce sens qu'il déclare :

> From countless hours of talking to migrant people, working beside them, listening to them and sharing their problems, Steinbeck drew all the correct details of human form, language, and landscape that ensure artistic verisimilitude, as well as the subtler nuances of dialect, idiosyncratic tics, habits, and gestures, which animate fictional characterization[534].

À la lumière de ce travail journalistique effectué en amont, on comprend peut-être mieux comment Steinbeck s'évertue à représenter une pratique journalistique qui consiste à rapporter le fait, l'enrichir de commentaires et de points de vue critiques. Son essai *Their Blood Is Strong* est un genre intermédiaire mettant en évidence l'articulation du travail reportage avec le reste du champ littéraire qui offre une plus grande opportunité de liberté créatrice. Par le recours à l'essai, les deux pratiques que s'offre Steinbeck font écho aux notions d'esthétique, politique et d'éthique dans sa fiction puisque son expérience journalistique est féconde dans l'épreuve littéraire. C'est bien grâce à l'essai, à mi-chemin entre l'article de presse et la création littéraire que Steinbeck fait allusion à ses préoccupations les plus profondes tout au long de son parcours littéraire et politique.

Étant une forme de prise parole assumée par voie de texte, l'essai a été le moyen essentiel pour Steinbeck d'analyser les aspects et les problèmes socio-politiques et économiques de son temps et consolider progressivement une conscience politique. Par ailleurs, il refuse de verser dans le sensationnalisme et le « people », mais s'intéresse plutôt à assouvir son désir de témoignage. Les articles publiés dans le *San Franscico News* en sont une parfaite illustration. Les sept articles publiés en octobre 1936 dans le

[534] Robert DeMott, *Working Days: The Journals of the Grapes of Wrath, op. cit*., pp. xli-xlii.

San Francisco News sous le titre « *The Harvest Gypsies* », complétés en avril 1938 par l'article publié dans le Monterey Trader, sous le nom « Starvation under the Orange Trees », contribue à alimenter et à affiner la fictionnalisation des événements vécus par l'écrivain dans sa Californie natale. Steinbeck se penche largement sur un produit du journalisme (reportage et témoignage) pour en faire un objet de discours fondé sur des procédés littéraires, parmi lesquels le recours à la dramatisation, l'usage de l'ironie, le style personnel, et les techniques narratives spécifiques. Pourtant, tout se passe comme s'il y avait simultanément un glissement des formes journalistiques vers la fiction et une conversion de ces dernières en œuvre littéraire.

Il faut cependant examiner les romans de Steinbeck, notamment *The Grapes of Wrath* et *In Dubious Battle* ou encore *The Moon is Down*, sous l'angle de leur composition stylistique et poétique, afin de mettre en évidence leur nature extrêmement ambivalente. Dans *The Grapes of Wrath*, la pertinence de la présence des « séquences narrativisées » glissées dans le texte peux être expliquée par un souci de style, de documentation et d'objectivité. Ce souci de l'écrivain donne à penser à sa double fonction de romancier-reporter qui donne à ses textes un statut résolument hybride. Soulignons que la crise économique vécue par l'Amérique et les séquelles du « Dust Bowl » durant les années 1930 inspirent aux intellectuels réflexions et pensées. La relation entre ces événements circonstanciels et l'essai, genre littéraire privilégié à l'époque est incontestable. Comme le soulignent Tom Wolfe et E. W. Johnson, l'écriture se rapproche davantage de la littérature dans la forme, mais le style ne doit pas occulter la minutie des investigations et la précision des faits rapportés. C'est pourquoi ils soulignent que « investigation is an art, let's just be kind of artists »[535].

Si les Américains s'appuient sur une longue tradition de journalisme littéraire, on remarque que leurs inspirations viennent des ouvrages d'écrivains britanniques, tels que Daniel Defoe, George Orwell ou Charles Dickens. De nombreux journalistes littéraires se revendiquent aussi de Mark Twain, ce dont témoigne John Hartsock dans *A History of American Literary Journalism* (2000). Il souligne que le style du journalisme est caractérisé par une qualité d'écriture et un engagement de l'écrivain qui se livre à une méthode d'investigation minutieuse des faits rapportés. Cette méthode d'investigation nous invite à penser au roman *The Jungle,* un bel exemple de « muckraking novel ».

[535] Tom Wolfe & Edward W. Johnson, *The New journalism*, New York, Harper & Row Publishers, 1973, p. 75.

Upton Sinclair décrit les conditions horribles de vie et de travail des abattoirs de Chicago à travers le récit des luttes d'un jeune immigré lituanien en Amérique. Cette description terrifiante immortalise une période bien déterminée de l'histoire de l'Amérique. Il en est de même du roman *The Grapes of Wrath* qui combine un style et une structure journalistique littéraire lui permettant de traduire sa pensée sur la réalité.

Rappelons que le début du XXe siècle est marqué aux États-Unis par les œuvres d'écrivains socialistes et activistes tels que Jack London et Upton Sinclair. Leurs romans respectifs *The People of the Abyss* (1903) et *The Jungle* (1906), oscillent entre journalisme d'investigation et reportage littéraire : ce sont des enquêtes de terrain, qui, dans le cas de Sinclair, a même entraîné des modifications de lois sanitaires en Amérique. Toutefois, ces enquêtes ne se limitent pas à des faits, celles-ci sont structurées en une narration développée avec style, où percent les intentions de l'écrivain. Aussi les écrivains de la « génération perdue » comme Hemingway et Dos Passos se sont inscrits dans cette stratégie d'écriture alliant fiction et reportage. Le premier semble se lancer dans la fiction, faute de pouvoir tout raconter dans ses écrits journalistiques, alors que le second innovant dans sa trilogie américaine *U.S.A*, mêle divers styles d'écriture. Ces derniers ne sont pas les seuls dans cette approche journalistique.

Notons que Steinbeck était un chroniqueur, non seulement dans ses romans de fiction qui lui ont valu le prix Pulitzer et le prix Nobel de la littérature, mais aussi dans ses textes journalistiques ignorés, notamment *America and Americans* publié en 1966. L'ancrage dans la réalité historique des événements que Steinbeck dépeint, n'est pas insignifiant, même si son objectif n'est pas d'écrire un roman historique au premier chef. Soulignons que le roman historique a pour vocation de mettre en scène des personnages déjà connus dont la notoriété dans le cours du récit est établie au préalable. Il ne s'agit plus de description d'un parcours, mais de révélations de fragments ignorés. En effet, histoire et littérature peuvent être tous les deux vecteurs de mythe et de réalité. Il y a des aspects mal connus de l'histoire événementielle révélés par de grandes œuvres littéraires, c'est pourquoi, elles jouent parfois le rôle compensatoire des oublis de l'Histoire officielle.

L'œuvre littéraire apparaît comme un complément nécessaire à l'histoire, car celle-ci, pleine de béances ne se suffit plus. Steinbeck s'est appuyé sur l'histoire en ancrant sa fiction dans une réalité historique. Sa fiction est pétrie de matière historique et

d'événements qui la jalonnent : le Dust Bowl, le krach de Wall Street et ses conséquences avec *The Grapes of Wrath* (1939), la Seconde Guerre mondiale avec *The Moon is Down* (1942), *Bombs Away : The Story of a Bomber Team* (1942) et *Once There Was a War* (1958). Cette panoplie de romans démontre l'ancrage des récits romanesques de Steinbeck à l'histoire et dont la finalité est sans doute la connaissance des faits. Le recours aux références historiques trouve un écho direct dans les propos de Don DeLillo qui, reconnaissant son intérêt pour un certain type de roman historique, définit le rapport entre fiction et Histoire :

> My own personal preference is for fiction that is steeped in history that takes account of ways in which our perceptions are being changed by events around us. Global events that may alter how we live in the smallest ways.[536]

La définition opérée par Don DeLillo met l'écrivain dans un processus de créativité, voire de création. Toutefois, la référence à l'histoire est un moyen de captiver le lecteur, tout en le faisant prendre conscience du passé. Autrement dit, l'ancrage au passé est une manière d'élucider l'histoire, mais aussi d'impliquer le lecteur dans le récit et de le faire sortir de sa position d'extériorité. Son œuvre méthodique est un travail minutieux qui, à l'instar de Steinbeck est influencée aussi par la tournure des événements. Des événements qui, toutefois, ont orienté sa perception et sa « préférence » pour la fiction. De fait, la mise en évidence des événements historiques : de la crise des années 1930, du Dust Bowl et de la crise migratoire ou encore les des territoires occupés en Europe durant la Seconde Guerre mondiale, permet d'actualiser et de représenter les non-dits. Les romans de Steinbeck, à l'image de *The Grapes of Wrath* et de *The Moon is Down*, s'ouvrent donc sur une forme de témoignage destiné à combler une réalité qui faisait jusqu'alors défaut, inaugurant la promesse d'une vérité enfin recouvrée. Il s'agit pour Steinbeck de faire progresser les mentalités et susciter la réflexivité.

Cependant, il convient de revenir sur la conception de Michel De Certeau qui souligne qu'« un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative »[537]. Pour ce faire, on se réfère aussi à la dimension mémorielle que semble jouer ses récits à fort ancrage sur les événements

[536] *In* Philip Marchand, « Being Reclusive Means Never Having to Tell Your Story », *Toronto Star,* (27 juin 1991), p. 7. Voir aussi Karim Daanoune*, L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo*. Littérature, Bordeaux III, Université Michel de Montaigne, 2014.
[537] Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 14.

passés. La réflexion de Michel De Certeau nous conduit à nous interroger sur l'enjeu de la fictionnalisation des événements dans le roman. Est-ce que tous les événements peuvent être mis en mots ? On voit que la fiction de Steinbeck nous autorise à répondre positivement, dans la mesure où dans ses romans, l'apport des connaissances historiques est d'une importance pour la compréhension du passé en ce qu'il éclaire le présent. Dès lors la démarche romanesque de Steinbeck vise à appréhender et à faire connaître une période historique, un événement par l'entremise des modalités narratives et des personnages généralement fictifs. Selon Rancière, nous devons faire une distinction entre ce qui fait les histoires et l'histoire. C'est pourquoi, dans *Le partage du sensible, esthétique et politique*, il s'emploie à éclaircir la différence :

> Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est vrai qu'un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui "font l'histoire", et cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de "faire" l'histoire. Il ne s'agit donc pas de dire que "l'Histoire" n'est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la "raison des histoires" et les capacités d'agir comme agents historiques vont ensemble[538].

Il serait difficile de vouloir suppléer la fiction historique à l'Histoire, même si les vertus du roman et de la fiction permettent d'apprendre ou d'appréhender l'Histoire. La position de Steinbeck à l'égard de l'écriture historique est délicate dans la mesure où il est partagé entre la promotion de l'apport créateur de l'expression et le refus de reproduire fidèlement l'événement sans la touche de l'écrivain. Le souci de Steinbeck de produire un savoir « vrai » s'accompagne d'un engagement politique qui l'amène à réfléchir non seulement sur la nature, la forme de l'histoire et sur le rôle du « vrai » dans la fiction, mais aussi sur les usages politiques des productions historiques et fictionnelles. Dans ses essais, Steinbeck analyse la situation décadente de son pays, tout en exprimant sa révolte et son refus face à l'état chaotique. La subjectivité, la force de l'engagement et de l'imaginaire qui envahissent l'acte d'écriture, transforment les essais en une création littéraire. Par ailleurs rappelons que *The Harvest Gypsies* (1936) parue six ans avant *The Grapes of Wrath* semble inspirer Steinbeck à la rédaction de *The Grapes of Wrath*. Ce reportage est réactualisé et retravaillé avec une visée esthétique, politique et éthique avant d'être inséré dans son roman.

[538] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, *op. cit.,* p. 61-64.

Néanmoins, *The Grapes of Wrath* n'est pas une addition de reportages réalisé par Steinbeck, mais plutôt une création réalisée autant dans la différence que par la complémentarité des documents recueillis durant les enquêtes. Ces deux aspects (l'imagination créatrice et les enquêtes de terrain) ont permis à Steinbeck d'observer, de comprendre et de retraduire ce qui s'est passé réellement. Cela revient à dire qu'il s'appuie sur une combinaison harmonieuse entre « des choses vues aux choses lues » et « des choses observées aux choses imagées et artistiques »[539] pour ériger de façon esthétique et concrète la charpente de son ouvrage. Dans une telle démarche, il y a toute une volonté artistique de transformer une partie de l'histoire sociale en art. Dans *The Best Creative Nonfiction*, Lee Gutking avance l'importance de l'appropriation de la réalité dans le roman dont il souligne que :

> Creative nonfiction gives the writer more artistic freedom — not in regard to the truth but in constructing the story. Ultimately, the primary goal of the creative nonfiction writer is to communicate information, just like a reporter, but to shape it in such a way that it reads like fiction[540].

À la lumière de l'analyse de Lee Gutking, on comprend que l'appropriation de la réalité, parce qu'elle est à la fois moyen et fin, a besoin d'etre remodelée par l'imaginaire de l'écrivain et subjectivisée dans une forme d'expression originale. Par extension, on peut alors rapprocher l'analyse de Lee Gutking aux romans de Steinbeck des années 1930 qu'il alimente avec les réalités de son époque. Rappelons que la grève que Steinbeck transpose dans *In Dubious Battle*, s'est bien produite quelques années plus tôt dans le chef-lieu du comté de Fresno, située dans la vallée de San Joaquin en Californie. Steinbeck a pu allier fait et fiction pour ériger son roman. Dans ce sens, la fiction fait allusion à son sens étymologique latin *fingere*, qui veut dire façonner.

Si la fiction commence à envahir les récits de vie de Steinbeck, il est intéressant de remarquer que ses écrits fictionnels, à l'inverse, ont pour objectif d'être réalistes. Il se dessine à présent une sorte de complémentarité entre les deux genres, — récits factuel/récits fictionnels. Même si Steinbeck s'est intéressé au journalisme jusqu'à travailler en tant reporter, il n'en demeure pas moins que les ouvrages de notre étude sont typiquement romanesques, quand bien même dans ses ouvrages, la touche journalistique serait manifestement présente. Ceci soulève la distinction entre fiction et journalisme,

[539] Françoise Clary, *John Steinbeck: The Grapes of Wrath*, *op. cit*., p. 49.
[540] Lee Gutking, *The Best Creative Nonfiction,* vol.1, New York, W.W. Norton & Company, 2007, p. xi.

alors que beaucoup d'écrivains américains durant les années 1930 et même bien avant, ont eu à cumuler les deux professions. Toutefois, le constat en est qu'aucune des deux postures ne semblent fondre sur l'une ou l'autre, car fiction et journalisme sont des entités aussi différentes qu'autonomes, mais il nous permet de mettre en lumière cette combinaison technique sur laquelle repose la plupart des romans de Steinbeck.

Dans *Journalism, Literature and Modernity*[541], Kate Campbell s'appuie sur de grands écrivains comme Charles Dickens, Virginia Woolf et Rebecca West pour souligner que, par tradition, le journalisme est bien distinct de la littérature en Grande-Bretagne, mais ne manque de souligner que seuls Daniel Defoe ou Jonathan Swift peuvent être considérés comme des écrivains-journalistes. Eu égard à l'expérience courte de Steinbeck dans le domaine journalistique à New York, celle-ci ne semble pas faire de lui un vrai journaliste. Pourtant, cela semble rapprocher son écriture de ce qu'on peut appeler un point de vue journalistique. Étant passionné de ces deux domaines : la fiction et le journalisme, Steinbeck ne trouve pas moyen excepté de combiner le style journalistique à celui des effluves romanesques. Steinbeck rapporte les faits dans ses écrits en mettant en évidence les événements marquants. Pour éviter d'emprunter une approche historique qui serait probablement contredite ou remise en question ultérieurement, il présente son intrigue comme un épisode de l'histoire de l'humanité, mais avec une fin ouverte, comme le démontre l'ultime phrase inachevée dans *In Dubious Battle :* « Comrades ! He didn't want nothing for himself » (*IDB*, 313). Ce mode de représentation s'apparente à du journalisme au long cours, qui prend le temps de voyager, de rencontrer et de raconter. C'est ce que Susan Greenberg qualifie de « slow journalism »[542], c'est-à-dire proposer une information autrement en privilégiant le contenu épuré, l'aspect graphique, et de la qualité. Les intentions d'objectivité ont poussé Steinbeck à aller à la rencontre du mouvement communiste jusqu'à payer certains d'entre eux pour recueillir leurs propres témoignages. C'est pourquoi il a toujours refusé que son ouvrage *In Dubious Battle* soit étiqueté uniquement de roman de protestation. Dans une correspondance adressée à George Albee, il dit que :

[541] Kate Campbell (dir.), *Journalism, Literature and Modernity: From Hazlitt to Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
[542] Susan Greenberg « Slow Journalism », *Prospect*, n°. 131, (25 février 2007). Édition en ligne : http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/slowjournalism#.UiahWuDtKfR. Accès en le 09/05/2018

> I'm not interested in strike as a mean of raising men's wage […]. The book is brutal. I wanted to be merely a recording consciousness, judging nothing, simply putting down the thing. I think it has the thrust, almost crazy, that mobs have. It is written in disorder.[543]

Dans ce passage, le but de Steinbeck consite à transcrire le vécu, c'est pourquoi son attention est plus consacrée à la mise en forme journalistique. Steinbeck met en avant sa double compétence d'homme de lettres et de journaliste pour éclairer sur des situations existantes. C'est pourquoi il s'emploie à apporter davantage de détails aussi précis et fouillés, afin de livrer au plus juste un message objectif. Ayant l'espoir d'écrire un grand livre, il se confie à George Albee en ces termes : « I'm only editing it, but it is a fine thing. A complete social study made of the weekly reports from a migrant camp »[544]. Cela montre que Steinbeck fait usage d'un travail journalistique en effectuant des rapports sur les situations hebdomadaires d'un camp. Il est rassurant de constater que Steinbeck propose un style journalistique en combinant factuel, analyse nuancée et argumentée avec une qualité stylistique. Sa façon de représenter donne voir des informations qui se distinguent tant sur le plan de la forme que du fond, tant sur le plan éthique qu'esthétique. Il faut bien remarquer que Steinbeck se présente comme un écrivain moderne, appliquant à la fiction romanesque, les méthodes du journalisme d'investigation, comme il le dit dans *The Log from the Sea of Cortez* : « let's see what we see, record what we find, and not fool ourselves with conventional scientific structures »[545]. Steinbeck se donne mission comme un médiateur chargé de relayer justement ce qu'il voit ou ce qu'il découvre. Il s'agit, pour lui, de mettre en évidence le rôle de l'écrivain, tout en prônant une objectivité du récit. C'est sans doute en ce sens que Gore Vidal déclare que :

> The truth is that Steinbeck was really a journalist at heart. All of his best work was journalism in that it was inspired by daily events, by current circumstances. He didn't 'invent' things. He 'found' them.[546]

La déclaration de Gore Vidale fait explicitement figurer le style journalistique sur lequel repose le roman de Steinbeck. Relevons que l'extrait « He 'found' them » confirme la dimension réaliste de son texte. Au-delà des stratégies qu'il emploie pour véhiculer son message, il se place dans une position d'écrivain-reporter. La question qui nous taraude

---

[543] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p. 98.
[544] *Ibid*., p. 132.
[545] John Steinbeck, *Log from the Sea of Cortez*, *op. cit.,* p. 51.
[546] Interview with Gore Vidal, May 3, 1993. *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit*., p. 274.

l'esprit est de savoir comment concilier la prétention de relater textuellement un fait avec la liberté d'invention ? Cependant, même si la fiction de Steinbeck s'inscrit dans une démarche d'observation immédiate de la réalité, il n'en demeure pas moins qu'il ne se prive pas de recréer ce qu'il observe par le biais de son écriture et sa sensibilité. Ce passage invite à s'interroger sur la question de la représentation de la réalité en s'appuyant cette fois-ci sur les possibilités que fournit le langage de l'écrivain. En transformant constamment la réalité, l'étude de Doc, dans *Sweet Thursday*, suggère implicitement la capacité du langage à reconstruire du sens :

> I want to take everything I've seen and thought and learned and reduce them and relate them and refine them until I have something of meaning, something of use. (*JNEOEL*, 62)

La suggestion de Doc est opérante en ce qu'elle souligne, à l'image de son créateur, (Steinbeck) que l'objectivité fait appel à l'imaginaire de l'écrivain. L'objectivité peut être considérée comme le dit Georges Elgozy un « camouflage de subjectivité »[547]. La distinction entre objectivité et subjectivité est un leitmotiv dans l'œuvre de Steinbeck. L'objectivité chez Steinbeck a un sens diptyque : l'un peut être considéré comme une idéalité dépourvue de marque subjective imputable, l'autre est synonyme d'objectivation des interventions personnelles et subjectives en apparence que l'écrivain propose aux lecteurs. Dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Edgar Morin analyse l'importance de la représentation objective comme il le souligne :

> La majoration subjective est fonction de l'objectivité de l'image c'est-à-dire de son apparence extérieure matérielle. Ce mouvement accroit corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image jusqu'à une objectivité extrême ou hallucination[548].

Les propos d'Edgar Morin donnent à lire que l'objectivité de l'écrivain requiert la participation personnelle du lecteur pour prendre corps et essence. Au fur et à mesure que le récit devient objectif, plus il est investi de façon subjective par le lecteur et consolide l'impression d'objectivité. L'écrivain crée une objectivité de surface de sorte à faire évoluer le psychique du lecteur pour l'orienter vers la direction voulue. Soulignons que

[547] Georges Elgozy, *L'Esprit des mots ou l'antidictionnaire*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Humour », 1981, p. 125.
[548] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Arguments », 2002, p. 32.

cette façon de rendre en apparence l'objectivité du récit n'est cependant pas dépourvue d'esthétisme : la qualité d'un tel processus réside dans sa capacité de toucher et de réveiller les lecteurs sans pour autant négliger l'aspect formel. Steinbeck se plaît à proposer un style journalistique qui se lit comme de la littérature. Autrement dit, un journalisme qui se caractérise par une qualité d'écriture et un engagement de l'écrivain qui se livre à une investigation méticuleuse des faits rapportés à travers un regard sous l'angle de la beauté et de l'émotion esthétique. Dans *The Grapes of Wrath*, l'usage des phrases courtes, l'absence parfois de verbe et le style parataxique calque les unes de journaux ou des publicités, comme le montre la voix narrative dans le chapitre VII :

> In the towns on the edges of the towns, in fields, in vacant lots, the used-car yards, the wreckers' yards, the garages with blazoned signs—Used Cars, Good Used Cars. Cheap transportation, three trailers. '27 Ford, clean. Checked cars, guaranteed cars. Free radio. Car with 100 gallons of gas free. Come in and look. Used Cars. No overhead. (*GOW*, 64)

Dans ce passage, le recours à un style d'écriture marqué par des énoncés brefs et une absence de verbes apparaît comme une stratégie pour mieux représenter le vécu. Le pouvoir évocateur des descriptions suscite un véritable « effet de réel »[549]. Remarquons que l'effet de réel, particulièrement saisissant des chapitres intercalaires, se fonde sur une retranscription rigoureuse de documents avérés mis à disposition de l'écrivain. Plus que de simples récits, il est question de véritable rewriting du monde des travailleurs agricoles itinérants où le recours à l'hypotypose dans le chapitre XVII reflète une réalité américaine chaotique et nostalgique.

> The cars of the migrant people crawled out of the side roads onto the great cross-country highway, and they took the migrant way to the West. In the daylight they scuttled like bugs to the westward; and as the dark caught them, they clustered like bugs near to shelter and to water. And because they were lonely and perplexed, because they had all come from a place of sadness and worry and defeat, and because. (*GOW*, 194)

La description de la condition des fermiers sur la route est si frappante qu'elle attire l'attention du lecteur. En s'appuyant sur les détails, l'emploi de l'hypotypose parvient à faire voir et à susciter l'empathie. Privilégiant le sens visuel, ce passage semble suivre le regard l'observateur en énumérant, dans les moindres détails, le processus de la migration sur la route.

[549] Roland Barthes (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuils, « Points », 1982, pp. 81-90.

Dans *The Pastures of Heaven*, Steinbeck se propose de privilégier le vécu pour être plus objectif dans sa représentation. Si la lecture des ouvrages constitue un moyen de quête de connaissance, le fait de voir les choses concrètement est pourtant mieux, telle est la perception de Bert Munroe dans *The Pastures of Heaven* qui, à l'image de son créateur (Steinbeck), parle en son nom en ces termes :

> Well, I think a man ought to see everything he can. That's experience. The more experience a man has, the better. A man ought to see everything. (*POH*, 157)

Bert Munroe priorise l'expérience, car elle se révèle être la source de connaissance la plus appropriée. Steinbeck partage également avec le public les expériences qu'il a vécues et qui ont affecté son écriture. Cela laisse entendre qu'il a accumulé une riche expérience sociale avant de devenir écrivain. L'œuvre de Steinbeck se fait roman archéologique consignant avec exactitude la fiction et la situation de l'Amérique.

En analysant *The Grapes of Wrath* ou *In Dubious Battle*, le constat qu'on se fait est que Steinbeck se délecte minutieusement au détail matériel avec une illustration évocatrice servie par un lexique pertinent qui n'omet aucune précision comme l'illustrent les chapitres intercalaires. L'écriture vient consigner l'événement passé et au-delà du récit, l'auteur de *The Grapes of Wrath* se propose de réédifier la grande Dépression et le « Dust Bowl » dans une méticuleuse reconstitution de l'Amérique des années 1930. La prééminence est donnée à la représentation, au sens quasi cinématographique du terme. Conscient de l'émoi que son roman allait probablement engendrer, Steinbeck affirme en ce sens : « I need this stuff [i.e., Collins's reports]. It is exact and just the thing that will be used against me if I am wrong »[550]. Steinbeck veut faire découvrir aux lecteurs la vie des migrants du Dust Bowl avec qui il a passé du temps. Pour rester fidèle à la réalité, Steinbeck s'est employé à réunir d'authentiques et précis détails sur de véritables détails spécifiques. Il s'agit pour lui de se pencher sur une écriture basée sur des faits réels où l'accent est mis tantôt sur la fidélité à la réalité (récit non-fictionnel), tantôt sur le protocole journalistique (information, précision), et sur la volonté esthétisante (qualités littéraires). Pour se conformer à la réalité et servir l'« effet de réel » que Barthes avance, Steinbeck se justifie en ces termes : « I tried to write this book the way lives are being

[550] John Steinbeck, *Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, New York, Penguin, 1990, p. xxviii

lived not the way books are written »[551]. Il faut voir, dans le discours de Steinbeck, une manière de se coller à la réalité sans la trahir.

Contrairement au journaliste classique qui présente de manière objective des faits pour informer, le journaliste littéraire recourt à une structure et un style qui lui permettent d'interpréter la réalité selon sa propre subjectivité. Cette démarche conciliatrice semble trouver sa pertinence dans la citation de Thomas Bernard Connery qui souligne que : « Literary journalism deals with both the "look" and the "feel" of the world »[552]. La démarche de l'auteur se veut une forme d'écriture qui permet d'appréhender le monde à travers ce qu'il nous laisse voir et ressentir. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck semble associer le factuel et la subjectivité afin de mieux rendre compte. La démarche qu'il entreprend, se veut comme un médiateur, retranscrivant la réalité telle qu'il la perçoit. Dans ses trois romans, Steinbeck relate des histoires vraies avec ses propres sensations. Dans *In Dubious Battle* tout comme dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck révèle en toile de fond le contexte qui a mené à la création de ses romans. À la confluence entre littérature et journalisme, sociologie et histoire, Steinbeck semble produire une écriture qui s'est enrichie de ses quatre apports notionnels.

Dans une visée objectivo-subjective, la forme d'écriture, chez Steinbeck, se nourrit de la fusion des divers styles d'écriture pour mieux pour atteindre la perfection dans la manière de rendre la fiction. Cependant ce style d'écriture ne se limite pas à des faits, celle-ci est structurée en une narration développée usant d'un style sans cesse retravaillée. Au-delà des genres qui s'opposent, se croisent, et se succèdent, l'opposition entre objectivité et subjectivité vient s'ajouter aussi aux préoccupations entre vérité et fiction. En outre, chez Steinbeck, ce style d'écriture engendre plusieurs discours naviguant de genre à un autre. La variété des genres traverse presque toute l'œuvre de Steinbeck, attribuant à ses textes toute leur caractère esthétique hybride et leur particularité.

[551] *In* Cyrus Ernesto Zirakzadeh and Simon Stow, *A Political Companion to John Steinbeck*, *op. cit.,* p. 42.
[552] Thomas B. Connery (dir.), *A Sourcebook of American Literary Journalism*: *Representative Writers in an Emerging Genre*, New York, Greenwood Press, 1992, p. 11.

CHAPITRE II

UN DISCOURS HÉTEROCLITE

1. L'esthétique de la variété ou le discours composite

1.1 Pour un humanisme plus tolérant

Dans cette étude, il est souvent apparu que la question de l'humain est au cœur des romans de Steinbeck. Cela confère aux textes de Steinbeck un caractère sociologique. La dimension sociale qui marque les romans de Steinbeck, nous permet d'envisager l'humanisme non pas seulement comme étant une condition *sine qua non,* mais aussi comme étant un engagement politique et éthique en faveur des valeurs humaines universelles. S'agit-il pour la fiction d'entrer en conflit contre l'injustice, la violence, l'égocentrisme et l'hyper-matérialisme ? L'intégration de la notion d'humanisme dans la fiction implique la prise en compte des possibilités d'amélioration de la vie de l'homme. Est-ce à dire pour autant que la fiction ne saurait prendre charge cette question ? La question se pose puisqu'elle s'inscrit, au-delà de la simple prise en compte de la notion de l'humanisme par la fiction, dans le débat de l'écriture de la réalité. Pour cela il nous faut donc voir en quoi l'intégration de la question d'humanisme par la ficion, en ce qu'elle suppose une conciliation du fossé entre le monde et la fiction, est caractéristique de ce questionnement.

Aussi ce chapitre propose-t-il d'étudier comment la fiction de Steinbeck aborde la question de l'homme et sa définition. Quel modèle d'« humaniste » propose-t-il à la société américaine ? Le modèle d'homme proposé par l'idéologie humaniste[553] que Steinbeck reprend ici à son compte, est assez simple : un homme est un individu qui assume ses devoirs en lien avec ses proches et son environnement, et qui trouve son hominité dans la répression de ses désirs égocentriques en les sublimant au profit de la

[553] « L'humanisme est soit une philosophie qui donne à l'homme une place éminente dans l'echelle des valeurs, soit une conception de la culture et de l'éducation » *In* Michel Perrin, *Anthropologie et Humanisme*, Haut-de-Seine, ENS Édition, 1985, p. 43.

communauté (comme le montrent Ma Joad, Tom Joad, Rose of Sharon et Casy dans *The Grapes of Wrath*). Remarquons que la quête des valeurs universelles dans la fiction de Steinbeck se traduit par l'écriture d'un récit à caractère social incitatif. L'humanisme de Steinbeck est l'aboutissement d'un idéal d'autonomie de l'homme, c'est pourquoi il constitue chez ses personnages comme un projet personnel engagé.

Steinbeck contribue également à instaurer un pont entre les humains comme si la société américaine, profondément méfiante, devait être reconstruite par l'humanisme dont la fonction première est clairement énoncée dans *The Short Novels of John Steinbeck* : « my whole work drive has been aimed at making people understand each other » (viii). L'esprit progressiste de Steinbeck se justifie par des discours moralisateurs qui vantent à la fois l'entre-aide sociale et rejette le culte du matériel. Il nous semble pertinent d'identifier la prise de conscience de la nature essentiellement sociale de l'écriture de Steinbeck avant même d'examiner la nature de l'interdépendance des personnages dans son travail. L'originalité de la fiction de Steinbeck tient particulièrement à son intérêt successif à la préoccupation de la société en général et à la croyance en la force indépendante de l'individu. Dans *East of Eden*, Lee ancre sa pensée dans une philosophie de la vie basée sur des valeurs morales, cultuelles qui se traduit principalement par deux attitudes : le désir de s'aimer et la volonté d'aider. Ces attitudes semblent soutenir le concept d'humanisme trouvé dans la théorie sociale de Steinbeck.

L'enjeu est de reconstituer une société solidaire dans l'univers de Steinbeck en montrant qu'il procède tout d'abord d'une angoisse liée aux crises économiques et comportementales, avant d'interroger la dimension sociale des alternatives proposées au fil des textes. Il est intéressant de noter que la quête de l'humanisme ou la reconstruction d'une société globalement inclusive traverse la fiction de Steinbeck. Il est important de souligner que l'humanisme de Steinbeck vise l'émancipation et l'autonomie. Cette quête humaniste reflète les idéaux politiques et éthiques des penseurs américains du XIXe siècle, à l'instar de Walt Whitman[554], qui estime que la démocratie est fondée sur l'existence d'un rapport mutuel entre les individus. Remarquons que dans ce rapport

[554] Throughout the poem "Song *of Mysef* " Whitman puts the emphasis on equality of all men and women. To him all humans are equal and all professions are equally honorable. Il clame d'être le camarade de tous ceux qui se serrent la main, en se définissant comme étant toutes les teintes, couleurs, castes, etc. Cela révèle l'impulsion démocratique de Whitman. Dans ce poème, il déclare :
"Of every hue and caste am I, of every rank and religion
A farmer, mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker.
—physician, Priest." *In Walt Whitman's Leaves of Grass*, Oxford, Oxford University Press 2005, p. 12.

multilatéral, l'entité du groupe est aussi d'une grande importance que l'individu. L'humanisme peut être retracé grâce à l'exaltation de « l'homme ordinaire » de Whitman, celle-ci peut être mieux compris comme un amour envers toutes les personnes. L'expression de cet amour trouve son sens dans les propos de Jim Casy : « all men and women that we love; maybe that's the Holy Sperit — the human sperit » (*GOW*, 27). Le culte d'amour que Jim Casy prône ici est le plus souvent exprimé de façon pragmatique par des figures maternelles à l'instar de Ma Joad, Sairy Wilson et de Rose of Sharon. Dès sa première apparition dans le roman, Ma Joad arbore l'incarnation de la notion d'amour envers son prochain. Elle est la première à étendre le confort aux étrangers ou à partager la nourriture avec eux. Cette volonté d'aider ses semblables est perceptible dans sa manière d'accueillir Casy dans la famille et de nourrir les enfants affamés dans le camp de Hooverville. Aussi les actes de bienveillance sont visibles dans les agissements désintéressés de Ma Joad envers les autres et sa manière d'inculquer la même attitude à Rose of Sharon.

L'humanisme de Ma Joad se trouve dans sa politique sociale de reconstituer la grande famille au-delà des liens de sang. On remarque d'ailleurs, qu'à mesure que nous avançons dans le roman, se révèle un modèle de vie et de pensée, mais aussi un autre modèle de vie décrit comme un ensemble de valeurs humaines progressistes visant l'épanouissement de l'humain et le respect de sa dignité. C'est aussi la dignité humaine qui est clairement bafouée que Steinbeck essaie de prôner en dénonçant la réification de l'Homme, tout en visant sa liberté. Au début de *The Grapes of Wrath*, la famille Joad est présentée comme un petit groupe isolé. Comme le rappelle Ma Joad lorsqu'elle menace Pa Joad dans le but de préserver l'unité de la famille sur la route : « What we got lef' in the worl' ?.... All we got is the family unbroken » (*GOW*, 170). Il sort dans le discours de Ma Joad la nécessité de la préservation de la cohésion familiale. Pourtant, de famille nucléaire, la famille Joad se désagrège et commence à s'élargir. La question que l'on pourrait se poser est de savoir si la transition de la famille en une communauté n'œuvre-t-elle pas à la reconstruction d'un idéal perdu ? Toutefois, on peut se demander si la fiction de Steinbeck n'envisage pas de manière plus claire la nécessité de la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique afin de pouvoir critiquer une Amérique qui tardait à s'inscrire dans la perspective de reconstruction d'un idéal égalitaire et solidaire. La notion de famille tant vantée par Ma Joad se révèle désuète ou dépassée, car elle s'intègre dans une plus grande organisation réunie par des valeurs et des ambitions communes.

Dans un souci d'élargir les valeurs familiales, on peut constater que l'humanisme de Steinbeck n'est pas envisagé comme circonstanciel, mais semble coïncider avec les valeurs d'entraide, d'amour et de fraternité durables que le protagoniste espère, pour vivre dans une société « idéale ». Ceci relève de la création, de l'éthique et de la capacité politique des humains à s'organiser de façon à ce que l'intérêt général prime sur l'interêt personnel. L'adoption de la structure communautaire au détriment de la structure familiale donne à penser qu'un pas est franchi en direction de valeurs plus universelles. Il n'est donc pas surprenant de remarquer que, dans *The Grapes of Wrath*, tous les fermiers migrants ne se retrouvent pas dans les idéaux humanistes et transcendantalistes de Jim Casy. Cest pourquoi Steinbeck adopte la coexistence de deux discours différents entre Tom et Noah à la fin du récit[555]. Il en est de même de la mise en scène de la dispute entre Ruthie et Winfield pour la possession d'un géranium, qui finit pour autant sur une scène de partage et de paix dans un contexte d'extrême indigence.

La mise en scène du double discours dans le récit de Steinbeck relève non seulement de l'ordre de l'esthétique puisqu'elle implique une reconstitution harmonieuse, mais suggère aussi une méthode basée sur l'équilibre des oppositions duelles, c'est ce qui fait écho aux notions de politique et d'éthique. Dans le chapitre XI, l'invitation de Ma Joad adressée à Jim Casy afin qu'il leurs rejoint dans leur voyage en Californie manifeste son esprit d'ouverture. C'est peut-être cet esprit d'ouverture qui lui pousse à aller à l'encontre de la réticence de Pa Joad d'amener Casy avec eux dans un camion presque rempli.

> "It ain't kin we? It's will we?" she said firmly. "As far as 'kin,' we can't do nothin', not go to California or nothin'; but as far as 'will,' why, we'll do what we will. An' as far as 'will'—it's a long time our folks been here and east before, an' I never heerd tell of no Joads or no Hazletts, neither, ever refusin' food an' shelter or a lift on the road to anybody that asked. They's been mean Joads, but never that mean. (*GOW*, 104)

Dans ce passage, l'humanisme est associé non pas à une capacité mais à une bonne volonté. C'est ce que Ma Joad illustre sous le prisme de « 'kin' » et « will ». La volonté que Ma Joad fait preuve ici témoigne de la manifestation de sa capacité de choisir par elle-même sans contrainte particulière. Aussi, sa volonté sur la décision finale de la famille Joad est révélatrice du projet d'écriture qui anime *The Grapes of Wrath* et plus généralement l'œuvre de Steinbeck. C'est peut-être là une des rares actions du roman à côté du geste désintéressé de Rose of Sharon qui surgit à la fin du texte et suffit par la

[555] Tom adopte les idées de Jim Casy, celles de l'unité fondée sur la complémentarité d'éléments opposés, alors que Noah préfère mener une vie autarcique loin des siens.

transformer. La découverte du vieillard agonisant de faim dans la grange est aussi une épreuve, démontrant l'humanisme progressiste de Rose of Sharon qui se révèle être une faculté à bien faire volontairement et avec plaisir. C'est en ce sens qu'il faut entendre le concept de volonté de Descartes qui, dans *Méditations métaphysique*s, l'assimile à un pouvoir que nous avons de « faire une même chose, ou ne la faire pas c'est-à-dire affirmer ou nier, poursuivre ou fuir »[556].

Le concept de volonté qui est lié aux notions de responsabilité et de liberté, pose les soubassements de la morale et du droit. Cela se rapporte donc à l'éthique et à l'action. Au-delà des barriers familiales, Tom Joad, à l'image de Rose of Sharon, se hisse au panthéon de la « Grande » famille pour rejoindre la communauté de l'humanité comme il l'affirme : « I have joined the brotherhood of worlds. And everything's holy—everything, even me » (*GOW*, 327). La vision de Tom Joad sur la notion de famille prend une acception autre que celui du lien consanguin pour s'étendre à la notion de communauté universelle. Il s'agit d'un lien de solidarité et de partage d'un même rêve qui unirait les individus, comme le fait remarquer la voix narrative dans le chapitre XVII :

> In the evening a strange thing happened: the twenties became one family, the children were the children of all. The loss of home became one loss, and the golden time in the West was one dream. And it might be that a sick child threw despair into the hearts of twenty families, of a hundred people; that a birth there in a tent kept a hundred people quiet and awestruck throught the night and filled a hundred people with the birth-joy in the morning. […]. In the evening, sitting about the fires, the twenty were one. They grew to be units of the camps, units of the evenings and the nights. (*GOW*, 194).

La remarque est intéressante car elle souligne la redéfinition de la famille. Le sort des migrants semble redéfinir la notion de famille. Ici les liens familiaux sont transmués en liens communautaires. La transition apparaît comme la clef de voûte à la résolution des difficultés des fermiers. L'unité ne semble plus se mesurer à l'aune de la stricte notion de famille, mais plutôt à la solidarité de la communauté comme le rappelle la voix narrative : « […] a new unit was formed […]. They were known people—good people » (*GOW*, 198). Il s'agit d'une nouvelle formation de la conception de la famille qui s'opère. L'unité par le sang se transforme en une unité par les valeurs cardinales de coopération et de partage. C'est cette capacité de mutation que Steinbeck magnifie pour mettre en

[556] René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Nouvelle Édition augmentée, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2015, p. 63.

évidence la spécificité de l'espèce humaine à s'adapter à toutes circonstances. Cette faculté de changement est soulignée par la voix narrative : « They changed their social life—changed as in the whole universe only man can change » (*GOW*, 196). La faculté de changement témoigne ici de la création qui présage une action politique. La mutation de la société s'impose, on parle désormais de famille élargie ou universelle. Le modèle familial évolue et les rapports qui s'y tissent également. Cette habilité à changer apparaît, chez Rose of Sharon comme l'incarnation de la fertilité, de l'humanisme et surtout de la terre nourricière, capable d'alimenter symboliquement l'humanité.

Il est en outre opérant de remarquer sur le plan de la structure du roman que Steinbeck ancre sa pensée dans l'héritage humaniste, tout en se plaisant à renouveler les formes et à impliquer le lecteur au changement par la fin ouverte de ses ouvrages. Si Steinbeck justifie l'éclectisme[557] qui le caractérise, sa remarque, au-delà du simple acte nourricier de Rose of Sharon, soulève une question majeure qui a traversé la littérature ainsi que l'histoire de la nation américaine : comment construire une société idéale ? La démarche humaniste de Steinbeck contribue grandement à faire comprendre sa volonté d'expérimenter les situations décrites dans ses romans et de mettre au goût du jour les réflexions politiques et éthiques de penseurs et de poètes.

L'acte d'allaiter l'étranger a permis à Rose of Sharon de se découvrir, tout en faisant découvrir au lecteur le sens de son action. Le symbolisme de l'acte révèle en filigrane l'appartenance de Rose of Sharon à la communauté universelle. Ceci fait d'elle le symbole de la survie et de la différence comme en atteste la définition de l'« homme » exposé par la voix narrative comme « distinctive in the universe » (*GOW*, 165). L'acte de Rose of Sharon est dirigé par un mélange complexe de logique et de sentiment, c'est-à-dire qu'elle a assujetti sa liberté à la conscience du geste posé. C'est peut-être cette forme d'humanisme qui pousse Steinbeck, plusieurs fois, à interroger les textes fondateurs de l'histoire américaine, soit en tournant en dérision, soit en laissant l'appréciation au lecteur. La seconde attitude s'observe dans la fin ouverte de *The Grapes of Wrath*, car elle démontre une façon de subvertir l'idée de clôture d'un roman mais aussi montre une

[557] Tendance artistique fondée sur l'exploitation et la conciliation des styles du passé, particulièrement usuelle au XIXe siécle en Occident. Victor Cousin est le philosophe français le plus notoire qui a eu la pensée de réunir, à son tour, dans un nouvel éclectisme, tout ce que contenaient de vrai les systèmes que les différents pays et les différents temps ont produit; mais cette méthode existait dès l'Antiquité puisque Potamon et Ammonius Saccas furent les précurseurs. Bien que non mu par une quête de vérité, l'éclectisme, en littérature, participe d'un même travail de synthèse, passant notamment par la réappropriation d'héritages et d'influences.

foi profonde en l'être humain comme le fait remarquer la sourire mystérieuse de Rose of Sharon à la fin du récit.

De surcroît, le soutien compatissant de Sairy Wilson lors de la mort de Grampa, en dépit de sa propre maladie, est un autre exemple de l'amour humain exprimé par un membre extérieur de la famille. Notons que dans la plus grande partie du roman, Rose of Sharon tardait à adopter le sens du partage, se concentrant plutôt sur son propre confort et son bien-être. Néanmoins, à la fin du récit, elle devient aussi un guide capable de réaliser de grand acte de générosité. Par la grandeur de l'acte de Rose of Sharon, Steinbeck met en évidence les valeurs de partage et d'entraide qui devraient animer les individus. Comme le souligne Ma Joad dans le chapitre XXVI : « I'm learin' one thing good [...]. If you're in trouble or hurt or need — go to the poor people. They're the only ones that'll help — the only ones » (*GOW*, 376). Le texte met l'emphase sur l'adjectif « the only ones », en référence aux pauvres, à l'exclusion de tout autre groupe. L'usage de cette emphase permet d'insister sur la générosité distincte des indigents qui est précisément ce qui fait défaut aux riches propriétaires fonciers[558]. La générosité qui leur manque est symbolisée par le verbe : « help », réitéré à maintes reprises.

Il convient de remarquer que les propriétaires terriens nantis ne se sentent pas heureux même s'ils détiennent toutes les richesses. Nous relevons d'ailleurs que leur propre richesse ne leur permet pas autant de faire de la charité contrairement aux migrants fermiers pauvres dont Sairy Wilson qui se targue de son sens de la solidarité, répété deux fois dans le chapitre XIII : « You shouldn' talk like that. We're proud to help. I ain't felt so—safe in a long time. People needs—to help » (*GOW*, 140-142). Par ce caractère désintéressé de proposer ses services, Sairy Wilson se sent fière d'elle-même et de son acte. Le même sentiment s'observe chez Rose of Sharon qui, après avoir allaitée l'homme agonisant, se sent tout aussi satisfaite et allègre comme le décrit la voix narrative : « her lips came together and smiled mysteriously » (*GOW*, 453). La noblesse

[558] Dans le chapitre XVII dévoile aussi l'absence de générosité des riches en ces termes : « Those families which were very rich or very foolish with their money ate canned beans and canned peaches and packaged bread and bakery cake; but they ate secretly, in their tents, for it would not have been good to eat such fine things openly ». (*GOW*, 198) Il en est de même dans le chapitre XIX où il met en évidence l'inhumanité des propriétaires terriens qui ne pensent qu'à protégr leurs biens par tous les moyens, même jusqu'à recourir à la violence : « The great owners ignored the three cries of history. The land fell into fewer hands, the number of the dispossessed increased, and every effort of the great owners was directed at repression. The money was spent for arms, for gas to protect the great holdings, and spies were sent to catch the murmuring of revolt so that it might be stamped out » (*GOW*, 238).

de cœur qui pousse Rose of Sharon à se dévouer pour autrui se rapproche de la philosophie mystique de Casy dont Tom Joad est à la fois l'épigone et le disciple.

Rappelons que la base de la philosophie de Steinbeck est son unique amour envers les humains. L'amour de Jim Casy envers les fermiers dépossédés est illustré par son engagement sans faille à aider les Joad. Cela est visible quand il s'agissait de se sacrifier dans le camp de Hooverville dans le but de prévenir Tom d'être arrêté par les gardiens de sécurité. Casy s'est senti fier, tout en ayant conscience que son acte aura un grand impact sur Tom Joad, comme le fait remarquer la description invraisemblable de la voix narrative : « [o]n his [Casy's] lips there was a faint smile and on his face a curious look of conquest » (*GOW*, 314). Symboliquement, l'acte de Casy de se substituer à Tom afin de lui éviter la prison, lui « sauve » également. Sa substitution apparaît non seulement comme un sacrifice, mais semblable au comportement du Christ, ce qui fait de lui un martyr pour les fermiers migrants. L'acte christique de Casy peut être éclairé à la lumière de la déclaration de Thomas Paine : « The world is my country, all mankind are my brethren, and to do good is my religion »[559]. La déclaration est intéressante en ce sens qu'elle met en lumière la position humaniste de Tom Joad, Ma Joad, Jim Casy et Rose of Sharon dans *The Grapes of Wrath*. C'est d'ailleurs cette position humaniste que soutient Frederic I. Carpenter, qui, dans un essai consacré à *The Grapes of Wrath*, consolide le fait que « le jaillissement de la posture humaniste est entièrement positive » et relève que la force d'une telle posture tient dans sa capacité unificatrice et active. C'est pourquoi dans « The Philosophical Joads », il soutient que « Jim Casy translates Americans philosophy into words of one syllable, and the Joad into action »[560]. En adoptant une démarche humaniste plus universalisée à la fin du récit, Tom Joad adopte une position pragmatique en traduisant politiquement les paroles de Jim Casy en actes.

Il ne serait pas imprudent de voir dans cette démarche humaniste une expérience personnelle acquise par le biais du « grand livre du monde. »[561] Ce livre qui fait allusion à l'expérience de la vie, doit être vécu également en voyageant. Loin de conduire l'écrivain vers une position sceptique, l'expérience des voyages apparaît comme le cheminement intime vers un jugement plus transparent, quant à la découverte de la vérité. Rappelons que les voyages de Steinbeck à la fin des années 1950 ont été une révélation, non

[559] *In* Walter Harding and Paul A. Doyle, *Henry David Thoreau: Studies and Commentaries*, *op. cit.*, p.152.
[560] Frederic I. Carpenter, « The Philosophical Joads », *College English*, 2 (January 1941), pp. 315–25. *In* Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit.*, p. 563.
[561] Je fais référence ici à René Descartes dans *Discours de la méthode,* Paris, Vrin, 1987, p. 9-10.

seulement ils ont suscité un sentiment de frustration, mais ont surtout fait renaître une lueur d'humanité dans cette Amérique en mutation. Ces voyages lui ont permis de voir son pays en ayant de nouveaux regards critiques[562].

L'urgence de Steinbeck de porter ses idées à l'attention des autres a été l'impulsion principale de son écriture. Rappelons que Steinbeck s'est fortement attaché à son pays qu'il a pu alimenter trois types d'ouvrages aussi différents les uns des autres : il s'agit de *The Winter of Our Discontent* (1961), *Travel with Charley* (1962) et *America for Americans* (1966). Dans ses trois ouvrages, Steinbeck met la décrépitude des valeurs morales de l'Amérique au centre de ses réflexions. C'est sans doute en ce sens que Jackson Benson qualifie les trois ouvrages de « moral trilogy »[563]. Néanmoins, un examen approfondi des trois ouvrages permet de révéler l'état décadent de l'Amérique. Le diagnostic sévère s'opère par le biais des voyages, le résultat ne renvoie pas l'image que Steinbeck a gardée de l'Amérique, et c'est sur le mode épiphanique que la crise des valeurs morales s'introduit dans « trilogie de l'Amérique »[564]. La récurrence du constat des valeurs en déperdition nous semble être une perspective pertinente pour envisager la fiction de Steinbeck dans la mesure où elle encourage à la compréhension de l'Amérique comme le fait remarquer Louis Owens :

> Steinbeck's fiction constitutes the most ambitious and thorough examination of the idea of America yet produced by any writer. It is a life's work focused on the singular attempt to understand for America the great myth upon which the nation was founded[565].

Remarquons que Steinbeck a consacré toute sa vie à la recherche de son pays. Cette idée de l'Amérique est perceptible au fur et mesure de ses romans, à titre d'exemple la dernière décennie de sa carrière se présente comme l'expression la plus explicite de l'Amérique. Si Steinbeck tire des leçons d'humanisme et de relativisme dans ses voyages, il découvre aussi, au-delà de la différence des hommes, qu'il y a une nature humaine universelle, capable de bon sens et de vérité.

---

[562] Les trois derniers ouvrages : *The Winter of Our Discontent* (1961), *Travel with Charley* (1962) et *America for Americans* (1966) s'intéressent à l'idée de l'Amérique comme une entité distincte et cohérente (Voir à ce propos Barbara A. Heavilin, *A. John Steinbeck Reader*: *Essays in Honor of Stephen K. George*, Lanham, Scarecrow Press, 2009, p. 86.

[563] Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer: A Biography*, *op. cit*., p. 968.

[564] L'expression « America trilogy » est utilisée par Barbara A. Heavilin pour désigner les trois derniers ouvrages de Steinbeck, *In John Steinbeck Reader*: *Essays in Honor of Stephen K. George, op. cit.,* p. 85.

[565] Louis Owens, *John Steinbeck's Re-Vision of America*, Georgia, University of Georgia Press, 1985, p. 208.

Par ailleurs, il est pertinent de souligner que même si Casy se rapproche de son but, c'est seulement grâce à son expérience avec les Joad qu'il est en mesure de compléter sa vision. Ici le vécu ou le « is thinking » est salué par Steinbeck. D'une attitude de pur spéculateur, Casy ancre sa pensée dans une perspective pragmatique qui rappelle l'ouvrage de William James *Principles of Psychology*, dont quelques marques sont visibles dans *The Grapes of Wrath*[566]. Le constat nous invite à repenser l'idéal humaniste du roman, puisque Steinbeck, à l'instar de William James, invite à l'ouverture aux autres. C'est pourquoi il affirme dans son ouvrage que « the pursuance of future ends and the choice of means for their attainment are thus the marks and criterion of the presence of mentality in a phenomenon »[567]. On notera la forte mentalité qui caractérise les personnages de Ma, Tom, Casy et Rose of Sharon dans leur manière de participer à l'élaboration d'un monde juste, solidaire et altruiste. En effet, si la philosophie pragmatiste de William James met en avant le choix des moyens dans l'atteinte des objectifs, le projet du roman de Steinbeck se fonde sur l'hypothèse que la famille devrait être liée non pas seulement à un lien de consanguinité mais aussi à un ensemble d'idéaux communs de justice, d'égalité et de fraternité.

Il nous semble approprié d'introduire *The Grapes of Wrath* dans la lignée de ce qui a pu être appelée une littérature politique dans la mesure où la prise de position des causes éthiques, politiques, sociales ou religieuses est manifestement présente. En revanche, on ne peut nier qu'il affleure ça et là au détour de métaphores et d'ironies qui suggèrent la dimension esthétique du roman, c'est ce que nous développerons de manière détaillée dans la troisième partie de notre thèse. Bien plus que le rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique, c'est la mise en récit qui nous a préoccupée et la « recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire »[568] qu'elle a fait surgir, selon Jacques Rancière. Dans *The Grapes of Wrath,* Casy passe de l'immobilité, pour ne pas dire l'immobilisme, à l'action. Sous un autre angle, Casy abandonne sa position en tant que prêtre et se rapproche auprès des pauvres pour prêcher sa nouvelle croyance temporelle qui prend en compte à présent les préoccupations sociales de ses semblables.

---

[566] Il y a un glissement de l'idéalisme vers le pragmatisme si l'on tient compte des attitudes de Tom, Ma et de Casy au début et à la fin de *The Grapes of Wrath*. L'influence de l'ouvrage de William James, *Principles of Psychology* (1890) sur Steinbeck, est non négligeable, conjointement, l'invitation pressante faite à l'individualisme décentré de s'ouvrir aux autres et de s'adjoindre au groupe social est mûe par un idéal humaniste.
[567] William James, *The Principles of Psychology*, volume 1, New York, Cosimo Inc., 2007, p. 8.
[568] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit*., p. 72-73.

Dans ses ouvrages, Steinbeck célèbre la collectivité au détriment de l'égoïsme disproportionné. Les Joad et les amis qu'ils rencontrent au cours de leur exode, mènent une résistance plutôt muette, avant qu'elle soit brutalement retentissante, notamment contre les policiers qui leur maltraitent. Les personnages de *The Grapes of Wrath* sont presque tous d'une humanité exemplaire et pleine de générosité : on voit beaucoup d'entraide dans les camps de transit des migrants. Les personnages gardent leur dignité à toute épreuve, aussi même dans la colère, ils restent mesurés. Les personnages de Steinbeck sont des êtres fragiles et émouvants qu'on a toujours peur de voir brisés par les puissances qui leur exploitent, mais se relèvent de façon humble et avec une grande clémence. En outre, les personnages de Steinbeck sont en général des pauvres, peu cultivés, mais honnêtes. L'humanisme de Steinbeck est un idéal dans la mesure où il s'emploie non seulement à recréer un monde à partir d'éléments observés et à imprégner une atmosphère bienveillante dans la société, il essaie également de renverser l'état des choses : entre une classification absurde de la société et une quête effrénée du matériel

Au-delà de la prise de position sur la déliquescence des valeurs morales, le discours de Steinbeck relativise le besoin de vouloir repenser la vie en termes d'argent. Cette relativisation du culte de l'argent contribue à laisser place au culte de l'amour. Dans le chapitre XVIII, les fiançailles entre Al Joad et Aggie Wainwright créent au milieu de la consternation et de la tourmente, un sentiment d'amour, d'espoir, de renouveau et d'union. Le roman de Steinbeck s'évertue à simuler des actes qui se veulent humanistes pour mieux célébrer l'art de la reconstruction et de la fiction. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck produit un discours défaisant toutes barrières qui mettent en péril son projet d'humanisation des rapports sociaux. De surcroît, la guimbarde des Joad, qui sert en principe de moyen de transport, se transforme en lieu d'habitation sans possibilité de vie privée, ni d'intimité, où tout le monde se fond dans une entité unie et solidaire. La bâche, qui fait office de cloison de séparation entre les familles Joad et Wilson dans la guimbarde, est enlevée. Cette absence de séparation semble enclencher une sorte de fusion des familles en un agrégat uniforme. C'est ce que la voix narrative ne manque pas d'affirmer : « Now, without separation, the two families in the car were one » (*GOW*, 435). La politique d'union des deux familles est littéralement présentée au lecteur, c'est ce que souligne aussi le recours à l'adverbe de temps « Now » en début de phrase qui introduit un ordre temporel actuel différent de la période antérieure. Il y a une sorte de réunification des familles, suscitant l'admiration d'un « monde solidaire et uni ».

Steinbeck expose une image antithétique entre l'hostilité des états de l'Ouest et la solidarité qui se tisse entre les soi-disant migrants « envahisseurs »[569]. Les difficultés rencontrées finissent par dissoudre les frontières strictement familiales.

L'idée d'une grande famille humaine est manifeste dans le récit de Steinbeck. Marie-Christine Lemardeley-Cunci dans son essai consacré au roman *The Grapes of Wrath*, s'inscrit dans la démarche d'unité pour aborder, notamment la poétique de la destruction ou la suppression des frontières familiales. C'est pourquoi, elle déclare que « la scène finale porte à son comble l'abolition des frontières familiales, puisque le lait de Rose de Sharon, destiné à son enfant mort sauve un inconnu »[570]. L'acte de Rose of Sharon ne serait donc que le prétexte à une renaissance symbolique du vieillard qui annonce les prémices d'unification de la grande famille.

Aussi, la chute de la bâche qui sépare la famille Joad et celle des Wilson en deux parties est fort significative puisqu'elle esquisse de façon symbolique une unification naissante, synonyme de décloisonnement entre les familles, un échange de visions et de méthodes pour aborder les difficultés auxquelles elles sont confrontées. La bâche, symbole d'une idéologie clivante, s'efface au profit d'une idéologie fédérante comme le souligne la voix narrative :

> The family met at the most important place, near the truck. The house was dead, and the fields were dead; but this truck was the active thing, the living principle. […]—this was the new hearth, the living center of the family. […]. (*GOW*, 102)

Au-delà de la portée symbolique de l'acte, le retrait de la bâche semble ouvrir la voie à l'unification des migrants et probablement à la conscience d'appartenir à un « tout qui les dépasse »[571]. La fusion des barrières familiales devient plus effective lorsque Ma Joad adresse un regard incitatif à sa fille dans le but d'aider le vieillard mourant (*GOW*, 453). Au regard de la sémiotique, le geste constitue un langage à part entière, il prend la même valeur que la parole et assure une même signification, déchiffrable par le récepteur du message non verbal.

---

[569] Le terme « invader » est attribué aux fermiers qui se sont rués vers la Californie en quête de travail. *In The Grapes of Wrath*, *op. cit.,* p. 282.
[570] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Les Raisins de la colère commenté*, *op. cit*., p. 115.
[571] Florence Chapiro, Aurélien Hupé*, La Justice : L'épreuve français/philo pour les prépas scientifiques programme 2011-2012*, Paris, Éditions Dunod, 2011, p. 49.

L'idée de la « grande famille » se retrouve souvent dans les paroles de Ma Joad ou de Jim Casy. C'est pourquoi dans le chapitre IV, Jim Casy s'adresse à Tom au sujet de sa révélation :

> Maybe all men got one big soul everybody's a part of'. Now I sat there thinkin' it, an' all of a sudden—I knew it. I knew it so deep down that it was true, and I still know it (*GOW*, 27).

Il apparaît que la pensée de Jim Casy peut être comparée avec les idées transcendantalistes de Ralph Waldo Emerson lorsque celui-ci parle d'« Âme suprême ». Ceci dit, la révélation de Jim Casy indique une unité fondée sur la complémentarité d'entité disparate, subdivisée en parcelles hétéroclites. Steinbeck est influencé par la pensée d'Emerson. L'une des idées qui illustrent le mieux cette influence est visible dans *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays :*

> We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related, the eternal ONE. And this deep power in which we exist and whose beatitude is all accessible to us, is not only self-sufficing and perfect in every hour, but the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one. We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree; but the whole, of which these are shining parts, is the soul.[572].

Dans ce passage, Emerson écrit sur les qualités de l'âme humaine, dont l'une est qu'elle est connectée à celle des autres hommes. Il s'agit de montrer ici que la théorie d'Emerson avance une sorte de fusion entre les individus comme il le dit :

> "[…], that Unity, that Over-soul, within which every man's particular being is contained and made one with all other, that common heart of which all sincere conversation is the worship".[573]

Rappelons que le concept transcendantaliste implique le « Over–Soul » ou la croyance en l'existence d'une âme supérieure réunissant toutes les âmes humaines. L'influence du penseur américain trouve sa résonance dans la démarche unificatrice du révérend Jim Casy. Ce dernier prône la convergence des microcosmes vers un même macrocosme. La référence à Emerson a une portée évidemment spirituelle, mais permet aussi d'illustrer la

[572] Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other* Essays, *op. cit*., p. 56.
[573] *Ibid*., p. 36.

centralité de la valeur politique de la solidarité. Il apparaît d'emblée que le concept de « Over–Soul » est lié à un esprit universel et à une vie en symbiose. Casy, en ce sens, pense que la cupidité humaine et l'égoïsme disproportionnés empêchent l'humanité à atteindre l'esprit universel. En mettant l'accent sur la solidarité, Steinbeck promeut un humanisme qui implique une morale universelle basée essentiellement sur la condition humaine de la communauté. C'est d'ailleurs en ce sens que, dans *East of Eden*, Lee soutient que:

> And I feel that a man is a very important thing - maybe more important than a star. This is not theology. I have no bent toward gods. I have a new love for that glittering instrument, the human soul. It is a lovely and unique thing in the universe. It is always attacked and never destroyed. (*EOE*, 302)

La déclaration est intéressante en ce qu'elle souligne l'importance de la valeur humaine. La mise en évidence de la portée de l'âme humaine trouve également sa pleine formulation dans le dialogue de la dernière scène de *The Grapes of Wrath* entre Tom et Ma Joad. Cette ultime scène, unissant les deux personnages, laisse penser à un prêche qui incite à l'engagement, à la quête de la vérité et de la moralité :

> "Hm-m," he said. "Lookie, Ma. I been all day an' all night hidin' alone. Guess who I been thinkin' about? Casy! He talked a lot. Used ta bother me. But now I been thinkin' what he said, an' I can remember—all of it. Says one time he went out in the wilderness to find his own soul, an' he foun' he didn' have no soul that was his'n. Says he foun' he jus' got a little piece of a great big soul. Says a wilderness ain't no good, 'cause his little piece of a soul wasn't no good 'less it was with the rest, an' was whole. Funny how I remember. Didn' think I was even listenin'. But I know now a fella ain't no good alone.
> "He was a good man," Ma said
> "Tom went on, "He spouted out some Scripture once, an' it didn' soun' like no hellfire Scripture. He tol' it twicet, an' I remember it. Says it's from the Preacher."
> "How's it go, Tom?"
> "Goes, 'Two are better than one, because they have a good reward for their labor. For if they fall, the one will lif' up his fellow, but woe to him that is alone when he falleth, for he hath not another to help him up.' That's part of her."
> "Go on," Ma said. "Go on, Tom."
> "Jus' a little bit more.' Again, if two lie together, then they have heat: but how can one be warm alone? And if one prevail against him, two shall withstand him, and a three-fold cord is not quickly broken.' (*GOW*, 417-418)

On peut penser que la solidarité que prône Tom se poursuit en un ensemble de politiques bâti sur des valeurs d'entraide et de justice. Ces derniers apparaissent comme un moyen indispensable pour surmonter les adversités. L'usage répété du verbe « remember » fait office de substitut à la source où Tom puise ses enseignements. Ce rappel fait allusion à Casy ; il s'agit d'un procédé fondamental qui participe à la cohérence du texte. Du point

de vue syntaxique, l'emploi répétitif du verbe « remember » ponctue le dialogue entre les deux personnages. Il en est de même des questions de Ma Joad adressées à Tom, qui transmettent une dynamique maïeutique spécifique à l'ensemble du processus.

Par ailleurs, l'idée de solidarité qui prône l'application d'un humanisme peut être analysée sous l'angle du regard. Dans *The Grapes of Wrath*, l'objet du regard entre Rose of Sharon et Ma Joad est fort significatif, car il s'inscrit dans une perspective de sollicitation. Dans le tableau final du récit, Rose of Sharon est soumise au regard de Ma Joad ; un regard profond qui lui permet d'entrer en contact avec sa fille pour pouvoir l'influencer. Suivant le regard que Ma Joad affiche, il y a une sorte de transmission de signaux forts, solliciteur d'une demande. Pourtant tout se passe comme si Ma Joad essayait d'inviter sa fille à accomplir sa requête. Dans ce jeu de communication non verbale, c'est le regard qui établit le lien Rose of Sharon et ses parents.

Eu égard à la théorie établie par John Langshaw Austin sur les actes du langage, l'acte de Rose of Sharon est dénué de tout acte locutoire. Au-delà de l'absence de parole, l'acte illocutoire compense la carence de production d'énoncé. Il s'agit ici de comprendre et de répondre à une demande non formulée verbalement. Par le truchement du regard, Ma Joad adresse une demande implicite à sa fille. La force de l'acte est qu'il s'accomplit en complément d'un acte locutoire bloqué par la seule instance capable de produire un discours : le narrateur. Situé entre la physiologie et le mouvement, Steinbeck s'évertue à transcrire le corps en déplacement, une nouvelle écriture spatiale, saisie dans l'entre-deux, entre image et écriture. On pourrait dire qu'il s'agit d'une révolution de l'œil qui s'instaure, là où visibilité et lisibilité se rencontrent justement autour d'un même objectif : percer le mystère du corps animé, voir l'invisible de la mécanique du vivant, percevoir l'entre-deux du mouvement. La validité du regard de Ma Joad comme étant capable de communiquer et d'entrer en interaction avec l'autre est notamment justifiée par l'accomplissement de deux actes perlocutoires à travers son regard(s) envers Pa, et Oncle John mais aussi envers Rose of Sharon.

L'échange de regards et la sourire de Ma Joad constitue un acte de soulagement et de réalisation, c'est ce qu'elle affirme avec dénuée insistance par la formule d'acquiescement : « I knowed », qui désigne l'acte de connaissance. De ce fait, c'est elle qui maîtrise la conversation et qui renferme son interlocutrice dans son langage, lequel s'attribue un aspect performatif puisque le 'geste' du regard implique le 'faire'. L'écriture

du « corps en mouvement », tout en restituant une empreinte physiologique, vient consacrer la perte du corporel : le corps dynamique se charge de sens (le langage du geste, sa codification). En d'autres termes, cela fait basculer le mode indiciel du graphe vers le régime symbolique de la codification. L'échange de regards semble jouer un rôle dans le choix de la décision de Rose of Sharon.

C'est à travers le regard que débute la métamorphose de Rose of Sharon. Cette dernière est orientée vers le vieillard agonisant par le regard profond et intense de Ma Joad. Dans le croisement des regards entre Ma Joad et Rose of Sharon, se dégagent successivement un sentiment de satisfaction et un acte hautement altruiste. On remarque que cela implique une convergence ou une incitation d'adhésion vers une idée ou un acte. Le regard entre Ma, Pa et Oncle John s'effectuant dans un mouvement semi-circulaire semble trouver son aboutissement dans l'initiative de Rose of Sharon, dont l'acte d'allaitement de l'inconnu peut être interprété plutôt comme la mise en pratique des jeux de regard de sa mère. Sur un ton de soulagement, l'emploi de l'adverbe « Yes » par Rose of Sharon, en tant que marque d'approbation à l'expression des regards inquisiteurs portée sur Rose of Sharon, peut également être lu comme le tout premier indice la mettant sur la voie d'accomplissement, comme si la forme esseulée de l'adverbe « Yes » anticipait déjà l'acte d'allaitement du vieillard agonisant qui sera exposé par la suite. L'enjeu de ces regards est alors de satisfaire le désir implicite de Ma Joad. En effet, la sollicitation indirecte de Ma Joad a permis à Rose of Sharon de ressusciter symboliquement son enfant mort-né en sauvant la vie du vieillard.

Au-delà de la perte tragique de son bébé, l'acte d'allaitement du vieillard inscrit Rose of Sharon sur la voie de l'humanisation des relations humaines. C'est ce qui lui permet par conséquent de porter le « manteau des Humanistes », car son acte transcende la portée des préoccupations égoïstes des riches propriétaires terriens, d'où l'acquisition effective d'une maturité. Le sourire étrange de Rose of Sharon dans l'ultime chapitre s'inscrit également dans cette perspective, dans la mesure où elle peut être expliquée comme un symbole de maturité. La principale difficulté qu'induit cette conception de l'humanisme réside dans le fait qu'il doit surgir pour révéler son essence, il doit survenir pour qu'on l'appréhende, après-coup, comme étant essentiel. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que l'état d'esprit de Rose of Sharon caractérisé à présent par la plénitude de son développement arrive en même temps que son expérience tragique. C'est pourquoi l'acte généreux de Rose of Sharon à la fin du récit nous semble éclaircir le renversement

que nous proposons : on dira que l'humanisme est toujours la solution. Ainsi, il y a un processus d'aboutissement de soi, voire de sagesse. Ce jeu de(s) regards a un enjeu incitatif, c'est-à-dire une sorte d'inoculation symbolique des désirs. Il y a une sorte de transfert indirect du vouloir et de l'attente de l'écrivain. Ici l'effet de transfert semble être plus du côté d'une prise de désir dans l'expérience que d'une prise de conscience.

Dans *The Grapes of Wrath*, l'objet du regard apparaît comme un certain désir que Ma Joad extériorise à travers la communication visuelle qu'elle adresse à sa fille. Dans cette approche visuelle, on est dans une logique de partage d'une émotion, d'image comme facteur de communion qui relève de l'esthétique. C'est en ce sens que Michel Maffesoli définit l'esthétique (*aisthésis*) comme « le sentir commun »[574], c'est-à-dire un consensus sur le plaisir partagé, un sens qui consiste à « faire de la vie une œuvre d'art ». C'est là un principe qui concerne tous. Cette esthétique de l'existence se construit sur l'idée d'un humanisme qui crée des liens sociaux. Steinbeck affirme là son goût pour ce dynamisme social qui ouvre à la fraternité et à la générosité. Les Joad partagent leur car avec les Wilson, Jim Casy se sacrifice pour Tom Joad, Rose of Sharon sauve la vie d'inconnu sont là autant d'actes qui autorisent l'expression de la solidarité dans les résistances ou dans les souffrances. Il est pertinent de souligner que l'humanisme est fait ici d'une pluralité d'attitudes et d'idées mêlant le sujet à un collectif, collectif toujours en acte car soumis à l'aléa. C'est ce nouvel esprit de solidarité dans la créativité populaire que Steinbeck tente de mettre en évidence, tout en focalisant son attention sur la fonction sociale l'émotion esthétique. L'émotion suscitée par le regard est ici pensée comme une véritable structure anthropologique qui permet l'attraction des sensibilités pouvant engendrer de nouvelles formes de solidarité.

Dans la scène finale de *The Grapes of Wrath*, Rose of Sharon finit par concrétiser la demande implicite de sa mère en nourrissant au sein le vieil homme affamé, bien que ce dernier arrive à peine à regarder le sein de la jeune femme. Au-delà de l'impuissance à discuter avec le vieil homme suite aux cris de famine de ses entrailles, Steinbeck ajoute dans le chapitre XXX une impossibilité de voir et de regarder, comme le confirment les indications itératives de Rose of Sharon : « 'There!' She said. 'There' » (453). La répétition de cet adverbe de lieu (« There ») marquant la distance dans l'espace par rapport à soi, indique l'incapacité dans laquelle se trouve l'homme affamé à voir le bout

[574] Michel Maffesoli, *Aux creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Éditions Pilon, 1993, p. 32.

de sein que Rose of Sharon tend pour l'assouvir. Cette tétée du sein est investie d'une valeur symbolique et affective forte. Le symbolisme de cet allaitement se révèle être un « substitut » pour Rose of Sharon de transférer son désir d'allaiter son bébé mort-né vers l'homme affamé, d'où ce processus sublimatoire qu'elle accomplit ici, mais l'acte témoigne aussi d'un besoin de s'ouvrir à l'autre.

Notons que cette entraide est manifeste chez Rose of Sharon dans la mesure où elle adopte une posture de décentrement pour mieux accueillir l'homme affamé. Ce décentrement de soi n'est-il pas le point de vue de l'écrivain ? Certes, par le truchement du personnage de Jim Casy, Steinbeck adopte un discours de générosité dirigé plus sur les préoccupations sociales de la classe ouvrière au lieu d'un discours religieux émasculant qui se révèle inefficace dans les épreuves terrestres de l'homme. Soulignons que cette relation d'aide constitue le résultat d'un processus de développement de soi. Loin d'être versé dans le sentimentalisme, l'ultime acte de Rose of Sharon semble plutôt symboliser une nécessité : la survie. Comme le fait entendre Steinbeck à son éditeur Pascal Covici : « There are no new stories and I wouldn't like them if there were. The incident of the earth mother feeding by the breast is older than literature »[575]. Dans passage, il faut voir un signe de la grandeur d'âme de Rose of Sharon qui s'élève au-delà des concepts identitaires de soi et de la famille, pour accomplir un acte humaniste d'ouverture sur l'altérité. Ce faisant, Rose of Sharon se révèle appartenir à une plus grande communauté qui dépasse les circonférences familiales ; une communauté qui n'est autre que l'humanité. Le sourire à la fin du roman révèle le sentiment d'accomplissement de soi de Rose of Sharon, qui se hisse au rang de symbole de la vie et de la survie. C'est pourquoi Steinbeck recourt à un discours allusif, voire inachevé, lequel apparaît comme une façon de toucher le lecteur et de le convaincre afin qu'il participe davantage à la production du sens, mais aussi à l'évolution des mentalités.

Il est évident que Rose of Sharon apparaît comme un disciple de Ma Joad, car elle a appris beaucoup de sa mère. Dans cette relation régie par une transmission de connaissances et de valeurs à l'autre, on peut penser à la relation entre Casy et Tom Joad. Ce dernier semble acquérir la maturité après avoir suivi les recommandations de Jim Casy. Que ce soit Tom ou Rose of Sharon, ces deux jeunes personnages apparaissent respectivement comme l'extension métonymique de l'idéologie de Casy et de Ma Joad

[575] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *John Steinbeck*: *A Life in Letters*, *op. cit.,* p. 178.

dans leurs convictions et leurs combats. Le thème de la solidarité refait surface aussi dans le chapitre XXX où Mrs Wainwright se met à la place des Joad et leur aide en refusant toute forme de gratification de leur part, comme elle le dit : « No need to thank. Ever'body's in the same wagon. S'pose we was down. You'd a give us a han' » (444). L'acte solidaire de Mrs Wainwright peut être interprété également comme un acte de solidarité mais aussi de grandeur.

La notion de grandeur apparaît ponctuellement au détour des rapports humains qui traitent de notions voisines comme le respect, l'admiration et la générosité. Il est frappant de constater que la grandeur est envisagée ici comme une attitude affable mêlée de générosité. La grandeur qui fait allusion à la notion de générosité, se retrouve également dans l'analyse de Françoise Clary. Selon elle, les phrases succinctes employées par Casy : « Somebody got to take the blame. I got no kids. They'll jus' put me in jail, an' I ain't doin' nothin' but set aroun' […]. 'You get outa this » (265) sont chargées d'une « inspiration commune de fraternité socialiste face à la misère »[576], dont elle associe « le rythme pressant » aux « résonances de *Dear Lovely Death* de Langston Hughes »[577].

> Dear lovely death
> That taketh all things under wing-
> Never to kill-
> Only to change
> Into some other thing
> This suffering flesh,
> To make it either more or less,
> But no again the same-
> Dear lovely death,
> *Change is thy other name*[578]

Dans ce poème, Langston Hughes essaie de faire valoir que toutes les morts et souffrances de la communauté Afro-Américaine durant le mouvement des droits civiques ne font qu'apporter des changements à l'avenir. La dernière ligne de ce poème « Change is thy other name » (121) est significative dans la mesure où Langston Hughes déclare que le changement passe par la mort, laquelle qu'il qualifie de transformatrice des souffrances en quelque de chose différente. Langston Hughes fait référence à l'égalité des droits pour tous. Si l'on continue la comparaison entre les deux écrivains, il est frappant

[576] Françoise Clary, *Plus sur Steinbeck*, *op. cit*., p. 78.
[577] *Ibid.*
[578] Langston Hughes, *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940*, Missouri, University of Missouri Press, 2001, p. 121. C'est moi qui met en italique.

de voir que dans *The Grapes of Wrath,* tout comme dans *Dear Lovely Death*, la souffrance aussi bien que la mort constituent la voie royale au changement positif. À l'image des Afro-Américains, Steinbeck semble bien envisager le changement du statu quo à travers le sacrifice et la fraternité. Cet esprit de sacrifice trouve son sens dans l'auto-dénonciation de Jim Casy pour sauver la communauté ouvrière. Ce dernier préfère se sacrifier pour éviter à Tom d'un retour certain au pénitencier puisqu'il est soumis à une libération conditionnelle. Ceci prouve encore fois toute la grandeur de l'humanisme de Jim Casy, valeur à présent transmise à Tom. Steinbeck estime que toute relation d'aide repose fondamentalement sur un travail consistant à aider l'autre.

Rappelons que le récit de *The Grapes of Wrath* est une étape importante dans l'œuvre littéraire de Steinbeck, car il privilégie la vie des laissés-pour-compte du capitalisme, des ouvriers pauvres. *Tortilla Flat*, *In Dubious Battle* et *The Pearl* en sont des illustrations parfaites puisque Steinbeck s'évertue à alerter sur les conditions misérables des individus pauvres aux États-Unis. C'est ce qui semble lui conférer l'étiquette de « romancier des pauvres ».

Contrairement au discours religieux inopérant, Steinbeck souligne la générosité d'Ezra Huston, directeur du comité central des migrants qui demande qu'on fasse sortir les fauteurs de troubles sans les torturer. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'écrivain attribue au personnage de Ezra Huston une attitude très clémente à l'image du Christ : « They don't know what they're doin' » (*GOW*, 344). Il s'agit ici d'une stratégie ironique pour substituer les sévérités inflexibles de la loi religieuse par une célébration d'un humanisme indulgent. Dans ce tableau de transgression, le pardon prend le dessus sur le châtiment. Remarquons que, dans le chapitre XX, le dialogue entre Jim Casy et Tom Joad s'inscrit dans la même perspective de distanciation du discours religieux :

> Tom said, "Prayer never brought in no side-meat. Takes a shoat to bring in pork."
> "Yeah," Casy said. "An' Almighty God never raised no wages. These here folks want to live decent and bring up their kids decent. An' when they're old they wanta set in the door an' watch the downing sun. An' when they're young they wanta dance an' sing an' lay together. They wanta eat an' get drunk and work. An' that's it—they wanta jus' fling their goddamn muscles aroun' an' get tired. Christ! What'm I talkin' about?"
> "I dunno," said Tom. "Sounds kinda nice. When ya think you can get ta work an' quit thinkin' a spell? We got to get work. Money's 'bout gone". (*GOW*, 250)

Dans ce passage, Tom Joad va aux antipodes des croyances religieuses comme il le fait remarquer : « Prayer never brought in no side-meat. Takes a shoat to bring in pork »

(250). La remarque de Tom Joad se veut critique à l'égard d'un christianisme puritain. Il en est de même de Jim Casy qui se focalise davantage sur les préoccupations sociales des métayers, loin des convictions religieuses creuses, incapables d'apporter une réponse concrète à leurs tribulations. C'est pourquoi il déclare que : « An' Almighty God never raised no wages » (250). La déclaration est intéressante en ce qu'elle met en lumière le changement de conviction religieuse de Jim Casy. Le dialogue entre Jim Casy et Tom Joad semble nous introduire également dans l'univers pragmatique[579] où les deux personnages, éloignés des convictions religieuses, adoptent à présent des croyances plutôt tangibles et réalistes pour résoudre leurs problèmes quotidiens. Au prisme des agissements et des praxis, le discours de Jim Casy reflète à divers points différentes philosophies : transcendantalisme, socialisme, humanisme et pragmatisme. Il y a une sorte de confluence de théories et de philosophies dans le discours de Steinbeck. C'est précisément cet éclectisme qui concède à l'écriture de Steinbeck une certaine immortalité, laquelle s'appuie sur des références au passé et une projection vers le futur, pour particulariser le présent. Au regard de l'humanisme socialiste qui traverse les romans de Steinbeck, on remarque que son discours politique est véhiculé dans des allusions textuelles et des codes qui semblent donner un sens à ses ouvrages. Le roman de Steinbeck apparaît comme un espace polyphonique dans lequel se confrontent divers composants linguistiques, stylistiques et culturels.

1.2 L'intertextualité et le religieux : entre formes esthétisées et discours politisées

Si l'intertextualité, selon son acception classique, est littéralement une « interaction textuelle » ou, un ensemble de textes mis en relation, il nous faut, dans un premier temps, étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de ce rapport qu'un texte entretient avec d'autres textes. S'agit-il pour la fiction de Steinbeck d'entrer en relation avec les textes bibliques pour ériger un discours politique ? L'intertextualité permet-elle nécessairement au récit de Steinbeck de se confronter à divers composants linguistiques, stylistiques et culturels ? Autant de questions qui jaillissent dès lors que la

[579] Les pragmatiques n'ont pas une vision contemplative de la connaissance, ils se focalisent plutôt sur les manifestations d'expériences concrètes des problèmes inhérents aux sociétés. C'est une théorie qui conduit l'individu à attendre les conséquences de l'action dont il constatera la production. *Dans* Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 230.

fiction s'empare de la notion d'intertextualité, car le simple fait de faire allusion à des textes anterieurs suppose en conséquence une forme de critique des textes sources. L'expérience unique et fulgurante que les textes sources constituent dans la réalité fait nécessairement, dans la fiction, l'objet d'une médiation narrative qui les transforme en une expérience de seconde main. Est-ce à dire pour autant que la fiction ne saurait donc être comme la combinaison et la transformation de différents textes religieux compris comme des codes utilisés par l'auteur ? Elle montre que le roman de Steinbeck peut se définir comme l'interaction entre le texte religieux et le texte romanesque.

Comme nous l'avons déjà esquissé dans notre première partie, la littérature américaine est à la croisée de différents héritages qui s'accordent difficilement sur les stratégies que la fiction a les moyens d'adopter pour décrire une réalité toujours plus morcelée. Il nous faudra donc voir en quoi l'intertextualité, en ce qu'elle suppose un carrefour de discours, est symptomatique de ce questionnement lié au processus de production du texte passant par la transformation de textes antérieurs. La question se pose puisqu'elle s'inscrit dans un débat encore plus large que la construction de la notion d'intertextualité. En ce sens, l'intertextualité chez Steinbeck est loin d'être simplement la présence de références bibliques, mais c'est surtout un moyen de transformer la matière textuelle pour faire naître des formes nouvelles. Comment les stratégies de la fiction arrivent-elles à nous faire chercher la compréhension d'un texte romanesque dans les textes bibliques ?

Dans ce chapitre, il nous faudra donc voir en quoi la fiction de Steinbeck s'inscrit dans la perspective de l'intertextualité en soulignant que l'interaction textuelle recèle un formidable potentiel narratif que l'écrivain choisit d'exploiter, allant jusqu'à en faire la clé de voûte de son œuvre. Omniprésente dans son ouvrage, l'intertextualité est un procédé esthétiquement travaillé, répété et repris, un leitmotiv dont la représentation fait certainement, l'objet d'un décodage du lecteur. Il s'agit donc d'examiner les références bibliques pour comprendre comment l'intertextualité, devenue principe de composition, sous-tend l'ensemble de la fiction de Steinbeck. Il nous faudra tenter de clarifier le sens de son emploi en opérant un renversement temporel qui nous permettra plus aisément d'envisager l'intertextualité biblique non pas uniquement comme « un procédé de mise en rapport entre deux textes », mais comme « une situation qui se répète ». C'est dans ce sens que notre analyse va se développer en réactivant les textes bibliques nous permettant le décryptage les textes de Steinbeck.

Notre analyse commence par un constat sur la définition de l'intertextualité que dresse Julia Kristeva ici : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »[580]. Selon Kristeva l'intertextualité se mesure à l'aune de la production du texte littéraire mais aussi sur son assimilation et sa réception. La définition de Kristeva, confrontée à nos intuitions concernant la fiction de Steinbeck, se révèle utile pour renforcer l'essai de définition qui est le nôtre dans ce chapitre. Penser l'intertextualité fait donc surgir un questionnement sur l'existence d'un autre texte et sur son décodage par le lecteur. Gérard Genette développe par ailleurs une classification de toutes les formes que les relations entre les textes peuvent prendre. Son concept de « transtextualité » se constitue de cinq catégories dont la première porte sur l'intertextualité telle qu'elle a été développée par Kristeva.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, […] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »[581]. Même si Genette, dès le début, donne le « sens » général à sa définition, il réduit sa portée : l'intertextualité ne désigne que « la présence effective d'un texte dans un autre ». Il se sert du terme « métarécit » quand il parle du « récit dans le récit ». Le métarécit surgit de la situation d'énonciation au niveau du premier récit et se déclenche par des analogies que le narrateur perçoit entre sa propre situation et l'histoire qu'il pense raconter. Selon Michael Riffaterre, l'intertextualité c'est « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »[582]. Il met en relief le rôle du lecteur lors de l'interprétation du texte littéraire et il voit l'intertextualité comme un instrument qui « guide » la lecture. Quant à Michael Riffaterre, il se situe plutôt du côté de la réception. Soulignons qu'il définit l'intertexte comme « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à sa lecture, d'un passage donné »[583]. Par conséquent, pour sa perception, il affirme qu'une « double lecture » est nécessaire. Cela nous permet de comprendre le rapprochement entre le dialogisme et l'intertextualité. Les interprétations de l'intertextualité proposées par Genette et Riffaterre illustrent clairement le rapprochement élaboré par Bakhtine entre l'intertextualité le dialogisme que Kristeva démontre ici :

---

[580] Julia Kristeva, *Sémiotike. Recherche pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.
[581] Gérard Genette, *Palimpsestes,* Paris, Édition du Seuil, 1982, p. 8.
[582] Michaël Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La pensée,* n°. 215, (octobre 1980), pp. 4-18.
[583] Michaël Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », *Littérature,* n°. 41, (1981), pp. 5-6.

> […] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.[584]

Sur le plan de la construction, on peut dire que le roman fonctionne comme un « effet de ressemblance » et un vouloir dire. L'intertextualité permet à l'écrivain d'impliquer le lecteur à la production du sens. C'est sans doute dans ce sens qu'Umberto Eco souligne dans *Lector in Fabula* que : « un texte ne peut être lu qu'en rapport avec d'autres textes »[585]. Considérer l'intertextualité comme étant des références fragmentées revient à dire qu'elle s'élabore à partir d'autres textes, assimilés et transformés, mais aussi parce qu'elle a besoin du lecteur pour accéder à la signification. Par conséquent, l'intertextualité apparaît comme un effet de lecture qui attribue au lecteur tous les droits. L'intertextualité semble être le fondement de toute textualité puisque c'est à travers elle que le texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique[586].

Si l'intertextualité est le phénomène par lequel un texte se réfère de façon explicite ou implicite à des textes qui l'ont précédé, tout en faisant allusion à eux, on voit chez Steinbeck qu'elle n'est pas que la reproduction identique d'un texte antérieur. Toutefois, dans son argumentaire sur la définition de l'intertextualité, Roland Barthes précise :

> Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.[587]

En suivant l'interprétation de Roland Barthes, on voit que dans le rapport entre le texte antérieur et le nouveau texte, un rôle de réactivation est joué par ce dernier. Il s'agit ici d'une manière de donner une impulsion nouvelle aux textes anciens. L'intertextualité n'est pas simplement la présence de référence à un autre texte, mais un véritable mode de production et d'existence du texte qui ne pourrait se comprendre qu'en ce qu'il transforme des textes antérieurs.

---

[584] Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 147

[585] Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit*., p. 101.

[586] André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Saint-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « vie des lettres québécoises », 1992, p. 5.

[587] Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, vol. 17, (1985), pp. 996-1000.

Dans notre étude, nous examinons les références bibliques dans les romans de Steinbeck. Il s'agit d'étudier la récurrence de ces intertextualités bibliques, et par conséquent, leurs transformations en principe structurant. Dans la fiction de Steinbeck, la question de l'intertextualité ne s'envisage pas seulement comme une forme de réactivation, mais s'articule plus largement autour d'une représentation religieuse finement nuancée qui fonctionne comme une forme d'actualisation des textes bibliques en les adaptant au contexte politique des années 1930. Ainsi, on pourrait dire que l'intertextualité fait écho aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique puisqu'au-delà des différences et ressemblances, elle est une manière pour Steinbeck de reconstituer un texte, tout en y insérant sa perception et ses positions idéologiques.

La différence entre le discours de Steinbeck et le discours biblique est effectuée intentionnellement au travers des considérations, rhétoriques articulées elles-mêmes avec des préoccupations politiques. Voilà l'une des lectures pour saisir ce qui est en jeu autour du rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique. Qu'apporte l'étude de la question du religieux à la compréhension de ce triptyque notionnel qui constitue le sujet de cette thèse ? Le questionnement est significatif dans la mesure où nous nous sommes efforcés de comprendre la nature complexe des rapports entre ces trois notions en considérant, d'une part, l'implication du politique dans des questions religieuses et, d'autre part, l'imprégnation religieuse de cultures politiques. D'ordinaire, pensé comme un ensemble d'écrits auxquels le texte est relié implicitement, l'intertexte, dans une telle perspective, fera l'objet d'un déchiffrage qui dépassera le simple niveau du repérage et de l'inventaire. Si l'intertextualité est le fondement de toute littérature, il convient de constater que la présence des références bibliques constitue une part importante dans la fiction de Steinbeck. La question est de savoir si la prolifération des références bibliques dans la fiction de John Steinbeck peut, de manière analogue, être interprétée comme une stratégie d'écriture. Cela revient à nous demander aussi si ces allusions bibliques peuvent trouver des échos dans les préoccupations de l'époque moderne. Pour ce faire, il faudra tout d'abord explorer les pratiques esthétiques et celles de l'action politique dans la fiction de Steinbeck, afin de constater la présence des intertextes bibliques qui s'y trouvent.

L'intitulé de ce chapitre laisse entendre une confluence de discours, car c'est à l'intertextualité que nous nous intéresserons en premier lieu, non seulement parce qu'elle est la manifestation de ces références bibliques qu'on observe le plus fréquemment dans

l'œuvre de Steinbeck, mais aussi parce qu'elle oblige sa fiction à trouver des stratégies narratives pour la mettre en scène. En effet, la présence de références bibliques dans la fiction de Steinbeck n'est-elle pas un des éléments constitutifs à sa réécriture visant à la mettre au goût du jour par le lecteur ? Steinbeck s'emploie à créer les éléments de similitude et de différence dans le but de déconstruire le discours religieux.

Dans *The Grapes of Wrath*, il y a une présence manifeste d'images, d'idées et de désirs qui génèrent toute une chaîne d'actes significatifs propres à susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur. Il n'est pas étonnant de ne pas remarquer les patronymes d'origine sémitique. À titre d'exemple, le nom Joad est porté par deux prêtres dans la Bible sous les règnes d'Ochozias, d'Athalie et de Joas, à la fin du IXe siècle avant Jésus Christ. Le symbolisme de ce nom est polysémique, mais l'une des caractéristiques que nous nous attarderons est la dimension de résistance à l'oppression de la sanguinaire reine Athalie. À l'instar de Joad qui a risqué sa vie pour aider les habitants de Juda à se libérer du joug de la méchante reine, Tom Joad sacrifie aussi la tienne pour se joindre aux luttes des travailleurs. Remarquons que l'intertextualité biblique trouve également écho dans un discours binaire où Steinbeck assimile le rapport entre propriétaires terriens et métayers à un rapport de maître et d'esclave[588]. La référence à la Bible n'est donc pas uniquement un aspect essentiel à la compréhension de la structure de *The Grapes of Wrath*, le récit construit en trois parties qu'on peut comparer aux trois moments bibliques fondateurs, ainsi que Peter Lisca l'a montré : la fuite en Égypte, l'Exode et l'arrivée au pays de Canaan. Selon Peter Lisca, l'asservissement des paysans par les banques et les sociétés financières rappelle l'oppression des Hébreux par les Égyptiens. Dans la même optique, l'inimitié des Californiens semble se rapporter à l'agressivité des Cananéens[589].

Contrairement aux Hébreux, les Joad ne sont pas des captifs dans un pays étranger. Bien entendu, la démarche réaliste de l'écrivain l'amène à puiser dans les données politiques et sociologiques, pour en faire un objet littéraire de très bonne facture réaliste. Les références aux mythes bibliques concourent à l'élaboration esthétique du roman mais aussi au développement de sa dimension universelle anhistorique. Ainsi la migration massive des métayers Okies vers l'Ouest s'explique-t-elle par l'exploitation socio-économique dont Steinbeck met à nu les mécanismes capitalistes, mais aussi par le besoin

[588] "[…] they were men and slaves, while the banks were machines and masters" *In* Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, *op. cit.,* p. 34. Ce rapport fait allusion à la dialectique du maitre et de l'esclave chez Hegel.
[589] Voir Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., p. 580.

instinctif et, par-là, universel de fuir et de quêter un ailleurs où les conditions de vie seraient meilleures. Cette double dimension politique et naturaliste manque dans l'épopée biblique qui, elle, met en valeur la puissance divine et la dimension miraculeuse et prophétique du destin des Hébreux.

Steinbeck puise dans les mythes bibliques notamment pour étoffer l'ossature éthique de son récit. C'est pourquoi ses personnages romanesques peuvent être analysés à partir de divers points de vue. Il faut noter également que le processus de christisation du personnage important du prêtre défroqué Jim Casy, est une manière de modernisation de certains principes néotestamentaires fondateurs, tel le sacrifice. Là encore, le but de notre romancier n'est pas de confirmer ou de supposer des vérités divines absolues, mais de critiquer sa société. Cette démarche réformatrice donne écho à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où Steinbeck s'emploie à recréer la perception de l'image christique en la laïcisant en quelque sorte, et en l'intégrant dans le système d'ensemble qui structure sa propre perception politique et éthique développée dans son roman, en vertu d'une esthétique à la fois réaliste et mythico-universaliste.

Dans *The Grapes of Wrath*, Jim Casy renonce au prêche au profit de la recherche de son « âme », mais finit par voir que les réponses sont derrière les questions qu'il se pose. Les interrogations de Jim Casy peuvent être lues à la lumière du confinement du Christ dans le désert pour trouver des réponses à ses questions. Dès le début du roman, Steinbeck présente des signes avant-coureurs de l'importance symbolique du personnage de Jim Casy ; un personnage qui laisse penser à la figure du Christ non seulement de par les initiales onomastiques J(ésus) C(hrist) mais également de par les actes qu'ils posent, que nous pourrons dès le début analyser, grâce aux stratégies narratives finement mises en place par l'écrivain. Le choix de ces initiales n'est pas une simple coïncidence car au-delà de leurs initiales, beaucoup de leurs actions sont similaires. Une similitude plus significative entre eux est que tous les deux ont passé quelque temps dans le désert pour une retraite spirituelle. Selon la Bible, le Christ est allé dans le désert pour une période de quarante jours de prière intense avant d'entrer dans sa fonction de ministère chrétien :

> And straightway the Spirit driveth him forth into the wilderness. And he was in the wilderness forty days tempted of Satan, and he was with the wild beasts, and the angels ministered unto him. (Mark 1: 12-13).

Le récit suit un modèle inversé car le prédicateur est soumis à la tentation avant plutôt que pendant sa retraite. Ironiquement, dans *The Grapes of Wrath,* Casy émerge du « désert » encore assailli par le doute. Il suit un modèle légèrement différent mais globalement similaire. Le narrateur révèle que Casy a passé quatre ans loin de la société avant d'apparaître avec ses croyances religieuses pleinement développées.

> The preacher leaned forward and the yellow lantern light fell on his high pale forehead. 'Here's me, been a – goin' into the wilderness like Jesus to try find out somepin. Almost got her sometimes, too'. (*GOW*, 381).

Ce passage illustre clairement la similitude entre Jim Casy et Jesus-Christ. Les stratégies narratives employées par Steinbeck pour susciter la ressemblance témoignent d'une démarche à la fois esthétique, politique et éthique. Cette ressemblance se poursuit lorsque Jim Casy se compare ouvertement au Christ en ces termes : « I got tired like Him… I got mixed up like Him. […]. I went into the wilderness like Him, without no campin' stuff » (*GOW*, 83). La triple comparaison que Casy s'adonne, lui permet de revendiquer ouvertement la posture christique symbolisée ici par l'emploi de la majuscule du pronom personnel « Him » qui est une marque de déférence. Les ressemblances récursives apparaissent comme une forme d'acceptation de substitution au « Christ ». Dans le chapitre IV, le discours de Casy vient renforcer la ressemblance comme il l'affirme : « Here I got the sperit sometimes an' nothin' to preach about. I got the call to lead people, an' no place to lead 'em » (*GOW*, 24). Ce passage révèle la ressemblance à Moïse lorsqu'il a reçu la « Loi divine » pour guider le peuple hébreu hors d'Egypte. À l'instar du Christ et ses douze disciples ayant entamé un long périple afin de sauver les hommes des conséquences de leurs péchés, Jim Casy peut être considéré à son tour comme la figure de Moïse, un homme plein d'amour pour la classe ouvrière agricole et capable de sacrifier sa propre vie pour l'intérêt général des fermiers. Cependant même si l'ultime énoncé : « […] an' no place to lead 'em » inscrit la dépossession au cœur du récit, il n'en demeure pas moins qu'il met l'accent sur la forte volonté de Casy de guider les fermiers vers une nouvelle terre d'opportunité. La double récurrence du mot « lead » à la fin du texte donne aussi naissance à une nouvelle figure de proue qui a déjà commencé à perdre toute caractéristique particulière.

Le discours de Steinbeck établit des parallèles thématiques avec les textes bibliques. Il partage avec eux les sujets de l'affection, de l'amitié, de la fidélité, de la

solitude, de la dignité et de la quête du bonheur. De plus, la similitude entre Christ et Casy est soulignée par les mots qu'ils ont prononcés envers leurs persécuteurs lorsqu'ils étaient confrontés à la mort. Jésus dit : « Father, forgive them; for they know not what they do. And they parted his raiment, and cast lots »[590]. Le discours de Jésus-Christ plaide la rémission en faveur de ses bourreaux. Dans le chapitre XXVI de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck semble impliquer le lecteur dans la production de sens. En invoquant le nom de Jésus prononcé par les assassins de Casy, Steinbeck suscite une ressemblance entre les paroles de Jésus et celles tenues par Casy juste avant d'être assassiné. Au-delà de la plaidoirie pour le pardon, Steinbeck transforme le discours biblique en une forme dénonciatrice. Dans le chapitre XXVI, Casy prononce les mêmes mots que Jésus-Christ envers ses persécuteurs :

> You fellas don't know what you're doin'. You're helpin' to starve kids. […] Casy went on, "you don' know what you're a-doin." The heavy man swung with the pick handle. Casy dodged down into the swing. The heavy club crushed into the side of his head with a dull crunch of bone, and Casy fell sideways out of the lifts. (*GOW*, 386).

Même si les deux discours se ressemblent dans un sens, celui de Casy donne plusieurs indices qui nous mettent sur la voie. À ce propos nous lisons par exempe : « You're helpin' to starve kids ». L'énoncé tel qu'il est employé par Jim Casy, peut être interprété aussi comme une dénonciation contre la violence exercée par les gardiens qui participent à la privation des ressources nécessaires à la survie des enfants. L'énoncé de Casy : « You fellas don't know what you're doin' »[591] est rempli de sens, répétée quatre fois dans le chapitre XXVI, révèle l'insistance de Casy sur l'ignorance de ses agresseurs. Dans la mort aussi, Casy a une ressemblance avec le Christ, qui s'est sacrifié pour sauver l'humanité de son péché.

> The thief cometh not, but for to steal, and to kill, and to destroy: I am come that they might have life, and that they might have it more abundantly. I am the good Shepherd: the good Shepherd giveth his life to the sheep » (John 10:10-11).

Même si le Christ se sacrifie pour une cause, il n'en demeure pas moins que Casy ancre sa lutte dans la même démarche. Dans le chapitre XXVI de *The Grapes of Wrath,* Casy

[590] Robert Carroll and Stephen Prickett, *The Bible: Authorized King James Version, op. cit.*, p. 111.
[591] Cette réprobation « You fellas don't know what you're doin' » est réitérée à plusieurs reprises aux pages dans le chapitre XXVI. *In* John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, *op. cit.*, p. 386-392.

s'adonne à ses bourreaux pour sauver la vie de Tom en faisant trébucher un policier qui a tenté de démanteler le campement des fermiers migrants. À la lumière du personnage de Jim Casy, on peut remarquer qu'il y a un tiraillement entre sa vie de prêtre et sa présente vie de laïc : « […] I been in the hills, thinkin', almost you might say like Jesus went into the wilderness to think His way out of a mess of troubles » (*GOW*, 89). En rapprochant progressivement la vie de Jim Casy aux textes bibliques, Steinbeck renforce, par conséquent, les rapports d'intertextualités nécessaires à la compréhension de sa fiction. À partir de là il fait usage de manière implicite des séquences bibliques pour donner à son texte un caractère à la fois évocateur et universel. Steinbeck semble faire jouer le personnage de Casy comme un levier catalyseur dans la représentation de la figure christique. La présentation de Jim Casy dès le début du roman comme un prêtre défroqué fait éventuellement naître des comparaisons. Si le bien-fondé des comparaisons liminaires importe peu, il n'en demeure pas moins que l'intertextualité, en tant que réécritures éminemment créatrices, recèle également une dimension esthétique et politique et éthique.

Dans *In Dubious Battle*. Jim Nolan, personnage principal du roman, venu de nulle part avec une passion pour les opprimés, se sacrifie par amour pour la cause ouvrière. Le sacrifice de Jim Nolan peut être interprété comme le sacrifice de Jésus Christ pour sauver l'humanité, telle que cela est relatée dans l'Évangile. Dans cette similitude, notre démarche est de savoir d'abord quel est le sens de la relation établie par Steinbeck entre la religion et la cause ouvrière ? Comment ses romans esthétisent-ils ce lien ? La mort de Jim Nolan apparaît de façon symbolique comme une forme d'actualisation du sacrifice du Christ. La détermination de vouloir se sacrifier est poussée à l'extrême au point que sa mise en scène en devient l'obsession principale de Jim Nolan. La mort tant voulue par Jim Nolan le transforme en un symbole pour les travailleurs du camp, devenu à présent le modèle anonyme (et sans visage) du travailleur opprimé par un système inéquitable. En quoi le sacrifice de Jim Nolan est-il une occasion de remotiver les ouvriers dans leur combat incertain ?

Si nous voulons comprendre le sens profond de l'acte sacrificiel de Jim Nolan, il nous faut réaliser la dureté des conditions de vie des ouvriers agricoles ainsi que l'intensité douloureuse de leurs souffrances. La question du sacrifice se trouve au croisement de nombreux domaines, dont ceux du religieux, du politique, du social. Elle renvoie également aux notions du mal et de la perversion, et révèle des vérités sur

l'individu dans sa relation à l'autre et aux autres. Dans une lettre adressée à William Needham, Steinbeck explique que certains personnages ayant participé aux grèves dans *In Dubious Battle* sont « heroic and immolative to the point of the Christian martyrs »[592]. Au regard de la rengaine employée par Jim Nolan : « use me / use myself » (*IDB*, 249), la mise en scène de sa mort laisse penser donc à un sacrifice offert à son dieu, voire à son Parti, afin que le mouvement puisse survivre. Il y a de la pulsion de mort dans l'acte de Jim Nolan de se défaire de son ancienne vie qu'il a laissée derrière lui. C'est ce qui l'incite à s'engager sur la voie du processus d'évacuation de tous sentiments de culpabilité et de responsabilité caractéristiques de ses expériences négatives et de celles de ses parents ouvriers. C'est sans doute le fondement d'un sentiment interne de culpabilité et de déplaisir qui semble remettre au goût du jour de façon intense et esthétique la notion de sacrifice de soi chez Jim Nolan dans le but de libérer des tensions et d'obtenir ensuite d'autres sortes de plaisirs.

Le sacrifice de Jim Nolan est une preuve de dévouement envers la classe ouvrière. Jim considère que sa vie aura plus de sens que s'il s'adonne librement à ses persécuteurs afin de susciter la convergence de la force de tous les ouvriers agricoles vers un même combat : l'exploitation et l'amélioration des conditions de vie et de travail. Il est frappant de constater que cette ressemblance est caractéristique du sacrifice de soi. La seule et unique mission de la classe ouvrière et de se libérer du joug des riches capitalistes. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la connexion des notions d'esthétique, de politique et d'éthique entre le religieux et la cause ouvrière. Steinbeck rattache son récit à une espérance séculaire de salut et de libération. Il en fait le cri insupportable des pauvres, des captifs qui demandent la délivrance et veulent obtenir la justice. N'est-ce pas cela qui a conduit Jim Casy à se sacrifier ? Ce sacrifice se traduit par un « empowerment »[593] autant de l'auteur que par son propre texte.

Dans *The Grapes of Wrath*, on remarque que Jim Casy devient le simple initiateur de ce pouvoir de changement. Le rappel par Tom Joad du sens de la notion de sacrifice qui animait Casy est révélateur : « Says…..he jus' got a little piece of a great big soul.

---

[592] Clifford Lawrence Lewis, *John Steinbeck: Architect of the Unconscious*, Ph. D. dissertation, Austin, University of Texas, 1972, p. 127.

[593] Soulignons que l'empowerment articule deux dimensions, celle du pouvoir, qui constitue la racine du mot, et celle du processus d'apprentissage. Ces deux aspects (état et processus) étant à la fois individuels, collectifs et sociaux ou politiques, impliquent une démarche d'autoréalisation et d'émancipation et de transformation. Voir en ce sens Marie-Hélene Bacqué et Carole Biewener, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice ?,* Paris, La Découverte, 2015.

Says [his piece] wasn't no good 'less it was with the rest, an' was whole » (*GOW*, 418). Le rappel est intéressant en ce qu'il élucide les caractéristiques d'un sacrifice ressuscitatif, en d'autres termes, un sacrifice qui suscite l'adhésion de tous les métayers pauvres. Si Jim Casy s'offre à la mort pour sauver Tom Joad, ce n'est pas uniquement pour l'intérêt de Tom, mais pour réconcilier également le monde ouvrier et paysan avec eux. Jim Casy renonce à sa vie pour l'unité des fermiers pauvres et l'égalité dans la société. Le sacrifice de soi de Jim Casy est essentiellement fait par amour puisqu'il révèle une quête en vue d'un épanouissement spirituel.

Il en est de même pour le sacrifice du Christ puisqu'il y a l'idée de cheminement nécessitant de passer à l'étape suivante qui est celle de la résurrection. C'est le processus spirituel qu'a suivi le Christ. Cette relation entre le maître et son disciple semble trouver son écho dans la relation entre Mac et Jim. Dans *In Dubious Battle*, le sacrifice de Jim peut s'envisager comme un cheminement à l'instar de celui du Christ. Il s'agit, pour Jim Nolan, d'enclencher un nouveau départ considéré ici de façon symbolique comme l'acte sacrificiel par lequel il espère renaître en suscitant l'union sacrée au sein des ouvriers agricoles. C'est le processus spirituel que l'écrivain semble appeler à suivre. Il y a une nécessité d'exécuter une œuvre exceptionnelle pour susciter l'adhésion de tous. En ce sens que nous pouvons remarquer la nécessité d'adhésion de tous dans ce passage de la Bible : « By which will we have been sanctified through the offering of the body of Jesus Christ once for all » (Hebrews 10:10). Il est pertinent de noter que le sacrifice de soi de Jim, tout comme celui du Christ, témoigne d'une œuvre de rédemption, de délivrance et de réconciliation. Tous ces signes peuvent participer littéralement à la christisation de Jim Nolan.

Dans le chapitre XIV, Steinbeck met en exergue la façon dont Jim Nolan est assassiné et exposé devant tout le monde. L'exposition du corps de Jim Nolan apparaît comme un moyen, pour Mac, de susciter le rassemblement des forces vives des ouvriers agricoles. C'est la raison pour laquelle il profère ce discours unificateur : « This guy didn't want nothing for himself » (*IDB*, 313). Il faut remarquer dans le discours de Mac qu'il y a une célébration du partage et de l'altruisme qui semble elle aussi convoquer la figure christique. Ce processus de christisation du protagoniste est aussi visible dans *To a God Unknown*, où Joseph, nom éminemment biblique apparaît comme une image du Christ. Le roman est tissé également avec une image programmatique destinée à rendre à Joseph les traits d'identification du Christ. Dans *The Grapes of Wrath*, la démarche de

Jim Casy de perpétuer la vision philanthropique apparaît comme l'occasion pour John Steinbeck de transformer le discours religieux en partant des textes bibliques. Steinbeck débute par un constat de « remise en question de la vocation du Saint Esprit » puisqu'on lit une sorte de confusion dans le discours de Jim Casy : « 'What's this call, this sperit ? An' I says, 'It's love. I love people so much I'm fit to bust, sometimes' » (*GOW*, 26).

L'enjeu est de déterminer si la portée de ces trois dimensions du discours religieux participe ou non à une approche de déconstruction. Le discours religieux, même sous sa forme contestataire, n'a pas su accompagner les changements de l'époque, notamment ceux liés aux bouleversements économiques, sociaux et moraux des années 1930 aux États-Unis. Bien que le discours religieux passe par une expression poétique à une forme littéraire portée par l'éloquence, on pourra se demander si l'inaction qu'il fait advenir ne constitue pas un préalable à toute reconstruction. Le regard sur la portée du discours religieux va nous permettre de montrer comment, tour à tour, l'usage de l'intertextualité parvient à faire apparaître la créativité chez Steinbeck. Par ailleurs, ce chapitre ne concerne pas la totalité du discours religieux chez Steinbeck. Nous nous limiterons au discours biblique puisque c'est bien lui qui constitue dans la fiction de Steinbeck la forme représentative du discours religieux. C'est bien le recours à la Bible qui a grandement concouru à l'édification de la nation américaine. C'est la tradition des mythes bibliques qui est à l'origine de l'impact culturel de bien des écrivains célèbres.

Étudier le religieux à l'aune des notions de politique, d'esthétique et d'éthique ne semble pas relever d'une démarche spirituelle exclusivement individuelle. Il s'inscrit dans une approche révolutionnaire et de changement de paradigme quant à la manière de concevoir la société. Cette dimension est, peu ou prou constitutive du rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique, lequel constitue un fait social qui ne laisse pas indifférent l'écrivain, ne serait-ce qu'en raison de la nécessité de consolider les liens sociaux dans la Cité. Dans la société américaine, caractérisée par une forte influence des mythes fondateurs, les religieux sont envisagés fréquemment comme un fondement de la nation américaine. Rappelons que l'imaginaire de Steinbeck est nourrie par la lecture de la Bible que sa mère lui a initiée, d'où les réminiscences récursives du discours biblique dans sa fiction. Pour mieux apprécier l'intertextualité biblique chez Steinbeck, il est judicieux de remonter vers les premiers écrits sur le Nouveau Monde. Soulignons que la Bible a contribué grandement à façonner le destin américain. À ce propos, les écrits de William Bradford sont significatifs. Dans *Of Plymouth Plantation*, Bradford compare

l'histoire des « Pères pèlerins » au récit de « Moses and the israelites when they went out of Egypt »[594]. Si Bradford s'appuie sur l'exégèse biblique pour comparer l'Amérique au peuple hébreux, c'est parce qu'il y a une similitude entre les deux peuples, entre leur persécution jusqu'à la Terre promise. Ainsi, dans *The Grapes of Wrath* : *Trouble in the Promised Land*, Louis Owens avance que si l'Amérique se révèle être « le nouveau Canaan ou le Nouvel Jérusalem », les fondateurs coloniaux sont considérés comme le « peuple élu »[595]. La comparaison de l'Amérique au peuple hébreu se traduit par un excès de référence aux textes bibliques.

Il est tentant de réduire la centralité de la question religieuse à un rapport de domination/séparation en vertu duquel les soubassements de la nation américaine se seraient érigés par les discours religieux, lesquels conduiraient à une stricte distinction du politique et du religieux. Une telle lecture des rapports entre religion et politique réside dans le fait qu'elle ne doit pas être appréhendée à travers le prisme de la posture. En effet, la foi a été l'un des piliers majeurs dans l'entreprise coloniale, et l'interprétation de la Bible a donné un sens à la conquête du continent en conférant une dimension spirituelle à l'entreprise des colons qui ont été érigés, ainsi les Pères fondateurs, en Élus du Seigneur. Comme le soulignent Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, « l'aventure puritaine informe l'Amérique dans sa structure allégorique mais aussi dans la lettre de son écriture »[596].

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck semble reprendre depuis l'origine de l'Amérique. Il abonde dans la vision de Bradford en réactivant un mythe fondateur américain, tout en se référant au symbolisme biblique originel. Si Bradford considère l'Amérique comme une « nouvelle terre », Steinbeck semble faire de ses Américains de « nouveaux hommes » mus par le pouvoir de l'amour envers son prochain. Rappelons que le XVIIe et le XVIIIe siècle sont marqués par une rhétorique fortement religieuse qui s'est appuyée sur des métaphores porteuses d'un sens biblique. Nous pouvons citer en ce sens les écrits de Thomas Hooker (1586) et les sermons du calviniste Jonathan Edwards (1703-1758). Dans leurs écrits, ces derniers esquissent une relation entre le divin et le monde naturel qui semble préfigurer la vision des transcendantalistes. *The Grapes of Wrath* suit le même dynamisme par l'entremise de la posture de la figure du « pasteur »

[594] William Bradford, *Of Plymouth Plantation*, Massachusetts, Courier Corporation, 2012, p. 10.
[595] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit*., p. 46.
[596] Marc Amfreville, Antoine Cazé & Clair Fabre (Dir), *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 15.

Jim Casy. Dans cette perspective religieuse, Jim Casy se détache des autres. Le discours mystique que Jim Casy emploie change catégoriquement de registre de langue et de procédé rhétorique. Le discours de Jim Casy sur l'existence du péché dans le chapitre IV s'inscrit dans une approche déconstructive de la conception du discours religieux. Steinbeck s'emploie à formuler un discours libérateur qui semble délivrer l'individu des attelages religieux et sociaux. C'est dans ce sens que Liliane Voyé associe la pensée agnostique sur la religion comme,

> [de] pures construction sociales et culturelles qui auraient surtout pour fonction historique d'assurer la cohésion et l'ordre dans les sociétés traditionnelles via par exemple la menace de l'enfer, la promesse du paradis ou encore la notion de péché.[597].

Les constructions sociales et culturelles que souligne Liliane Voyé ont pour mission de jouer le rôle de maintenir l'ordre social, à l'image de la notion de péché. Au regard de la conception de Jim Casy sur le sens du « péché » et de la « vertu », il ne s'agit pas d'une opposition active à la religion, mais plutôt d'une démarche critique quant aux préceptes religieux. C'est pourquoi Steinbeck met en évidence l'importance de l'individu dans les affaires de la société, c'est ce qui est loin des « préceptes religieux absolus ». On peut se demander si la démarche de Steinbeck n'incite pas à prendre conscience de la force de l'homme dans son individualité. C'est bien la force individuelle et l'authenticité de l'être révélée par un retour sur soi-même, la souveraineté individuelle, qui est au cœur du transcendantalisme, dont la dimension éthique doit être soulignée, aspect que nous développerons plus loin dans la troisième partie du travail.

Dans *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer*, Jackson Benson affirme que « Steinbeck is using religious materials to make a non-religious, philosophical point »[598]. L'affirmation de Jackson Benson est pertinente en ce qu'elle met en lumière le prétexte de Steinbeck de recourir au discours religieux dans une visée déconstructive. Dans *The Grapes of Wrath*, le changement de discours donne lieu à des interrogations qui apparaissent ponctuellement au détour de la posture changeante de Casy comme une sorte de remise en question de l'importance de la fonction ecclésiastique dans une société en crise. L'œuvre de Steinbeck prend le contrepied de la morale rigoriste de l'église

[597] Liliane Voyé, *Sociologie construction du monde, construction d'une discipline*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 105.
[598] Jackson J. Benson, *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer*, *op. cit*., p. 256.

puritaine. Le refus de Casy de se soumettre aux méthodes et pratiques restrictives sacerdotales fait penser aux propos réfractaires d'Emerson :

> In order to be a good minister, it was necessary to leave the ministry. The profession is antiquated. In an altered age, we worship in the dead forms of our forefathers.[599]
> This mode of commemorating Christ is not suitable to me. That is reason enough why I should abandon it.[600]

Dans ce passage, Emerson s'interroge sur les actes de prière publique et la communion aussi bien que la nature immuable de l'Église elle-même. Le discours d'Emerson s'inscrit dans une approche contestataire. Tout se passe comme s'il accusait l'Église d'agir « comme si Dieu est mort »[601] et de s'attacher au dogme en étouffant l'esprit. Donc, il y a une manière de refuser de se conformer aux dogmes religieux et de privilégier la relation humaine. Le rejet du discours religieux dogmatique trouve également écho dans la posture de Jim Casy. Selon Marie-Christine Lemardeley-Cunci, « Jim Casy (…) incarne l'homme nouveau. Il est l'héritier romantique du transcendantalisme, et croit en une communion avec la grande Unité totale de la Nature et le pragmatiste qui construit sa vérité en avançant sur la route d'un monde en débâcle »[602]. L'« homme nouveau » que Steinbeck représente se révèle le seul capable de dire la vérité. Ce dernier ne semble pas passer par la posture de l'ecclésiastique, mais plutôt par le rapport harmonieusement étroit entre l'individu et la Nature. L'inapplicabilité du modèle évangélique est autant perceptible dans les propos de Casy qui dévoile une posture passée :

> While I was still in the preachin' sperit I'd a made a lesson of that an' spoke it to you, I don't do that no more. What you s'pose he done a thing like that for ? (*GOW*, 32).

L'emploi de la négation complexe « no more » participe à la confirmation d'un désir de se réincarner en un « homme nouveau ». La remise en question de la fonction du « ministre » par Emerson fait apparaître une première difficulté d'ordre pratique, puisqu'en donnant un sens obsolète à la profession de l'ecclésiastique, il en modifie également sa nature profonde. Cela n'est-il pas, en effet, une manifestation de

---

[599] Ralph Waldo Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson,* Cambridge, Harvard University Press, 1964, p. 515
[600] Ralph Waldo Emerson, *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson,* New York, Random House Publishing Group, 2009, p. 9.
[601] Kathryn Vanspanckeren, Esquisse *de la littérature américaine*, *op. cit.*, p. 28.
[602] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Les Raisins de la colère commentés*, *op.cit*., p. 73.

l'impuissance, de l'incontrôlable et d'un réel chaotique ? Le constat se loge dans la relation qui existe entre le ministre tel qu'il agit et tel qu'il est vu ou perçu par une société en désarroi. Investi d'un sens, la profession mystique attribue au prêtre un caractère artificiel dont se sert Steinbeck pour exploiter son potentiel narratif. Au regard de la production littéraire de Steinbeck, on remarque qu'il a eu recours au discours biblique notamment lorsqu'il intervient sur la situation politique, sociale et idéologique de son temps.

Dans *The Grapes of Wrath*, Jim Casy, en tant que prêtre se révèle conscient du rapport contradictoire entre religion et révolution et semble contraint de parler de révolution en termes religieux. Le caractère à la fois abstrait et désuet de la fonction ecclésiastique apparaît comme un énième discours qui met en évidence l'incapacité du prêtre à résoudre les difficultés de la société. Une mise en scène que John Steinbeck pousse à son paroxysme puisqu'il s'emploie à déconstruire les discours dogmatiques pour mieux construire un discours socialement partagé et plus tangible. Le discours de Casy s'inscrit dans une volonté de communion avec une nature plus vaste, comme en témoignent ses déclarations aux accents transcendentalistes :

> I ain't gonna baptize. I'm gonna work in the fiel's, in the green fiel's, an' I'm gonna be near to folks. I ain't gonna try to teach 'em nothin'. I'm gonna try to learn. Gonna learn why folks walks in the grass, gonna hear 'em talk, gonna hear 'em sing. Gonna listen to kids eatin' mush. Gonna hear husban' an' wife a-poundin' the mattress in the night. Gonna eat with 'em an' learn » […] Gonna cuss an' swear an' hear the poetry of folks talkin'. All that's holy, all that's what I didn' understan'. All them things is the good things. (*GOW,* 96).

Le rejet de la fonction sacerdotale est un moyen de critique contre le mirage de la religion organisée, d'où la volonté de Casy de ne plus baptiser, ni prêcher : « I ain't gonna baptize » (*GOW,* 96). Pour reprendre l'allégorie platonicienne de la caverne, on peut dire de manière symbolique que Casy sort de la caverne en se dévêtant de ses vêtements sacerdotaux, pour adopter une conviction plus près des individus, voire plus socialement palpable. Tout se passe comme si Steinbeck s'était éloigné de la posture du maître fier pour embrasser la posture de l'apprenti animé par un besoin d'apprendre et de comprendre les individus. Par analogie l'acte de Casy se donne à lire comme une nouvelle forme de l'image du Christ. En effet, il y a une tentative chez Steinbeck de repenser la fonction du ministre, ce qui devrait s'opérer à travers l'actualisation des paramètres fondamentaux de la prêtrise. Le discours de Jim Casy dans le chapitre IV

abonde dans ce sens mais sous une forme ironique comme le fait remarquer Jim Casy : « Maybe Tom'll kill the fatted calf like for the prodigal in Scripture » (*GOW,* 32). Proféré avec précaution, le discours de Jim Casy n'est pas fortuit, car l'épisode du retour inespéré de Tom Joad dans sa famille peut être interprété comme la parabole biblique du fils retrouvé ou du fils prodigue :

> Put it on him; and put a ring on his hand, and shoes on his feet: and bring hither the fatted calf, and kill it ; and let us eat, and be merry : for this my son was dead, and is alive again ; he was lost, and is found. And they began to be merry. (Luke, 15, 11-32)[603]

Dans ce texte, l'abattage du veau est un signe de rassemblement pour commémorer le retour de l'enfant perdu. La référence à la parabole du fils retrouvé s'inscrit dans une démarche de renaissance puisque Tom Joad vient à peine de sortir de prison après une longue détention. Si l'allusion aux Évangiles est destinée à Tom Joad, il reste à savoir que la portée du discours de Jim Casy laisse planer le doute entre une visée réconfortante et ironique. Cependant, le voile d'incertitude est soulevé par Tom Joad qui souligne le caractère radin et l'incapacité paternelle de se mettre au goût du jour. La liberté que Tom Joad vient d'acquérir, lui permet de retrouver sa famille et de renaître de manière symbolique. Steinbeck met en exergue l'iconographie christique qui caractérise ses lectures christologiques dès sa tendre enfance.

Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, Steinbeck laisse apparaître la dimension divine c'est-à-dire la « puissance cosmique » du Christ dans ses représentations qui sont marquées par l'image de protecteur et de guide. Cette référence prophétique et figurative de la mort du Christ a une portée sacrificielle dans la mesure elle symbolise à la fois la mort et la renaissance. C'est précisément cet ordre révolutionnaire qu'il fait advenir qui participe à la dimension politique, principalement parce qu'il diffuse un air de changement dont les causes se logent dans une situation trouble. À titre d'exemple, le fait que Casy s'adonne à la mort provient-il toujours d'une résurgence de situation trouble ? La question mérite d'être posée, notamment parce que le sacrifice, et plus précisément, le « sacrifice de soi » a paradoxalement donné naissance à une catégorie d'individus bien particuliers, qui recourent à l'amour et à la fraternité pour délocaliser les souffrances. C'est dans ce sens que René Girard considère le sacrifice

[603] Thomas Davison, *The Bible Class Book; Or Scripture Readings for Every Day in the Year, Etc*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones Publisher, 1820, p. 408.

comme la manière de résoudre une situation de crise, ce qu'il appelle « la crise sacrificielle »[604].

Dans *The Grapes of Wrath,* Tom Joad ne décline pas l'influence de Jim Casy, car il sait pertinemment qu'elle est la clef de voûte capable d'ouvrir des lendemains meilleurs à tous les fermiers. C'est pourquoi le changement d'attitude de Tom est porteur de signification, car il passe d'une attitude égoïste à un porteur de voix des opprimés. De plus, à la fin du roman la mise en scène de la mort de Casy peut être interprétée comme une manière de décréter la rupture. Jim Casy a décidé de mettre ses intérêts entre parenthèses au service d'une cause supérieure, en l'occurrence, assurer la survie de Tom Joad afin qu'il puisse porter le combat des classes défavorisées. Dans cet acte sacrificiel, il y a une preuve d'abnégation, de noblesse et de générosité qui sert de socle aux fermiers pour sur(vivre). Selon Lacan « [...] le sacrifice est destiné, non pas du tout à l´offrande ni au don qui se propagent dans une bien autre dimension, mais à la capture de l'Autre, comme tel, dans le réseau du désir »[605]. Ceci nous conduit d'abord vers l'aspect collectif de la question, en particulier, l'aspect religieux et social. L'acte de Jim Casy de s'offrir la mort peut être interprété non pas comme une offrande, mais plutôt comme un acte d'amour teinté d'un pouvoir d'influence, mais cela ne semble pas empêcher Tom Joad d'utiliser par la suite la violence.

Il en est de même de Jim Nolan dans *In Dubious Battle,* ce dernier apparaît comme une figure christique moderne qui se sacrifie pour une cause sociale. Martin Shockley considère la réactualisation de la figure christique chez Steinbeck comme « a contemporary adaptation of the Christ image »[606]. Dans les deux récits, les personnages principaux sont créés d'après la vie du Christ, mais sous une vision humanisée, démythifiée et déchristianisée. C'est ce qui amène Jim Casy à embrasser la vision transcendantaliste de l'« Oversoul », s'éloignant du christianisme pour adopter une vision inclusive de l'humanité. Il est évident que Jim Casy fait écho à Jésus-Christ dans sa vie aussi bien que dans sa mort. Cela révèle la similitude entre Jim Casy et Jésus-Christ, mais le plus intriguant sont les différences entre eux. Ces différences suggèrent-elles les

---

[604] *In* François Lagarde, *René Girard, ou, la christianisation des sciences humaine*s, Berne, Editions Peter Lang, 1994, p. 126.
[605] Jacques Lacan, *L'Angoisse. Séminaire 1962-1963*, version multigraphiée, Bibliothèque de l`Ecole de la Cause Freudienne. Rappelons que dans ce séminaire Lacan fait référence au texte de Théodore Reik *Le Rituel, psychanalyse des rites religieux*, Paris, Éditions Denoël, 1974, p. 344.
[606] Martin Shockley, "Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath*" *In* Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in The Promised Land*, *op. cit.,* p. 14.

objectifs de Steinbeck dans le roman ? Certainement, mais en dépit de son apparence chrétienne, Jim Casy n'est pas un fervent chrétien, c'est ce qui lui différencie bien sûr de Jésus-Christ. Jim Casy est impliqué dans des actes immoraux, même en tant que prédicateur comme il l'affirme :

> I used to get the people jumpin' an' talkin' in tongues and glory – shoutin' till they just fell down an' passed out. An' some I'd baptize to bring'em to. An' them – you know what I'd do? I'd take one of them girls out in the grass, an' I'd lay with her. Done it ever' time. (*GOW*, 24).

Steinbeck dénonce l'hypocrisie de ceux qui sont censés exercer par leur sagesse et la clarté de leur discernement la fonction de prêtre. Si Steinbeck critique les prêtres à travers le personnage de Jim Casy, c'est sans doute parce que certains d'entre eux, loin des principes de la foi chrétienne qui exigent une abstinence sexuelle et une probité sans faille, se servent de leur sacerdoce pour perpétuer des actes immoraux, au lieu d'agir comme des serviteurs du peuple, tel qu'il est rapporté dans la Bible : « For even the Son of man came not to be ministered unto, but to minister, and to give his life a ransom for many » (Mark, 10 :45). Au-delà de la différence, Steinbeck déconstruit les normes morales « irréalistes » imposées par la religion chrétienne qui incite certains prêtres à vivre dans la duplicité permanente. Cette différence relève d'une subversion esthétique puisque la démarche aussi déconstructive soit-elle, démontre l'engagement politique de l'écrivain. Cette démarche déconstructive trouve également son écho dans *The Scarlet Letter* de Hawthorne, dans laquelle le révérend Arthur Dimmesdale, bien qu'il soit un prédicateur, commet l'immoralité et le cache à la société. Il apparaît devant les hommes comme un homme de Dieu, mais dans son moi intérieur, il sait qu'il est un hypocrite et cela conduit à sa mort éventuelle. C'est dans la même veine que James Baldwin écrit :

> It is not too much to say that whoever wishes to become a truly moral human being (and let us not ask whether or not this is possible; I think we must believe that it is possible) must first divorce himself from all the prohibitions, crimes, and hypocrisies of the Christian church. If the concept of God has any validity or any use, it can only be to make us larger, freer, and more loving. If God cannot do this, then it is time we got rid of Him.[607]

[607] James Baldwin, *The Fire Next Time*, New York, Dell Editions, 1963, p. 67.

Baldwin attaque le rôle historique du christianisme dans le domaine du pouvoir et de la politique, un rôle qu'il considère ambivalent. Cette ambivalence est perceptible chez Casy, qui en tant que prédicateur, censé vivre une vie vertueuse, fornique étonnamment avec beaucoup de filles. Steinbeck présente la religion chrétienne comme incapable de libérer l'humain, car plus Casy prie et invite les individus à ne pas commettre d'immoralité, plus il est exposé. À titre d'exemple, après avoir couché avec les filles, Casy affirme que :

> Then I'd feel bad, an' I'd pray an' pray, but it didn't do no good. Come the next time, them an' me was full of the Spirit, I'd do it again. I figgered there just wasn't hope for me, an' I was a damned ol' hypocrite. But I didn't mean to be. (*GOW*, 24)

L'hypocrisie de Casy peut être associée aux raisons pour lesquelles Steinbeck dénonce le christianisme. La similitude avec le Christ participe à impliquer le lecteur dans la compréhension du texte. Toutefois, entre le texte de Steinbeck et le texte réalisant de telles contradictions et de complications, Casy commence finalement un voyage spirituel pour découvrir la foi qui pourrait le libérer et le rendre utile envers ses semblables. En se rappelant de sa vie de prêtre, Casy reconnaît avoir des idées « pécheresses », comme il le dit : « [...] Got a lot of sinful idears […] » (*GOW*, 23). En tant que prêtre, Casy ne s'est préoccupé en quelque sorte que de lui-même. Cela laisse entendre le sentiment indifférent qu'il nourrissait envers les autres. Pour cette raison, son objectif n'a été que de satisfaire ses désirs égoïstes (même s'il faut faire du tort aux autres). Mais paradoxalement, quand il renie le christianisme, il commence à faire de bonnes choses. Le rejet du christianisme par Casy se transforme en une religion d'amour pour son prochain comme le souligne la voix narrative.

> Casy spoke again, and his voice rang with pain and confusion. "I says, 'What's this call, this sperit?' An' I says, 'It's love. I love people so much I'm fit to bust, sometimes.' An' I says, 'Don't you love Jesus?' Well, I thought an' thought, an' finally I says, 'No, I don't know nobody name' Jesus. I know a bunch of stories, but I only love people. (*GOW*, 26)

Dans ce passage, la croyance de Casy est maintenant orientée vers l'amour pour ses semblables. La nouvelle croyance de Casy lui fait penser qu'il n'y a pas de différence entre les hommes, par opposition à ce que la religion chrétienne enseigne : certaines personnes sont des pécheurs et d'autres des saints. Selon Casy, toutes les âmes ont un

même dénominateur commun. Remarquons que la conception de Casy est en contradiction avec le dogme chrétien :

> Anyways, I'll tell you one more thing I thought out; an' from a preacher it's the most unreligious thing, and I can't be a preacher no more because I thought it an' I believe it.
> What's that?" Joad asked.
> Casy looked shyly at him. "If it hits you wrong, don't take no offense at it, will you?" […]
> I figgered about the Holy Sperit and the Jesus road. I figgered, 'why do we got to hang it on God or Jesus? Maybe,' I figgered, 'maybe it's all men an' all women we love; maybe that's the Holy Sperit–the human sperit–the whole shebang. Maybe all men got one big soul ever'body's a part of.' Now I sat there thinkin' it, an' all of a sudden I knew it so deep down that it was true, and I still know it. (*GOW*, 27)

Ce passage laisse entendre que les exigences de la fonction de prêtre ne riment plus avec les présentes convictions de Casy. Les déclarations de Jim Casy donnent un indice sur un voyage spirituel du Christianisme vers l'Oversoul. La réplique de Casy révèle clairement son incapacité de mener à bien les missions ecclésiastiques, qui peut-être comme une charge lourde à supporter. C'est sans doute dans ce sens que Paul McCarthy considère :

> The preacher comes from another prison-that of his earlier Christian fundamentalism with its undercurrents of sexuality. Putting behind him both fundamentalism and sexuality, Jim is ready for a new life. He is honest, compassionate, and courageously dedicated to helping people like the Joads[608].

Afin de se désengager de cette fonction régie par des contraintes et des dogmes, Casy se s'emploie à présent à accompagner l'homme dans ses épreuves terrestres. En effet, la preuve de la nouvelle attitude de Casy est révélée dans sa nouvelle façon de prier. Il ne se fie plus à la manière du Christ, mais il ancre sa démarche dans la perspective d'Emerson, c'est-à-dire apprendre dans sa relation avec la nature la vie dans ce qu'elle a de plus vraie, juste, naturelle et spirituelle. C'est ce que Paul MacCarthy explique que: « As everyone gathers around the grave, all listen to Jim Casy's Emersonian prayer »[609]. C'est dans le changement de posture que se loge une moralité profonde entre la posture religieuse et laïque de Casy. Un tel constat interroge dans un sens sur le but du christianisme dans la mesure où, envisagé sur le mode de la conduite, il n'aboutit pas à l'adoption de la moralité même mais à ses variations. Steinbeck veut montrer à la fois sa

[608] Paul McCarthy, *John Steinbeck*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980, p. 75.
[609] *Ibid*., p. 80.

désapprobation de la religion chrétienne et l'approbation du sentiment communautaire exprimé par le transcendantalisme. La démission de Casy de son ministère souligne le malaise lié à la fonction ecclésiastique, car selon lui, le salut de l'homme se trouve en lui et dans son interaction avec la nature.

Dans la dialectique absorption/transformation que Julia Kristeva mentionne en haut, Steinbeck semble conférer à son texte une dimension à la fois esthétique et politique dans la mesure où son texte se recrée en s'appuyant sur les textes bibliques. Le tableau de disparité tel qu'il est décrit entre le Christ et Casy dans *The Grapes of Wrath*, montre que le prédicateur avait l'habitude de mentir. Steinbeck présente les prédicateurs comme ceux qui mentent au nom du Seigneur, en ce sens, Casy dit : « 'If I was still a preacher I'd say the arm of the Lord has struck' » (*GOW,* 43). La renonciation de Casy à son habit ecclésiastique permet à Steinbeck de dénoncer les pratiques religieuses consistant à agir indûment au nom de Dieu.

Dans la plupart de ses romans, Steinbeck s'appuie sur le discours biblique, notamment lorsqu'il intervient dans la situation politique, sociale et idéologique de son temps. Dans *The Grapes of Wrath*, Jim Casy, en tant que prêtre, se révèle conscient du rapport contradictoire entre religion et révolution, et semble contraint de parler de révolution en termes religieux. Le recours au discours biblique est une démarche protestataire car c'est par la transformation de l'exégèse biblique qu'il entend véhiculer son message politique. Au regard de la position anticonformiste de Casy, Steinbeck déconstruit l'attitude ainsi que la fonction du prêtre avant de proposer à son personnage une nouvelle « religion » guidée par l'amour. La double dimension de l'intertextualité relève d'une démarche de ressemblance et de renversement des discours bibliques.

Par ailleurs, l'intertexte biblique s'apparente donc à une étape individuelle qui rejaillit pourtant collectivement en suscitant le désir de reproduire, comme il est aussi perceptible chez Rose of Sharon. Le patronyme de la jeune fille Rose of Sharon est fort significatif, car il révèle comme le rappelle Louis Owens, le nom de Rosasharn qui est tiré des *Cantiques* des *Cantiques* et désigne une florissante plaine côtière israélienne : « I am the rose of Sharon, and the lily of the valleys » (Song of Sol. 2.1)[610]. Dans la Bible, chez *Esaïe* il symbolise la grâce de Dieu. La fin de *The Grapes of Wrath* abonde dans ce sens dans la mesure où Rose of Sharon s'illustre par son acte à la fois magnanime et

[610] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: The Trouble in the Promised Land, op. cit.,* p. 73.

affectueux qui semble faire d'elle une habitante de la terre nouvelle (Cantiques, 1 17-2 2 traduction de la *Bible des peuples*).

L'image finale du roman est imprégnée d'un pouvoir spirituel égal à celui de Rose de Sharon et de l'homme affamé dans la grange forme la Pietà, un motif célèbre de l'art visuel dans lequel la Vierge Marie tient le Christ mort sur ses genoux. Alors que Rose of Sharon tète le vieil homme mourant, nous la regardons se transformer d'une fille plaintive, naïve et souvent égocentrique des premiers chapitres du récit en une figure d'amour maternel. En tant que mère dont l'enfant a été sacrifié pour envoyer un message plus important au monde, elle assume un rôle similaire à celle de la mère du Christ. Comme la vierge Marie, elle représente le confort ultime et le partage de la souffrance d'autrui, confirmant une image du monde dans laquelle la générosité, le sacrifice de soi et l'unité sont les plus grandes des vertus. La scène de l'allaitement a rendu visible et tangible dans toute l'expressivité de sa chair, le sens du partage et de la solidarité maternelle de Rose of Sharon envers le vieil homme, mourant et impuissant. C'est en ce sens que Jean Clair affirme que :

> L'intention de [l'auteur] était précisément de fondre le corps du Fils au corps de la Mère, d'en faire un seul et même corps, un même fût. Comme si, à la volonté patriarcale et cruelle d'exposer le martyre et le sacrifice sur la croix, [...] se substituait la présence douce d'une mère et de sa compassion charnelle.[611]

Jean Clair donne là une relation fusionnelle entre mère et fille. Ainsi, tout se passe comme si Steinbeck, par le biais de la fusion des corps entre Rose of Sharon et le vieil homme affamé, essayait de souligner l'omniprésence de la femme dans la religion chrétienne. Cette omniprésence est matérialisée par le rôle protecteur et nourricier de la mère qui symbolise l'instance de la bonté et de l'espérance, capable de combler les béances de la société.

Omnisciente, la voix narrative permet efficacement de compenser l'insuffisance du discours biblique à travers l'attitude progressiste de Jim Casy dont la proximité avec les Joad semble confirmer l'impertinence des discours bibliques sur le vécu des fermiers migrants. Elle devient l'esprit si précieux du témoin qui a vécu ce que les autres n'ont pas vécu. Le roman s'ouvre sur une forme de témoignage destiné à combler une réalité qui

[611] Jean Clair, « Deuil et féminité : l'iconographie de la Pietà dans la tradition chrétienne » *dans* Leili Anvar, et al., *Les femmes, l'amour et le sacré,* Paris, Éditions Albin Michel, « Rencontres », 2010, p. 31.

fait jusqu'alors défaut, inaugurant la promesse d'une vérité enfin recouvrée. Pourtant, la validité du témoignage et la fiabilité du narrateur posent rapidement problème, car une méconnaissance palpable empêche toute crédibilité de ce rapport. Ainsi, à mesure qu'on lit le récit, on s'aperçoit que le protagoniste n'a qu'une connaissance superficielle de Jésus. Il n'a donc de Jésus qu'une connaissance indirecte dont on donnera comme preuve supplémentaire la phrase ironique suivante : « 'No I don't know nobody name' Jesus. I know a bunch of bunch stories » (*GOW*, 26). Même si la source du témoin n'est autre que Jim Casy, le rapport qu'on peut lire ici n'est qu'une reconstitution, c'est-à-dire un rapport de connaissance au sens où la connaissance lui a littéralement été rapportée.

Sur le plan culturel, le récit suscite bien des relectures iconographiques mais aussi littéraires, philosophiques et psychanalytiques. Soulignons que la fonction idéologique et politique du sacrifice ne semble pas échapper pas à Steinbeck puisque la notion du sacrifice apporte ici divers enjeux politiques et sociaux. L'acte de Jim Casy porte une réflexion féconde, car il peut être interprété comme un sacrifice individuel destiné à susciter une résurrection collective. Par le sacrifice de Casy, Tom Joad est clairement mis à l'épreuve. L'idée du sacrifice porte en elle le germe d'une transformation. Ainsi, la notion du sacrifice n'est-elle pas un appel à la transcendance ?

En élaborant son modèle à partir d'une matrice hébraïque, on peut dire que Steinbeck transcende lui-même la portée de son projet. S'inspirant de l'approche intertextuelle, ce chapitre explore la raison pour laquelle Steinbeck a créé un tel personnage qui est semblable et en même temps différent de Jésus Christ. L'idée réformatrice de son personnage apparaît comme une démarche pour critiquer le christianisme, qui dans une certaine mesure, n'apporte pas de solution aux préoccupations quotidiennes des fermiers migrants. C'est pourquoi Jim Casy passe du christianisme aux croyances transcendantalistes, révélant ses doutes à l'endroit des fondements religieux coercifs dans l'exercice des ses missions ecclésiastiques. C'est peut-être ce qui justifie son adoption des croyances transcendantalistes qu'il pense être le meilleur système de croyance capable d'apaiser la douleur des paysans pauvres.

L'effet des intertextes bibliques se limite-t-il seulement à une comparaison ? Certainement, non, car la différence permet à Steinbeck d'exprimer également son point de vue sur le rapport entre l'individu et l'église. Même si certains critiques à l'instar de Martin Shockley dans « Christian Symbolism in The Grapes of Wrath » et de Charles T.

Dougherty dans « The Christ-Figure in The Grapes of Wrath », reconnaissent la présence des allusions bibliques et la ressemblance de Jim Casy en tant figure christique, cependant, ils ne parviennent pas à mettre en évidence non seulement la différence entre Casy et le Christ mais aussi à explorer la nouvelle religion embrassée par Casy. C'est sans doute en ce sens que Frederick Carpenter avance que Casy développe « a new kind of Christianity — not other worldly and passive, but earthly and active »[612].

Au-delà de l'humain, l'acte sacrificiel de Casy semble agir sur les forces invisibles ce qui est un appel à la transcendance. Même si Steinbeck semble déconstruire les mythes bibliques, il est évident que Casy et Jésus prônent ensemble la bonté. Dans tous les cas, ces derniers considèrent l'individu comme un « Esprit Saint », tout en s'investissant dans les luttes entre leurs idéaux et le monde réel. Steinbeck utilise le personnage de Jim Casy comme un truchement pour souligner la place de la religion dans la vie des personnes à des moments de difficultés. La mort de Jim Casy est chargée de sens dans la mesure où elle s'est produite au moment où la famille a déjà acquis les préceptes de l'ex-prêtre et compte les véhiculer. Sous un autre angle, la mort sous forme de sacrifice apparaît comme une manière pour Steinbeck de montrer la pulsion de mort. De par l'approche de dévoilement, le sacrifice apparaît, dans ce cadre, comme un effort pour expulser le mal de l'espace intérieur de la communauté. En effet, Jim Casy apparaît comme une sorte de bouc-émissaire à l'image de l'expérience de Jésus-Christ, qui sert ici à endosser la souffrance de tous. La démarche de John Steinbeck se veut démonstrative. Dans *The Grapes of Wrath*, la présence d'un bouc-émissaire est aussi bien nécessaire pour susciter l'émoi. Il y a une sorte de rédemption par la souffrance qui semble imposer à Casy un renoncement au moins partiel de la satisfaction pulsionnelle. Ainsi, on peut dire que le fardeau de la communauté des petits fermiers est à présent déchargé sur les épaules de Jim Casy. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud analyse le caractère analogique des expressions qui décrivent le sacrifice.

> [Le sacrifice] est une ambition de délivrer l'humanité. De la façon dont le christianisme obtient cette rédemption, par le sacrifice de la vie d'un seul assumant ainsi la faute de tous.[613]

[612] Frederic I. Carpenter, « John Steinbeck: American Dreamer », *Southwest Review*, vol. 26, (July 1941) pp. 454-67.
[613] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 95.

Par ailleurs, la satisfaction suscite l'hostilité. Le désir de sacrifice peut alors être considéré comme l'envers du souhait meurtrier, fantasme qui vise à faire disparaître l'objet de l'insatisfaction. C'est sans doute ce que Freud avance car la définition du sacrifice qui prévaut chez lui est celle du renoncement pulsionnel. Ce dernier se situe dans le passage du principe du plaisir au principe de réalité, ce qui constitue d`ailleurs l`un des progrès le plus important du développement du moi[614]. Notons qu'il y a dans les propos de Freud une sorte d'hostilité qui semble trouver un exutoire dans le sacrifice, de soi ou de l'autre. Il y a une tentative d'apaiser l'insatisfaction et le malaise produit par le défaut d'intériorisation des défaillances[615].

Dans *The Grapes Wrath*, la mise en relief du refus de Jim Casy d'exercer constitue une négation de la fonction de l'ecclésiastique. En effet, il y a une volonté de désacraliser la fonction du ministre du culte comme en atteste Jim Casy : « A preacher ain't nothin' but a man » (*GOW*, 223). Selon Jim Casy, le prêtre étant avant tout un individu comme les autres. Steinbeck prône ici une nouvelle façon de repenser la relation avec le religieux, c'est-à-dire une vision qui ne doit pas être liturgique, mais plutôt tellurique. La relation entre le ministre du culte et le fidèle relève du vécu de ce bas monde. La réplique négative répétée par Jim Casy dans les chapitres VI, VIII et XIII en ces termes : « I ain't a preacher no more » (23). Il s'agit pour Steinbeck d'ancrer son texte dans une démarche de remise en question qui implique un désengagement d'une position antérieure. Steinbeck démontre que la vérité se trouve au bout de l'expérience. Quoique tourmentée, l'expérience semble esquisser la vérité. Il démystifie le caractère sacré des mythes bibliques. Il s'agit là d'une déconstruction eu égard à l'inapplicabilité de certains discours bibliques dans une situation tumultueuse où la dignité humaine est bafouée :

> "I ain't preachin' no more much. The sperit ain't in the people much no more; and worse'n that, the sperit ain't in me no more. 'Course now an' again the sperit gets moivin' an' I rip out a meetin', or when folks sets out food I give 'em a grace, but my heart ain't in it. I on'y do it 'cause they expect it". (*GOW,* 23)

Dans ce passage, Jim Casy semble dubitatif sur la capacité des prêches bibliques à apporter une solution à la demande des fermiers pauvres. Dans le discours de Jim Casy, des signes d'ambiguïtés se multiplient révélant des incertitudes sur sa mission en tant que prêtre : « I went off alone, an' I sat and figured. The sperit's strong in me, on'y it ain't the

[614] *Ibid*.
[615] Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1977, p. 33.

same. I ain't so sure of a lot of things » (*GOW*, 23). Le discours de Casy semble prendre des allures fluctuantes qui s'inscrivent dans une démarche ironique. Cette démarche sous-entend un procédé dénonciateur.

Dans *The Raid* comme dans *In Dubious Battle*, les organisateurs nient avec véhémence tout parallélisme entre leurs actions et les valeurs chrétiennes, comme le montre Dick : « "You lay off that religion stuff, kid". He quoted, "Religion is the opium of the people" » (*LV*, 76). La référence à Karl Marx ici participe-t-elle d'une volonté d'éveiller la conscience des ouvriers agricoles ? Il faut noter dans ce texte que la citation de Marx est éclairante en ce qu'elle nous permet de comprendre que l'auteur embrasse la quintessence même de la citation. Selon Karl Marx[616], la religion a plusieurs dimensions essentielles qui font d'elle une illusion néfaste pour l'homme dans la mesure où la promesse faite aux prolétaires d'un monde meilleur dans l'au-delà diffère la révolte ici-bas. La religion apparaît comme une forme d'aliénation et un paravent pour les pauvres, mais aussi comme une illusion qui conforte le pouvoir des classes dominantes. La distanciation par rapport à la religion révèle le caractère impuissant de cette dernière face à la difficulté des pauvres hères dans *The Long Valley*.

Il en est de même dans *The Grapes of Wrath* où Steinbeck par la voix de Jim Casy, semble abonder dans le sens de la citation marxiste pour se préoccuper des conditions matérielles d'existence des fermiers. On dira donc que l'auteur est John Steinbeck mais que l'autorité est Marx puisqu'il est à la source même de la citation et c'est bien son texte qui fait autorité. Est-ce à dire pour autant que l'autorité de Marx fait nécessairement de l'ombre à l'auteur ? Il faut se demander si le recours à la citation participe d'une volonté d'effacement par rapport à l'autorité marxiste ou bien si la citation peut être envisagée, selon les mots d'Anne-Claire Gignoux, comme une collaboration, « le texte cité étant un matériau extérieur certes, mais qui s'intègre au texte second pour en assurer le développement »[617]. De par son pouvoir démiurgique, Steinbeck utilise un procédé rhétorique répertorié dans la « jérémiade ». Ce procédé rhétorique qui découle son nom du prophète Jérémie, est associé à la représentation d'un contraste entre un passé de gloire et de piété et un présent en perdition. La jérémiade porte en elle une contradiction

[616] Karl Marx and Joseph J. O'Malley, *Marx: Early Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 57.
[617] Dans son essai *La Récriture* : *formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Anne-Claire Gignoux reprend le terme développé par Michael Spencer dans un ouvrage intitulé *Site, citation et collaboration*. Anne-Claire Gignoux, *La Récriture* : *formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses Université de Paris Sorbonne, 2003, p. 25.

qui doit devenir l'une des caractéristiques de la littérature américaine : la prédiction d'une inexorable apocalypse que vient nuancer l'optimisme qui la fond en un discours d'exhortation, renvoyant à une conception de la perfectibilité humaine.

Dans *In Dubious Battle* et dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck met en évidence le thème de la conversion. Jim Casy, Mack et Dick sont considérés respectivement comme parrains de Tom Joad et de Jim Nolan. Ces parrainés ou novices ont subi tous une épreuve — une certaine forme de mort symbolique et de renaissance — Tom se retrouve dans la caverne alors que Root est dans la chambre de l'hôpital, et Jim adhère au parti communiste. Dans *The Grapes of Wrath*, notons une certaine inversion du message biblique dans le chapitre II. Les patronymes de Noé et de Moïse que Steinbeck souligne leurs rapports à l'eau apparaissent sous une forme ironique. Le rapport inversé qui est soit bienfaiteur soit dévastateur prend tout le sens contraire du message biblique. Noah Joad qui fort ironiquement, n'a pas connu les scènes de l'inondation par les eaux du Colorado, entreprend une démarche purement égocentrique en quittant le « navire » familial.

À bien des égards le texte de *The Grapes of Wrath* subvertit, tout en déconstruisant aussi le mythe chrétien sur lequel repose sa ligne narrative de base. L'apparition de l'inondation à la fin du roman est significative dans la mesure où, selon les mythologies chrétiennes et les légendes des natifs américains, le déluge est censé détruire les personnes qui ont commis le péché contre leurs semblables. À l'instar de Noah et de sa famille dans l'Ancien Testament[618], les travailleurs migrants qui ont presque été immergés, ont réussi à survivre de l'inondation par les eaux de pluie. Leur péché est présenté brièvement dans *The Grapes of Wrath* : « Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes » (*GOW*, 36). La remarque fait allusion à la genèse de la nation américaine, en ce sens, elle semble nous fait rappeler : « the consciousness upon which America was founded »[619] selon Louis Owens. Steinbeck interpelle la conscience de ses lecteurs sur les massacres qui ont émaillé les fondements de la nation américaine.

---

[618] "And Noah went in, and his sons, and his wife, and his sons' wives with him, into the ark, because of the waters of the flood." (Genesis 7: 7)
"And every living thing was destroyed that was upon the face of the ground, both man, and cattle, and creeping things, and birds of the heavens; and they were destroyed from the earth: and Noah only was left, and they that were with him in the ark" (Genesis 7:23)

[619] Louis Owens, « Grampa Killed Indians, Pa Killed Snakes: Steinbeck and the American Indian », *Melus* vol. 15, n°. 2, (1988), pp. 85-92.

Il faut toutefois préciser que la démarche subversive peut se lire au travers l'enfant mort-né de Rose of Sharon. En effet, le dépôt du bébé mort-né de Rose of Sharon dans une corbeille naviguant sur les eaux revêt une signification saisissante, car il dévoile, d'une part, la mort et, d'autre part, fait allusion indubitablement à l'histoire de Moïse fournie par le Livre de l'Exode. Dans cette démarche subversive, la mise à l'eau du bébé mort-né recèle une forte résonance biblique. L'intertexte biblique est aussi perceptible lorsque Uncle John place le bébé mort-né de Rose of Sharon dans une corbeille et le relâche dans les eaux de crue accompagné de ces mots : « Go down an' tell 'em. Go down in the street an' rot an' tell 'em that way. That's the way you can talk » (*GOW,* 446). Steinbeck invoque l'histoire de Moïse, qui a été envoyé le long du Nil quand il était bébé, et plus tard délivre son peuple de l'esclavage le vers la Terre Promise.

> And when she could not longer hide him, she took for him an ark of bulrushes, and daubed it with slime and with pitch; and she put the child therein, and laid it in the flags by the river's brink. (Exodus 2 :3)

Dans Livre de l'Exode, Moïse est mis dans le fleuve Nil à bord d'une corbeille par sa mère qui lui sauve de la mort. Même si Steinbeck utilise une représentation de Moïse, il n'en demeure pas moins que l'usage est ironique. Contrairement au récit biblique, la figure de « Moïse » dans *The Grappes of Wrath* est muette et non-vivante, puisque le bébé ne s'attend pas à être sauvé des eaux comme Moïse. Malgré son état de stase, le bébé va devenir le futur sauveur, c'est-à-dire le médiateur de la révélation. Quoique sans vie, l'état biologique irréversiblement inanimé du nourrisson est chargé de sens et de signification. Le bébé mort-né semble lancer un message très fort de la situation des métayers pauvres aux riches propriétaires fonciers. En ce sens, on peut dire que l'esthétique de la référence et de la subversion bibliques simultanées est assujettie à la vision politique et réaliste de l'écrivain dont la démarche est mue par la volonté de transformer sa société. Le cadavre de l'enfant devient un messager symbolique, chargé de témoigner de la souffrance de son peuple.

Dans le discours de Jean, nous pouvons trouver une allusion à la vie du prophète hébreu : ses paroles font écho au refrain de la chanson folklorique traditionnelle gospel « And Jehovah said unto Moses, Go down, charge the people, lest they break through unto Jehovah to gaze, and many of them perish » (Exodus 19 :21). Toutefois l'intertextualité révèle un paradoxe qui trouve sa résonance dans la mise en scène. Car au

lieu de commencer l'acte par le début, la scène du bébé sur les eaux se trouve à la fin de l'Exode. Il y a également ici une inversion du sens des textes bibliques qui éloigne l'accès à la Terre Promise vers un horizon plus lointain et hypothétique. Cette inversion est aussi visible dans le retour du voyageur inconnu dans le chapitre XII. La triste réalité de la Californie peut se lire à la lumière du dialogue entre Tom Joad et le voyageur inconnu :

> Whyn't you go back where you come from?
> This is a free country. Fella can go where he wants.
> That's what *you* think! Ever hear of the border patrol on the California line? Police from Los Angeles—stopped you bastards, turned you back. Says, if you can't buy no real estate we don't want you. Says, got a driver's license? Le's see it. Tore it up. Says you can't come in without no driver's license.
> It's a free country.
> Well, try to get some freedom to do. Fella says you're jus' as free as you got jack to pay for it.
> In California they got high wages. I got a han'bill here tells about it.
> Baloney! I seen folks comin' back. Somebody's kiddin' you. You want that tire or don't ya? (*GOW*, 121)

Dans ce passage, le voyageur inconnu quitte la Californie pour retourner vers l'Est à causes des difficultés. Si l'ouest est vraisemblablement considéré comme la « Terre Promise », l'est semble porter certainement le qualificatif de « terre compromise ». Le voyage à sens inverse du vagabond apparaît comme un moyen de subvertir le mythe de la Terre promise. Cet exode inversé « d'ouest vers l'est » peut se voir également dans le mythe d'Abel et de Caïn où la résolution de la vengeance ne peut se faire que lorsque le vagabond quitte la contrée de son frère pour émigrer « À l'Est d'Éden ». Le texte de *The Grapes of Wrath* ne montre guère la possibilité d'une condition de vie meilleure pour les voyageurs qui font la route à rebours.

L'approche intertextuelle chez Steinbeck s'inscrit dans un processus de dévoilement de la désintégration du mythe américain de l'Éden. Quant au nouveau leader messianique, il peut être n'importe qui. Ce colis sur les eaux est doublement chargé de sens, d'une part, par la représentation du bébé mort-né et, d'autre part, par la fin du personnage providentiel que le bébé devait incarner. Steinbeck utilise une collection de symboles dont la plupart d'entre eux empruntés à des histoires bibliques, vise à injecter un optimisme profondément spirituel dans un récit lugubre. Au-delà de la référence biblique ou messianique, Steinbeck met l'accent sur la quintessence du message du bébé mort-né, car il revêt une dimension politique et éthique, dénonçant des faits dans sa

société. Soulignons qu'on ne sait pas ce qu'il advient du bébé mort-né. Qu'en est-il de lui ou d'elle et de son arrivée ? Même si le sexe et l'arrivée du bébé semblent problématiques, on peut penser que le/la mort-né(e) va sans doute leur montrer au lieu de leur dire puisqu'il est privé de vie. Symboliquement, le « corps sans vie » du bébé apparaît comme une manière de choquer en même temps le lecteur et les riches propriétaires terriens, mais aussi de (dé)montrer certainement le niveau d'horreur auquel les migrants fermiers font face. Tout se passe comme si Steinbeck voulait attribuer une coloration biblique à la plupart des scènes de son roman. L'image de l'inondation à la fin *The Grapes of Wrath* s'inscrit dans la même perspective.

Cependant, même si l'image du déluge fait allusion à l'apocalypse, il n'en demeure pas moins qu'elle laisse penser à une promesse d'un nouveau commencement si l'on tient compte de la relation que Steinbeck établit entre la pluie et la nature : « Tiny points of grass came through the earth, and in a few days the hills were pale green with the beginning year » (*GOW*, 434). La floraison progressive des herbes sur les collines révèle de façon métaphorique un espoir de recommencement pour les fermiers migrants. Toute cette représentation esthétique du processus biologique de développement de la végétation consiste à rendre l'espoir des fermiers selon une vision politique. En effet, forger cette vision d'espérance, revient à faire émerger une conscience commune, voilà l'une des lectures qui permet de saisir ce qui est en jeu autour du rapport entre la notion d'esthétique et de politique.

La notion de changement qui caractérise les personnages principaux de Steinbeck, se retrouve également dans l'analyse d'Anne-Marie Paquet-Deyris et de Marie-Claude Perrin-Chenour. Selon les deux auteures, le texte de Steinbeck ne se contente pas de faire évoluer l'Ancien au Nouveau Testament pour s'ouvrir à une conception plus laïque et politique des relations humaines, car il met également en scène les principaux courants religieux qui ont marqué l'histoire de l'église protestante aux États-Unis, en montrant comment ces doctrines, parfois contradictoires, ont affecté durablement les modes de pensées des individus[620]. Soulignons que l'intertextualité n'est sans doute que la mise en relation de différents textes qui permettent de repenser et de comprendre les textes littéraires. Ceci apparaît chez Steinbeck comme une addition d'influences toujours mises au goût du jour au contact d'autres textes. Néanmoins, cela ne peut se faire selon une

[620] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath: John Steinbeck, op. cit.*, p. 37-38.

méthode objective, quand on sait que l'objectivité se rapporte à l'objet de la connaissance. Si l'objectivité, notamment béhavioriste met entre parenthèse le sujet sans le rayer, la réflexion sur l'objectivité n'est-elle pas donc une question de démarche ?

1.3 L'approche béhavioriste : vers une esthétique de l'écriture objective

Dans ce chapitre consacré à l'esthétique d'art et de vérité, l'approche béhavioriste est mise en avant en tant que méthode d'accès à la compréhension du comportement observable comme l'a si bien défini Carol Tavris et Carole Wade[621]. Il apparaît que Steinbeck appartient au courant des écrivains béhavioristes qui se sont donnés comme but de faire une étude objective de l'individu en se basant sur une méthode qui ne s'intéresse qu'aux comportements observables des humains. En effet, l'approche béhavioriste est une force structurante de la perception dont la puissance peut être redoublée par la mise en œuvre d'une technique d'étude qui prétend observer les comportements visibles de l'individu. Soulignons que l'approche béhavioriste jette les développements d'introspections psychologiques des personnages romanesques. Rappelons que le courant béhavioriste en littérature a vu le jour dès les années 1920 aux États-Unis, période au cours duquel des écrivains se sont efforcés d'ériger une littérature dite « objective ». Ces romanciers ont une vision réductrice de l'intervention du narrateur. Il s'agit de réduire le plus possible la subjectivité du narrateur et de laisser au lecteur le soin de décrypter les mystères de la réalité par l'entremise du regard du narrateur. Cette démarche consiste à se focaliser sur l'habitus observable en rapport avec l'histoire des interactions de l'individu avec son environnement.

Notons qu'à l'origine, les principes de base du behaviorisme trouvent leur application dans les travaux de John Watson[622]. Au regard de ses travaux, l'étude des comportements doit être appréhendée uniquement sous l'angle des comportements mesurables, produits en réplique à des stimuli de l'environnement (c'est ce qui nous

[621] Carol Tavris et Carole Wade, *Introduction à la psychologie : Les grandes perspectives*, Saint-Laurent, Éditions Erpi, 1999, p.182.
[622] John B. Watson, « Psychology as the Behaviorist Views it », *Psychological Review*, n°. 20, (1913), pp. 158-177.

rappelle son fameux schéma classique « S.I.R »[623]). Dans ce chapitre, l'objectif consiste à appréhender le comportement des individus à travers une démarche béhavioriste. Cela a d'ailleurs marqué les auteurs américains au début XXe siècle parmi lesquels Ernest Hemingway, Steinbeck. Une approche qui n'est pas sans incidence sur leur fiction puisqu'il il s'agit d'étudier l'individu en se concentrant davantage sur ce sur son extériorité que sur son intériorité. C'est ce qui fait sans doute dire à Carinne Roucan que la plupart des romanciers américains sont influencés par l'approche béhavioriste parce qu'ils considèrent que la réalité du personnage se trouve dans ce que l'observateur extérieur peut en percevoir[624]. Dans *L'âge du roman américain*, Claude-Edmond Magny affirme que l'usage de la méthode béhavioriste repose sur une volonté « de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements »[625]. Au-delà de l'influence behavioriste, nous retenons surtout les liens forts de Steinbeck avec le septième art. D'ailleurs, la plupart de ses romans ont été adaptés au grand écran[626]. Il en résulte de l'influence behavioriste un intérêt documentaire.

Steinbeck reprend la « technique objective » déjà utilisée dans *Of Mice and Men*, proche du behaviorisme *:* celle-ci consiste à montrer des comportements en extériorité. Les romans de Steinbeck s'inscrivent dans une démarche descriptive des faits observables. Remarquons que le comportement des personnages de Steinbeck est lié aux actes subis. Tout se passe comme s'il y'avait une sorte de réponse à l'influence des contingences environnementales, pour reprendre la position de principe défendue par Broadus Watson qui se heurte à toute référence à une quelconque introspection[627]. Le constat de la similitude entre la méthode béhavioriste et l'écriture de Steinbeck se loge dans l'objectivité de leur approche. Il est intéressant de souligner que l'étude des faits observables est déterminante dans l'analyse des comportements des personnages de Steinbeck. L'approche de Steinbeck n'ambitionne pas de contrôler les comportements de ses personnages, mais s'inscrit dans une démarche de suggérer de nouvelles manières de voir les choses. Frederic Carpenter compare en ce sens l'œuvre de Steinbeck : « [a]

---

[623] « SIR » : le stimulus provenant de l'environnement, l'Individu, et la réponse de l'individu par suite de la stimulation. *In* Watson, John B., *Psychology as the behaviorist views it*, *op. cit.,* pp. 158-177.
[624] Carinne Roucan, *Des souris et des hommes de Steinbeck - Incipit: Commentaire de texte*, Paris, lePetitLittéraire.fr, 2014, p. 9.
[625] Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain, op. cit.,* p. 50.
[626] À titre d'exemple *Of Mice and Men* a été adapté deux fois au cinéma, en 1939 par Lewis Milestone et 1992 par Gary Sinise. Il en est de même pour *The Grapes of Wrath* qui est un film américain réalisé par John Ford en 1940. Soixante-huit ans après sa première adaptation, Steven Spielberg a racheté les droits du célèbre roman de John Steinbeck pour en produire le film.
[627] John B. Watson, *Psychology as the behaviorist views it, op. cit*, pp. 158-177.

picture in motion that criticizes human behavior and provides a way of looking at the world »[628]. La comparaison de Frederick Carpenter donne à penser que la démarche de Steinbeck est une sorte de représentation du monde réalisée par un canal vidéographique. Au plan esthétique, il faut dire qu'il y a un art de capter et de restituer telle quelle une réalité mouvante.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck rapporte les dialogues : ceux-ci apparaissent comme une sorte de transcription d'un récit filmique. Le lecteur est mis en activité mentale dans le sens où la juxtaposition entre les chapitres narratifs et les chapitres intercalaires créent un suspense et des horizons d'attente. Sans pouvoir trouver les réponses, le lecteur réfléchit et anticipe sur la suite. *The Grapes of Wrath* est constitué de la juxtaposition de fragments et de l'assemblage de récits parfois plus courts, selon la technique du collage, qui est une des caractéristiques de l'esthétique moderniste, aussi bien dans le domaine de la littérature que dans celui de l'art.[629]

Toutefois même si l'approche béhavioriste est sujette à des critiques, il n'en demeure pas moins que ce qui a intéressé Steinbeck dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *Of Mice and Men*, c'est sans doute la démarche objective. On comprend mieux que le recours à cette démarche s'explique par l'examen du comportement qu'il suscite et la capacité à expliquer les phénomènes observables. C'est la raison pour laquelle dans *L'Âge du roman américain*, Claude Magny souligne que Steinbeck a dû être influencé par la théorie behavioriste dans sa manière de concevoir les personnages[630]. Si l'on s'attache à l'écriture romanesque de Steinbeck dans *The Grapes of Wrath*, on découvre la capacité de l'auteur à exposer une vision naturelle des choses, comme en témoigne le premier chapitre qui s'ouvre sur la description du « Dust Bowl ». Dans ce jeu subtil de représentation des images visuelles auquel se livre Steinbeck, on ne peut qu'être frappé par la précision des détails concrets :

> In the roads where the teams moved, where the wheels milled the ground and the hooves of the horses beat the ground, the dirt crust broke and the dust formed. […]. In the dust there were drop craters where the rain had fallen, and there were clean splashes on the corn, and that was all (*GOW*, 5).

---

[628] *In* Heavilin, Barbara A. *John Steinbeck's The Grapes of Wrath*: *A Reference Guide,* Greenwood Press, 2002, p. 17.
[629] Rappelons que le collage est largement utilisé par les cubistes, notamment par Georges Braque et Pablo Picasso. Voir en ce sens Pierre Jean Varet, *Les Techniques de l'art du collage*, Plémet, Éditions Musée Artcolle, 2008, p. 96.
[630] Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain, op. cit.*, p. 50.

> All day the dust sifted down from the sky, and the next day it sifted down. An even blanket covered the earth. It settled on the corn, piled up on the tops of the fence posts, piled up on the wires; it settled on roofs, blanketed the weeds and trees. (*GOW*, 7)

Ce passage décrit une observation minutieuse portée sur les répercussions de la tempête de poussière. Cette description précise n'est-elle pas la manifestation de la volonté de Steinbeck d'introduire un authentique reflet de la réalité ? Par conséquent, comment expliquer le grand écart entre un récit qui imite la réalité dans ses manifestations les plus chaotiques et une voix narrative omnisciente qui fait preuve d'une très grande maîtrise ? Dans *The Grapes of Wrath*, l'écriture est très filmique et fait l'objet d'un montage bien particulier. Alors même que l'enchaînement de phrases courtes donne de la vitesse au texte et imite la précipitation de la réalité propre à l'expropriation de la terre des métayers. Par ailleurs, au-delà de la portée expéditive des phrases courtes, l'auteur ralentit le rythme du récit afin d'entretenir l'intérêt du lecteur. Ce ralentissement est dû à certains marqueurs temporels tels que : « day after day » (1), « all day » (7), « this morning » (40), « every Saturday » (288). Ces surligneurs temporels ramènent le récit en arrière ainsi qu'aux nombreuses formes progressives : « moving thing » (1), « darkening sky » (1) qui contribuent à prolonger le moment qui précède la dépossession. Autant d'éléments qui décomposent le moment de la saisie et témoignent d'une mise en scène bien harmonisée.

Soulignons également que l'émigration des fermiers peut être envisagée comme une mise en scène qui, une nouvelle fois, brouille les frontières entre la réalité et la fiction. L'exode, provoqué par le krach boursier de Wall Street en 1929 et le Dust Bowl, laisse penser à la migration des pionniers de l'Ouest américain dont Steinbeck s'évertue à reproduire le modèle. De fait, il en fait office de script que joueront par la suite les migrants. Ainsi, la réalité devient la matrice d'une fiction qui est déclinée à l'infini. Si Steinbeck introduit la « technique objective » si chère au courant béhavioriste dans ses récits, c'est parce qu'il veut montrer les comportements de ses personnages par le regard d'un narrateur externe. Rappelons que l'accointance de Steinbeck avec Ed Ricketts, un biologiste marin a été un tournant significatif dans le processus créatif de certains de ses écrits[631]. Après avoir entrepris en 1940 une étude quasi scientifique dans le golfe de

[631] Kyoko Ariki, Luchen Li, Scott Pugh, *John Steinbeck's Global Dimensions*, Lanham, Scarecrow Press, 2008, p. 45.

Californie avec son ami influent Ed Ricketts pour collecter des spécimens Steinbeck s'est soumis à une discipline de l'objectivité, tout en l'étendant au reste de ses écrits.

Dans le chapitre XIV de *The Log from the Sea of Cortez*, Steinbeck se plaît à appliquer ses compétences en écriture romanesque à un sujet scientifique, tout en livrant en détail cette expédition de six semaines en tant que collecteur de spécimens. Si la méthode objective de Steinbeck se rapproche de la théorie béhavioriste, c'est parce qu'il s'est appuyé certainement sur ce que Ed Ricketts a appelé « non-teleological » ou « 'is' thinking »[632]. Cette approche « non-téléologique » est intéressant dans la fiction de Steinbeck car il apparaît comme une stratégie consistant à s'intéresser non pas à ce « qui devrait être ou pourrait être », mais à se préoccuper essentiellement de ce qui « est effectivement » (*LSC*, 160). Cette réflexion se base strictement sur l'observation des faits, d'où on peut comprendre facilement la description du comportement des personnages de Steinbeck. Notons que la pensée « objective » qui apparaît sous le terme de pensée « non téléologique » traverse presque plusieurs textes de Steinbeck. La démarche de Steinbeck d'utiliser la théorie béhavioriste est loin d'être une source d'informations ; il l'envisage au contraire comme une réalité qui structure la vie des individus et autour de laquelle il peut articuler sa fiction. Le recours à la théorie béhavioriste est formulé très clairement par Claude-Edmonde Magny qui démontre que son usage fait de l'auteur un « observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique »[633]. On comprend alors que la théorie béhavioriste recèle un surprenant pouvoir narratif qu'elle semble emprunter à la fiction.

Dans *Of Mice and Men*, il y a une sorte d'extériorisation des faits qui permet d'expliquer le comportement des personnages. Pour mieux étudier la démarche de Steinbeck, il serait plus cohérent d'examiner à la loupe les comportements, quoique ambivalents, afin de pouvoir appréhender le moi des personnages dans ses romans. Cette ambivalence des comportements n'est-elle pas une fragilité du moi dans le « comment écrire » de Steinbeck ? Certes, on peut répondre par l'affirmative dans la mesure où les comportements aussi variés soient-ils, ne sont ni dans l'esprit, ni ne dépendent d'une seule détermination extérieure. Toutefois, il faut se rendre à l'évidence que Steinbeck s'est efforcé de constater et de décrire plutôt que de faire l'étude des causes. Cette

[632] *In* Catherine J. Kordich, *Bloom's How to Write about John Steinbeck*, New York, Infobase Publishing, 2009, p. 67.
[633] Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 50.

manière de décrire est fondée uniquement sur des faits concrets et discernables. C'est ce qui fait sans doute dire à Christine Lemardeley-Cunci, à propos de *Of Mice and Men*, que le roman est dans une « technique objective »[634].

À cela il faut ajouter que la manière de faire des constats objectifs chez Steinbeck ne résulte que de l'influence de son ami le biologiste marin Ed Ricketts selon Christine Lemardeley-Cunci[635]. Cette posture cognitive épargne le narrateur de toute volition d'expliquer ce qui se passe (« happens »), car la description est parfaitement objective. Le titre de l'ouvrage que Steinbeck a choisi originellement pour son roman *Of Mice and Men* est *Something happened*. Ce titre ne manque pas de faire écho à la pensée de Ricketts. Même si Steinbeck pensait que le roman serait « a children's book »[636], il est pertinent de souligner qu'il s'est dévoyé de son plan originel. Cette dénomination est très révélatrice ; Steinbeck cherche des signes lui confortant dans l'idée que son texte doit émaner de la réalité. C'est sans doute en ce sens qu'il faut aussi entendre l'hypothèse de Christine Lemardeley-Cunci qui, dans un essai sur Steinbeck, propose « la pensée non-téléologique » comme une forme d'insistance « sur le caractère banal d'un événement survenu sans cause ni raison »[637].

Dans *Of Mice and Men,* Steinbeck n'essaie pas de « moraliser la narration et de faire de son roman le récit nu et brut de faits humains, sans le jugement de la part de la voix narrative »[638]. Soulignons que « le récit nu et brut » chez Steinbeck ne se soustrait pas aux influences. N'est-il pas étonnant de constater une certaine similitude entre le style d'écriture courte et hachée chez Hemingway et celle de Steinbeck. Même si Steinbeck et Hemingway sont des contemporains, le dernier a commencé à publier dix ans plutôt. C'est ce qui donne à penser que Steinbeck a pu lire Hemingway. La démarche objective de l'écriture de Steinbeck semble trouver également sa source dans le style journalistique de Hemingway. Au-delà de l'analogie de leur style d'écriture parfois brut et concis, l'aveu de Steinbeck donne la voie d'accès qui permet de conforter les possibles influences littéraires de Hemingway sur lui. Dans le manuscrit de *East of Eden*, il

---

[634] Marie-Christine Lemardeley-Cunci, *Des souris et des hommes de John Steinbeck*, *op. cit.*, p. 58.
[635] *Ibid.,* p. 58-59. Le personnage de « Doc » dans *Cannery Row* et « *Sweet Thursday* est calqué sur Ed Ricketts, un biologiste marin qui a été l'ami intime et collaborateur de Steinbeck. Il inspire en partie cette vision biologique chez Steinbeck mais aussi certains personnages dans d'autres romans tels que *Burning Bright*, *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath.* Notons que *The Sea of Cortez* lui est également dédié.
[636] Harold Bloom, *John Steinbeck*: *Comprehensive Biography and Critical Analysis. Bloom's BioCritiques,* Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003, p. 25.
[637] *Ibid.,* p. 32
[638] *Ibid.*

reconnaît cette influence, déclarant que: « He [Hemingway] was imitated almost slavishly by every young writer, including me, not only in America but in the world »[639]. La déclaration de Steinbeck est intéressante en ce qu'elle souligne la preuve de la source essentielle de son inspiration. Soulignons qu'il n'y a pas de création sans influence littéraire. La question qui se pose ici n'est pas de démontrer l'existence des influences littéraires sur Steinbeck, mais l'intérêt c'est de discerner et de mettre au jour leurs traces dissimulées.

Dans *The Grapes of Wrath* le récit décrit par un narrateur extradiégétique, concède à l'écriture son caractère dépouillé, où seules les actions et dialogues sont mentionnés, tandis que les observations intériorisées ou psychologiques faisant l'objet d'une abrogation sont laissées à la capacité interprétative du lecteur. En effet, il y a une sorte de volonté de « réduire la réalité psychologique à une suite de comportements »[640]. Seules les descriptions extérieures et observables sont représentées. Il s'agit pour Steinbeck de nous faire comprendre la particularité de ses personnages par l'entremise des considérations visibles. Les expressions muettes des visages et les postures physiques participent à la confirmation du style béhavioriste comme le souligne le narrateur :

> The people, lying in their beds […]. "Men and women huddled in their houses, and they tied handkerchiefs over their noses when they went out, and wore goggles to protect their eyes" […] the people stirred restlessly in their beds and wanted the morning. […] "Men stood by their fences and looked at the ruined corn, drying fast now". […]. The women studied the men's faces secretly. (*GOW*, 7)
>
> The men looked up for a second, and the smolder of pain was in their eyes. […]. All the time they watched the men squatting in the dust—perplexed and figuring. (*GOW*, 37)
>
> All the squatting men looked at the newcomers and the conversation was still. (*GOW*, 261)
>
> She looked at Pa for a moment, and her eyes were wide and staring, like a sleepwalker's eyes." (*GOW*, 442)

Ces descriptions sous le regard d'un narrateur externe servent autant de véhicule que de pensées, amplifiant visiblement les scènes. Les descriptions visuelles dans le chapitre X semblent représenter mieux que les paroles proférées pour décrire la situation comme le souligne la voix narrative : « And without any signal the family gathered by the truck, and the congress, the family government, went into session » (*GOW*, 101). Ici la

[639] *In* Stephen K. George and Barbara A. Heavilin, *John Steinbeck and His Contemporaries, op. cit*., p.58.
[640] *Ibid*., p. 50.

description optique décrit mieux l'aspect collégial des décisions de la famille Joad. C'est sans doute le sens du regard minutieux de Ma Joad envers Rose of Sharon: « She looked at Rose of Sharon huddled in the comfort. Ma's eyes passed Rose of Sharon's eyes, and then came back to them. And the two women looked deep into each other » (*GOW*, 453). Dans ce passage, la forme de langage employée est exempte de paroles, le regard fait office de substitution aux mots. Dans ce roman, le regard semble jouer parfois un rôle de discours comme l'illustre les échanges de regard entre Tom Joad et sa mère Ma Joad. La narration par le regard extérieur n'est pas dépouillée de tout projet esthétique puisque la description de moult personnages permet aussi au lecteur de laisser parler son imagination. En utilisant le point de vue de narration externe, Steinbeck confère à son œuvre une dimension objective et distante. L'œuvre de Steinbeck tend vers une forme d'expression dépourvue de mystères, de sous-entendus, donnant l'illusion d'avoir accès à l'intériorité des personnages. Autrement dit, il n'y aurait rien à chercher au-delà de ce qui est dit et immédiatement compris. Dans cette approche objective, le but de Steinbeck vise à opérer un constat des faits aussi objectif que possible. Le texte envisage les conditions pénibles des fermiers comme d'une occasion pour se reconstruire humainement. Alors que les chapitres narratifs fonctionnent jusqu'alors comme une « narrator-as-surveillance-camera »[641] selon la comparaison de Joseph Dewey.

Il convient de constater que les chapitres intercalaires, dans *The Grapes of Wrath,* se présentent comme une limite à l'omniscience de la voix narrative, car cette « caméra de vidéosurveillance » s'éteint temporairement. La voix narrative semble proche de l'œil du réalisateur, tant la scène de l'exode des fermiers revêt un caractère cinématographique, tant les changements de plans fréquents contribuent à cet effet de surveillance. On pourrait dire ici que le récit fonctionne lui-même à la manière d'un surveillant, c'est-à-dire que la question de la surveillance/observation apparaît comme la condition de la narration. La représentation de la crise économique et écologique démontre l'importance de la voix narrative dont la présence apparaît comme un substitut du mutisme des personnages, c'est-à-dire garantir une reconstitution dans son ensemble. C'est dans ce sens qu'il faut appréhender la présence descriptive des chapitres intercalaires. Cette description se veut objective et impartiale. Steinbeck semble couper le lien ombilical entre le narrateur et les personnages. Ainsi, le narrateur apparaît comme un spectateur qui conte, tout en découvrant l'histoire au même titre que le lecteur. Si les romans de

[641] Joseph Dewey, « Rick Moody », *Review of Contemporary Fiction*, 23.2, (Été 2003), p. 46.

Steinbeck durant les années 1930 dressent un portrait de la crise économique, c'est précisément parce que cette situation l'a préoccupée. C'est la raison pour laquelle il s'emploie à peindre expressément ses personnages.

Si Steinbeck a présenté *The Grapes of Wrath* de manière aussi descriptive que filmique, c'est parce qu'il veut en faire un prétexte pour faire apparaître l'expression d'une conscience brutalement secouée. Claude-Edmonde Magny déclare que « le roman [The Grapes of Wrath] cesse d'être un art de narration pour devenir un art de description »[642]. Cette description de l'extériorité tend plus à adopter les techniques des documentaires qui montrent un certain duplicata conforme à la réalité sans la dénaturer. Cette technique désigne d'abord un art de décrire, *ars describere*, avant d'opérer le déplacement métonymique qui l'associe à la copie du réel, donc à la feinte objective. Le style d'écriture de Steinbeck semble emprunter une approche cinématographique et fait l'objet d'assemblages séquentiels bien particuliers. Cette approche est non seulement une « image », il est l'outil qui permet de créer le temps et l'espace imaginaire du récit… »[643]. Entendons par là, qu'écrire, ce n'est pas seulement le fait de transcrire des situations, c'est d'abord choisir la manière de décrire les faits. Cela relève du pouvoir créateur de l'écrivain. La description telle qu'elle est rapportée par le narrateur, s'apparente très clairement à une scène de cinéma. Comme le fait remarquer Elaine Steinbeck, le style réaliste de Steinbeck est précis, objectif et : « […] merely a recording consciousness, judging nothing, simply putting down the thing. […] »[644]. La remarque d'Elaine Steinbeck est intéressante en ce qu'elle souligne l'intérêt de John Steinbeck sur ce qui se passe de l'extérieur, d'où la présence manifeste de la focalisation externe dans le récit. On remarque d'emblée la constance des descriptions opérées de l'extérieur dès les premières lignes de *Of Mice and Men.* Steinbeck se livre à une technique narrative par laquelle il raconte les événements de l'extérieur par l'entremise d'un narrateur-témoin. *Of Mice and Men* est un roman écrit à la troisième personne de style behaviouriste où le lecteur n'a pas accès aux pensées des personnages et ne comprend ce qui se passe qu'en fonction de ce que les personnages font et disent.

Dans *Of Mice and Men*, Steinbeck alterne les descriptions avec les dialogues, c'est ce qui leur donne leur résonance théâtrale. Les dialogues, exempts d'intervention du

---

[642] Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit*, p. 187.
[643] Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2010, p.67.
[644] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit.,* p. 98.

narrateur, semblent être divisés en séquences successives et cohérentes. Il s'agit d'un spectacle dans lequel les personnages mis dans une situation, créés par le texte et la vision de l'auteur, incarnent des personnages par un regard extérieur, dans un temps et un espace limité. Autrement dit, il s'agit de montrer que le point de vue employé par le narrateur est externe. Remarquons que dans ce roman, Steinbeck fait abstraction de l'intériorité au profit d'une étude des faits observables. La perspective des descriptions s'inscrit dans une volonté d'extériorisation de l'exploitation une situation créée de l'homme par l'homme dans la société américaine pour inciter un changement. Tel est le sens de l'engagement de Steinbeck. Même si le dessein de Steinbeck est de dénoncer une situation, il est à noter aussi qu'il s'évertue à nous servir une représentation aussi authentique des conditions de vie des travailleurs agricoles durant les années 1930. La matière première sur laquelle Steinbeck s'est basé pour écrire son œuvre romanesque relève au préalable d'un travail journalistique. C'est précisément là le sens de la démarche esthétique, politique et éthique de l'auteur parce que ce travail journalistique réapparaît dans une forme retravaillée astucieusement avant de devenir un moyen de conscientiser ses compatriotes à propos de la recrudescence d'une monopolisation abusive et insensible des grands groupes d'intérêts financiers privés.

Il s'agit d'un roman écrit à la troisième personne, de style behaviouriste où l'intériorité des personnages est verrouillée aux lecteurs puisqu'ils n'ont pas accès aux états mentaux et ne comprennent ce qui se passe qu'en fonction de ce qu'ils voient ou entendent. Dans *Of Mice and Men*, la narration recours davantage au « showing ». Le récit procède plus par touches que par explication. On pourrait donc dire qu'il s'agit de « scènes d'exposition », visant à présenter les lieux : « A few miles south of the Soledad, the Salinas River drops in close to the hillside bank and runs deep and green » (*OMM*, 3). Avant de poursuivre, il nous semble nécessaire de faire voir, dans un relevé non exhaustif, quelques scènes qui nous présente le cadre spatio-temporel du récit. Cette description aux portées d'avant-goût vise à ménager un suspense pour le lecteur et un désir de continuer la lecture. C'est en ce sens-là que l'approche béhavioriste qui assaille le texte de Steinbeck, contribue à faire de son roman le lieu d'un spectacle théâtral comme le souligne Carinne Roucan :

> Steinbeck, par ce jeu de scène, montre, rapprochant ainsi son roman de l'art théâtral : le narrateur, qui en sait peu sur les personnages, est dans la même position que le spectateur

> au théâtre, qui ne connait des personnages et de l'histoire que ce qu'il voit et ce qu'il entend.[645]

Dans cette démarche d'exposition scénique, Steinbeck expose les paroles des personnages dans des dialogues au discours direct, ce qui donne à penser à une intrusion quasiment rare du narrateur. L'intervention de la voix narrative, si rare soit-elle, est écrite dans une langue soignée, contrastant avec la langue familière et dialectale rapportée des personnages. Ce contraste des deux styles de langue dévoile en filigrane l'esthétique naturaliste de ces dialogues qui laisse croire à une transcription machinale loin des truchements et des manipulations littéraires. Cette divergence linguistique donne au parler populaire des personnages une certaine authenticité. Steinbeck décrive avec finesse et objectivité le comportement des personnages, tout en laissant au lecteur le soin d'interpréter à sa manière. Dans ses descriptions, Steinbeck essaie de donner une partie du comportement de ses personnages, tout en laissant le travail de reconstitution générale au lecteur. Le comportement pugnace et circonspect de Curley dévoile au fond une attitude de méfiance et de prudence. Cela laisse penser indirectement que Curley est dubitatif de sa placidité à l'approche de Lennie. L'emploi de l'adverbe « gingerly » (*OMM*, 25) dans le chapitre II participe à cette posture circonspecte. Les indications descriptives de Steinbeck apparaissent comme des indices à reconstituer. Dès lors, le comportement peut être élucidé non pas en fonction des événements psychiques, mais plutôt en référence à des déterminations extérieures. L'environnement extérieur se révèle comme la condition essentielle pour le décryptage des comportements.

L'analyse de l'environnement extérieur nous invite à s'intéresser à la manière dont Steinbeck appréhende les comportements de ses personnages. Si Steinbeck se focalise sur le pourquoi des choses ou des événements, il n'en demeure pas moins qu'il s'intéresse également à la description des faits observables. La démarche de Steinbeck est d'opérer de manière objective un constat des faits. C'est pourquoi sa description repose sur ce qu'un observateur extérieur pourrait percevoir. L'emploi des expressions imagées porte un sens car il révèle une certaine vision vue de l'extérieur. Par le biais des expressions imagées : « pants full of ants » (28) et « Curley's got yella-jackets in his drawers » (51), la description de Curley montre successivement sa sensibilité et son agacement. Il en est de même lorsque Curley se fait comparer à la couleur jaune d'un ventre de grenouille :

[645] Carinne Roucan, *Des souris et des hommes de John Steinbeck- Incipit* : *Commentaire de texte*, *op. cit.*, p. 10.

« you're yella as frog belly » (61). Cette comparaison animalière laisse entendre la poltronnerie de Curley. La représentation des animaux s'inscrit aussi dans cette approche objective. L'œil du narrateur nous décrit la posture statique des lapins comparés ici à de petites pierres grises sculptées : « the rabbits sat quitely as little gray, sculptured stones » (4). Les plans fixes montrent des instants figés sur des animaux comme les lapins.

On notera parfois à l'inverse de l'état de stase mis en évidence, que la description offre des mouvements furtifs, tel que le rapporte le narrateur : « The rabbits hurried noiseleesly for cover » (4). Le récit relève moins de la fixité que de la mobilité. La description de l'extériorité n'est pas immobile, car le regard du narrateur est orienté également vers le haut si l'on se réfère au chapitre I : « A stilted heron labored up into the air » (4). La signification de la description dévoile le vol pesant d'un héron qui survole les cieux, mais laisse entendre la bonne vision binoculaire frontale de l'oiseau, qui est capable d'offrir à l'instar de l'auteur une excellente vue panoramique latérale. Steinbeck oriente plus le regard mobile du narrateur vers l'environnement : de la description des réseaux de chaleur et leur développement, en passant par une nature sauvage et minérale, jusqu'à la présentation d'un univers peu clément, voire empli de torpeur ou de mort : « sand banks » / « sculptured stones » / « lifeless » (4). Dans cette description de l'extériorité, Steinbeck présente également deux personnages que tout oppose. De par leur stature et attitude, ces deux personnages affichent une différence distincte. Remarquons là encore que le narrateur présente la disparité de ces deux personnages sur le mode de l'instantanéité. George est décrit comme « small, quick, restless, sharp, thin and bony nose, nervously, sharply » (4), alors que Lenny arbore une physionomie diamétralement opposée, comme le fait remarquer la voix narrative : « huge, large, pale, sloping shoulders, walked heavily, a bear, drags, hung loosely » (4). Tout concourt ici à faire croire au lecteur que la présentation des personnages est faite peut-être par un miroir.

Par ailleurs, la description du langage des personnages est également significative. L'élocution des personnages s'effectue dans une langue elliptique, teintée et escarpée, s'inscrivant dans un processus de description des états physiques et non des états de conscience. Cette extériorité est déjà perceptible dans le patronyme des personnages. Steinbeck manifeste une préoccupation toute particulière pour la désignation des noms. Certains patronymes ont une consonance avec la physionomie. A titre d'exemple, Slim comme son nom l'indique, est « mince », alors que Crooks (issu de l'adjectif

« crooked »), décrit probablement l'apparence physique abimée de ce dernier. L'évocation en prélude de la première mention de Crooks abonde dans ce sens : « Got a crooked back where a horse kicked him » (*OMM*, 20). En outre, le nom de Candy s'inscrit également dans ce même sillage, décrivant sa douceur, Candy étant présenté comme un vieil homme très doux. Aussi, l'apparence bouclée des cheveux de Curley donne sens à son nom et à son éventuelle identification: « At that moment a young man came into the bunkhouse; a thin young man with a brown face, with brown eyes and a head of tightly curled hair » (*OMM*, 25). À l'image de leurs surnoms, Steinbeck présente parfois un aperçu physique ou comportemental de ses personnages. Le roman s'inscrit beaucoup plus dans la monstrance que dans l'intériorité. La narration a plus recours au « showing ».

Dans *Of Mice and Men*, il n'est pas dit que le personnage de Lenny est un attardé mental, mais tout dans le texte l'indique (personnage stéréotypique, physique, occupation, inconscience, façon de parler). Le récit procède à une présentation respective et éclairée des personnages. Comme le souligne Claude Edmonde Magny :

> C'est grâce à l'objectivité de la vision que le roman pourra mettre en scène des êtres de toute condition, de tout niveau intellectuel : des gens du bas peuple, comme les personnages de *Tortilla-Flat* ou de *En un Combat douteux*.[646]

Du point de vue de la représentation objective, Steinbeck se prête à très peu d'interventions, préférant laisser ses personnages s'exprimer par eux-mêmes et parfois avec l'aide de la voix narrative si le besoin se fait sentir. C'est en ce sens que *The Moon is Down* s'inscrit dans une approche objective, car il permet à Steinbeck de s'appesantir davantage sur la description et la compréhension des comportements sans faire référence à des processus psychologiques internes. Steinbeck dépeint une ville conquise par une ennemie totalitaire. L'attention majeure est orientée vers le portrait des collaborateurs et des traîtres. Dans cette description, les indices employés par la voix narrative laissent éventuellement penser à un pays scandinave, même si le récit fait abstraction de la désignation du pays. La description essaie de montrer une représentation précise du comportement humain. Il s'agit pour Steinbeck d'informer le lecteur de manière objective sur des conditions déplorables qui prévalaient durant la Seconde Guerre mondiale dans l'Europe sous occupation.

[646] Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op, cit.,* p. 56.

Le procédé technique employé par Steinbeck pour assurer l'objectivité du récit consiste à faire appel à un narrateur externe qui s'interpose comme « un nouvel objectif entre le créateur et son public »[647]. Cela s'inscrit dans une démarche de faire voir les scènes voulues ou fortuites par l'entremise de différents personnages, tout en évitant l'interruption du récit. Dans son essai *Steinbeck*, Patrick Rafroidi souligne que l'art du récit chez Steinbeck se focalise plus sur le « faire voir » afin d'éviter la place au commentaire inutile. Cela rappelle son côté « behaviouriste », qui consiste à présenter, à décrire et à observer tous les détails des personnages. Patrick Rafroidi divise cet aspect selon deux explications : d'abord une « présentation statique, en gros plan », puis une observation des héros dans leurs réactions à une série de situations données »[648]. Remarquons que ce procédé romanesque relève typiquement des techniques cinématographiques. Cela semble le rapprocher des écrivains de la trempe de Dos Passos.

Dans *The Grapes of Wrath*, la scène des chapitres intercalaires qui est proposée au lecteur est semblable à la préparation d'un filmage ou aux détails d'une scène de tournage. C'est évidemment là que réside la force de ce roman : la description des chapitres intercalaires apparaît comme une avant-première des chapitres narratifs. La dualité entre le discours troublant proféré par l'homme en haillons qui revient de la Californie et le discours plaisant des prospectus dans les derniers pages du chapitre XVI concède au récit une tension croissante :

> "No, we ain't got no money," Pa said. "But they's plenty of us to work, an' we're all good men. Get good wages out there an' we'll put 'em together. We'll make out."
>
> The ragged man stared while Pa spoke, and then he laughed, and his laughter turned to a high whinnying giggle. The circle of faces turned to him. The giggling got out of control and turned into coughing. His eyes were red and watering when he finally controlled the spasms. "You goin' out there—oh, Christ!" The giggling started again. "You goin' out an' get—good wages—oh, Christ!" He stopped and said slyly, "Pickin' oranges maybe? Gonna pick peaches?"
>
> Pa's tone was dignified. "We gonna take what they got. They got lots a stuff to work in." The ragged man giggled under his breath.
>
> Tom turned irritably. "What's so goddamn funny about that?"
>
> The ragged man shut his mouth and looked sullenly at the porch boards. "You folks all goin' to California, I bet."
>
> "I tol' you that," said Pa. "You didn'guess nothin'."
>
> The ragged man said slowly, "Me—I'm comin' back. I been there."
>
> The faces turned quickly toward him. The men were rigid. The hiss of the lantern dropped to a sigh and the proprietor lowered the front chair legs to the porch, stood up, and pumped the lantern until the hiss was sharp and high again. He went back to his chair, but he did not tilt back again. The ragged man turned toward the faces. "I'm goin' back to starve. I ruther starve all over at oncet."

[647] *Ibid.,* p. 31.
[648] Rafroidi Patrick, *Steinbeck*, *op. cit*., p. 98.

> Pa said, "What the hell you talkin' about? I got a han'bill says they got good wages, an' little while ago I seen a thing in the paper says they need folks to pick fruit."
> The ragged man turned to Pa. "You got any place to go, back home?" (*GOW*, 189)

Le lecteur est maintenu dans l'attente pressante de ce qui va se produire. Il convient de souligner que le style de Steinbeck se base sur l'objectivité du narrateur, et donne lieu à une écriture dépouillée où les actions et les dialogues priment au détriment des considérations psychologiques. Pourtant, on peut nuancer l'hypothèse puisque cela n'empêche pas de faire des déductions psychiques. C'est ce qui fait sans doute dire à Joseph Kessel qu'il y a une carence de description de l'intériorité dans les ouvrages de certains écrivains à l'instar d'Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, Dashiell Hammett et Steinbeck : « Certains auteurs de l'Amérique du Nord disposent d'un secret impénétrable. Ils ne décrivent jamais l'attitude et la démarche intérieures de leurs personnages. Ils n'indiquent pas les ressorts qui déterminent leurs actes. Ils évitent même de les faire penser »[649]. Cette attention exclusive à l'extériorité permet de peindre la société américaine.

Grâce à l'objectivité avec laquelle les événements sont présentés, l'auteur ne rapporte que ce que le lecteur peut voir ou entendre s'il assiste à la scène. Cette méthode objective de description a rendu possible la comparaison avec les procédés empruntés au cinéma. Steinbeck a très tôt compris l'importance du cinéma. C'est pourquoi ses ouvrages ont des points de similitude avec l'art des cinéastes. Toutefois, cet emprunt des techniques cinématographiques n'est-il pas un moyen de décrire la réalité, la nature telle qu'elle est, de manière objective, sans rien masquer de ces aspects les plus crus ? En empruntant des techniques cinématographiques, on peut dire que Steinbeck souligne l'importance de la représentation et de la prévalence de la description objective. C'est ce qui l'amène à faire comme le souligne Claude-Edmonde Magny un « art total, qui s'adresse à l'ensemble de l'homme, et non pas simplement à la partie la plus intellectuelle — de son être »[650]. C'est la raison pour laquelle Steinbeck déconstruit dans ses ouvrages toute forme d'héroïsation du personnage principal et délègue sa description de la réalité à un ensemble de personnages, même si certains se particularisent. Dans la fiction de Steinbeck, la multiplicité des personnages dénote une volonté de montrer des points de

[649] Joseph Kessel, « Préface », *In* Marie Christine Lemardeley-Cunci, *John Steinbeck*, *Des souris et des hommes*, *op. cit.*, p. 7.
[650] *Ibid.,* p.70.

vue variés et de les rassembler, afin d'avoir un champ de vision plus vaste sur la vie humaine et sur le monde.

Dans *Of Mice and Men,* la pluralité des personnages vus de l'extérieur permet à Steinbeck de montrer une vision fragmentée de la société américaine en général, sans concéder au narrateur quelque connaissance transcendante quant à l'intériorité des personnages. L'acte des personnages comme Lennie, George, Crooks, la femme de Curley et Candy sont entre autres des points de vue choisis par Steinbeck pour observer la réalité qu'il a voulu décrire. En ce sens, chaque personnage est individualisé, tout en faisant toujours partie d'un ensemble. Il s'agit pour Steinbeck de faire vivre sous nos yeux une période sociologique, un événement, un pays, en nous relatant un certain nombre de faits par l'intermédiaire de plusieurs personnages. On est tenté de dire que Steinbeck fait usage de la technique du *fondu* pour passer d'une scène à une autre, sans que l'illusion de l'objectivité soit interrompue.

Remarquons que la plupart des romans de Steinbeck ont connu des adaptations cinématographiques. À titre d'exemple, *Of Mice and Men* a été adapté à deux reprises au cinéma en 1939 par Lewis Milestone et en 1992 par Gary Sinise. Il en est de même de *The Grapes of Wrath* qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1940 par l'un des plus distingués réalisateurs d'Hollywood, John Ford. Dans ce roman, Steinbeck fait des digressions du récit direct, proprement romanesque vers des chapitres intercalaires ou non romanesques, qui relèvent de la poétique ou du documentaire. Ces chapitres intercalaires apparaissent comme un prélude au récit romanesque dont ils jouent un rôle de support contextuel. Ces digressions momentanées et inattendues nous font penser à l'utilisation que fait Dos Passos de « l'œil de la caméra », où l'objectif est mis en évidence de manière successive et brusque sur les différents personnages qui incarnent une ère sociologique. Dans *USA*, Dos Passos oriente « l'œil de la caméra », tantôt vers des « Newsreel » de l'époque, tantôt vers des personnages imaginaires.

Rappelons que *The Grapes of Wrath* est une suite de reportages entremêlés à des éléments de fictions d'où l'attention portée au fignolage du détail et aux ultimes ornements qui tissent le texte. Ces éléments non romanesques pour faire allusion aux chapitres intercalaires sont unis avec le récit fictionnel ou narratif qu'ils interrompent, accompagnent et complètent par un thématisme rigoureux. Il suffit de lire attentivement les premières pages du roman pour voir les correspondances entre les quatorze chapitres

narratifs et les seize chapitres dits intercalaires. Tout se passe comme si les chapitres intercalaires étaient des avant-goûts, permettant au lecteur de se mettre dans le contexte en lui fournissant des indices. La juxtaposition des différents plans apparaît comme une partie d'un tout inséparable dont la continuité relève d'un souci d'ordre esthétique, tout en permettant de perpétuer l'illusion romanesque. Dans la démarche de laisser le narrateur au même titre que le lecteur découvrir ce qui se passe, s'ajoute la fin ouverte du roman et qui se révèle comme une forme de démocratisation de la pensée de l'auteur. Cette fin sans fin, voire ouverte, laisse, pour ainsi dire, au lecteur le soin de se livrer à un exercice de réflexion pour terminer éventuellement le récit, à savoir deviner ce qu'il advient des différents personnages. Cette fin ouverte est la caractéristique du roman *In Dubious Battle*. Steinbeck ne livre pas l'ultime issue de la grève des ouvriers agricoles, ni le sort des personnages.

En revanche, Steinbeck expose plutôt une description comportementale des individus à divers niveaux. Dans un premier temps, Steinbeck analyse le processus de manipulation d'un groupe humain pour des fins politiques. Dans un second temps, il compare le comportement du groupe et la façon dont il est différent du comportement des individus. Cependant, même si le roman se fait remarquer par son absence de langage descriptif, il y a une qualité cinématographique du récit. Cette description est si détaillée et frappante qu'elle apporte une solidité de la réalité qu'elle peint. Par le biais d'une description fignolée, Steinbeck montre la façon dont le pouvoir peut corrompre, même lorsque ceux qui sont au pouvoir se battent contre des groupes humains encore plus puissants. Mac, le chef du Parti, est un exemple de cette corruption. Ce dernier utilise son autorité pour faire avancer le programme du Parti, avec peu d'estime pour les vies qui peuvent être perdues dans cette lutte. Cette description visuelle de la physionomie est l'un des éléments fondamentaux de la mise en spectacle de la narration. C'est elle qui oriente la lecture et détermine les points de focalisation. L'écrivain nous décrit Mac à travers le regard minutieux de Jim, lequel portrait est examiné dans le détail :

> He looked back at Mac, at his broad shoulders and long arms, at his face, wide between the cheekbones with flat planes under the eyes like those of a Swede. Mac's lips were dry and cracked. (*IDB*, 15)

Cette description fouillée relève d'une précision chirurgicale parcourant les différentes parties du corps allant des « épaules larges » (14), des « bras longs » (14) à la « largeur du

visage » (14) en passant par l'affaissement des « dessous des yeux » jusqu'aux « lèvres sèches et craquelées » (14) de Mac. Même si Jim ne sort pas de la pièce dans laquelle il se trouve, son regard semble constamment en mouvement. Les verbes d'action sont, en effet, nombreux dans le texte et tous sont directement liés au regard du personnage qui « se regarda dans la glace » (1), « jeta un coup d'œil circulaire dans la chambre » (1), « apercevait la lumière de la rue » (1), « regardait par la fenêtre » (10), « fouillait le fond de la chambre » (14), « regarda autour de lui dans la pièce » (14), « suivait le mur de planche nus » (14). L'emploi du prétérit simple traduit parfois un mouvement itératif et permanent. Alors que l'attitude de Harry et de Nilson affichent une méfiance, s'agissant de Jim la crispation représente une forme d'impatience qui rime avec exaltation une envie de s'évader et de s'engager. Loin de l'enfermer ou de le bloquer, la fenêtre de la chambre semble lui donner le pouvoir refaire sa vie comme il le reconnaît lui-même : « At last, he said, […] Everything's been a mess, all my life. […]. I want to work toward something. I feel dead. I thought I might get alive again » (7). À nouveau, les mouvements sont directement liés au regard, comme l'indique l'importance du verbe « regarder ».

L'emploi du prétérit simple renforce ici le caractère marquant cette volonté de changement brusque. Pour justifier cela, Jim se plonge dans ses souvenirs avec « l'air endormi » (« half asleep ») (6), tout en nous proposant une véritable galerie de postures. Les yeux de Jim qui se ferment à moitié révèlent la difficulté de la nouvelle recrue à distinguer son passé et les désirs de sa présente vie. Mais qu'est-ce que le désir actuel, pour Jim, à cet instant précis, sinon une volonté de rupture qui le pousse à s'engager dans le Parti ? Le regard posé sur le monde traduit alors une certaine agitation et une volonté de rupture avec le passé, comme le dit Jim : « I feel dead. Everything in the past is gone. […] I don't want to go back to any of it again. I want to be finished with it » (7). Dès le début, l'attention du lecteur est attirée par le jeu des regards, qui acquiert de l'ampleur chaque fois que le personnage marquant est introduit dans le flux narratif. Cette description se poursuit de plus belle en suivant les critères d'identification. Pendant que la description de Dick se fait par des caractéristiques esthétiques, Joy est décrit à travers une représentation faciale. Les traits physionomiques de beauté qui caractérisent Dick sont décrits ainsi : « homme pale aux yeux bruns ». Ceci semble lui valoir le surnom de « Decoy » (15). La beauté de Dick est associée par extension à un « appeau », c'est-à-dire un appât qui lui permet de soutirer des vivres en parlant du sort de la classe ouvrière.

Il en est de même de Joy qui est décrit par le biais de sa morphologie : son « visage desséché », ses « marques de cicatrices », son « nez écrasé » et sa « lourde mâchoire déformée » (15), ces descriptions ne permettent pas d'estimer son âge. Jim n'élude donc pas les personnages qu'il rencontre. La description devient plus précise dès lors qu'il s'agit de peindre la physionomie des individus. Remarquons que la majeure partie de la philosophie du roman est expurgée dans les conversations entre Jim, Mac et Dr Burton. Il y a une démarche objective qui anime autant Mac que son créateur, comme il le fait savoir :

> A man sees the way conditions is, and justice, and things—and if he's got any brains he come to it.
> "Sure", said Mac hurriedly. "A guy with brains don't have to be taught. He sees things for himself." (*IDB*, 94)

Steinbeck autant que ses personnages se met dans la position du narrateur externe. Ainsi, il adopte une approche « behaviouriste » pour décrire. Dans ses ouvrages, Steinbeck s'emploie à décrire les personnages et l'environnement par le regard extérieur. Tout cela dans un souci d'exposition et de changement des comportements dans l'environnement. Il ressort de cette étude une certaine conscience de l'importance de l'extériorité, du comportement, voire de l'environnement. Au regard de cette approche « behaviouriste », la narration a plus recours au « showing » qu'au « telling ».

Dans *Of Mice and Men*, le lecteur est embarqué dans la narration et ne peut comprendre exactement qui sont les personnages, où ils sont et où ils en sont, ou encore ce qu'ils font et quelles sont leurs motivations. Le lecteur est mis en activité mentale dans le sens où les deux textes créent un suspense et des horizons d'attente. Sans pouvoir trouver les réponses, le lecteur réfléchit et anticipe sur la suite. L'influence de la théorie behaviouriste dans les textes de Steinbeck apparaît comme un moyen d'accorder une sorte d'objectivité quant à son écriture. Rappelons que cette théorie qui s'appuie sur une approche de l'observation, permet de décrire et d'écrire de manière objective l'expérimentation des comportements humains. Cette démarche trouve sa place dans les textes de Steinbeck où la description de la plupart de ses ouvrages se focalise sur les comportements observables en rapport avec l'histoire des interactions de l'individu avec son environnement. Il s'agit par-là de s'intéresser à l'individu et à tout ce qui se passe autour de lui. L'intérêt de Steinbeck pour l'approche behaviouriste consiste non

seulement à disposer d'une conscience claire, mais il lui permet également d'avoir un nouveau mode de pensée. Repenser la nature en général dans une démarche objective, sera effectivement les fondements de l'approche behaviouriste. Le recours à cette approche n'est-elle pas une tentative d'apporter une réponse à l'influence de l'environnement et ses enjeux, à partir de là, suggérer une esthétique de la nature ?

2 L'émergence d'une conscience environnementaliste et de classe

2.1 Une expérience écologue

L'environnement écologique a toujours été à la fois source et ressource. L'étiquette « environnement-ressource » a été d'une grande importance pour l'homme tant pour sa survie que pour le développement de son imaginaire. En effet, selon que l'action de la Nature est subversive ou constructive vis-à-vis de l'existence de l'homme, celui-ci affiche telle ou telle attitude dans sa coexistence avec cette Nature. Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser au comportement des personnages et leur rapport avec l'environnement. Dans ce rapport de l'homme à la nature, une certaine conscience collective de l'importance de l'environnement et une sensibilité écologique sont mises en évidence. Cette conscience écologique s'introduit progressivement dans la conservation de l'environnement. Une telle démarche s'articule avec la protection et la valorisation de l'environnement. Dans cette approche écologique, l'engagement de Steinbeck s'oriente plus vers des problématiques d'ordre environnementalistes. Cet appel à une conscience écologique se veut préventif contre les dangers qui menacent l'environnement. Il s'agit d'une prise de conscience et d'un éveil de la sensibilité environnementale.

La problématique qui se pose ici est de s'interroger sur la manière dont l'humain se conduit face à des problèmes liés à l'environnement. Dans cet enjeu écologique, on peut se demander quel rôle peut jouer la littérature. Cette mission littéraire est-elle circonscrite seulement à une représentation culturelle ? Certes, même si la littérature est un mode symbolique et une pratique relationnelle, elle est aussi porteuse à la fois d'une idéologie

et d'une éthique. Il s'agit d'une politique, au sens où elle peut faire office d'un dispositif de propositions et de régulation d'un pouvoir. L'approche de Steinbeck traduit une volonté pédagogique d'intégrer de façon perpétuelle la conscience écologique dans nos habitudes de vie. Explorer la dimension sensible du social dans une étude écologique apparaît alors comme une manière de mettre en relief les méthodes perceptives et les modes d'interactions avec l'environnement. Cependant cela n'est-elle pas un moyen de s'interroger sur la portée éthique et politique d'une telle approche ? Dans ce chapitre, nous allons nous focaliser sur les liens implicites ou explicites entre l'imagination créatrice de l'écrivain et l'action écologique. Il s'agit de mettre en évidence la conscience environnementale chez Steinbeck, mais aussi l'écriture et la forme même de la création fictionnelle. Nous tenterons d'étudier comment Steinbeck a pu contribuer à l'évolution de la pensée écologique chez une partie de ses contemporains.

Dans ses romans, Steinbeck place l'homme au cœur de l'environnement. Sa démarche se veut constructive dans la mesure où il essaie de déconstruire les narrations existantes de la nature et de construire une autre relation à la terre. Il y a une sorte d'urgence pour Steinbeck de montrer la paupérisation des fermiers mais aussi la nécessité de préserver l'environnement. C'est pourquoi il s'attache à mettre en lumière la pauvreté des sols causée par la monoculture et les tempêtes de poussière, ainsi que les conséquences de l'agriculture extensive à cause de la mécanisation. Dans ces deux tableaux se dessine un certain antagonisme qui permet à Steinbeck de provoquer la colère et de susciter l'éveil des consciences. Dans *The Grapes of Wrath*, l'auteur décrit dès le liminaire l'image désolante de l'environnement provoquée par les tempêtes de poussière.

> In the roads where the teams moved, where the wheels milled the ground and the hooves of the horses beat the ground, the dirt crust broke and the dust formed. Every moving thing lifted the dust into the air: a walking man lifted a thin layer as high as his waist, and a wagon lifted the dust as high as the fence tops, and an automobile boiled a cloud behind it. The dust was long in settling back again. […]. Little by little the sky was darkened by the mixing dust, and the wind felt over the earth, loosened the dust, and carried it away. The wind grew stronger. (*GOW*, 5)

Cette description affligeante est une manière d'attirer l'attention du lecteur sur les conséquences liées à cette catastrophe écologique. Par ailleurs, ce désastre écologique n'est pas seulement naturel, puisque la main de l'homme a sa part de responsabilité. C'est ce que Steinbeck tente de nous faire savoir par le biais de l'usage d'une monoculture intensive aux effets négatifs. À travers l'absence de polyculture, Steinbeck essaie de

sensibiliser les lecteurs sur les répercussions et sur la biodiversité que cela a pu entrainer : épuisement des éléments nutritifs du sol, désertification, développement excessif des parasites et des ravageurs, et perturbation de l'écosystème. Steinbeck joue aussi sur un autre registre. Plutôt que de retenir uniquement l'aspect majestueux de l'espace désertique à travers ses horizons sylvicoles, le narrateur de *The Grapes of Wrath* brise l'uniformité en s'attardant sur des lieux que d'autres auraient préféré censurer à cause de ce qui s'y produisaient :

> A million people hungry, needing the fruit—and kerosene sprayed over the golden mountains.
> And the smell of rot fills the country.
> Burn coffee for fuel in the ships. Burn corn to keep warm, it makes a hot fire. (*GOW*, 348)

S'intéressant au rapport entre l'homme et l'espace qu'il occupe, Steinbeck porte une attention considérable sur la poly-sensorialité des paysages au sein du récit de voyage, puisqu'elle traduit une présence au monde, une conscience de l'instantanéité des perceptions et des facteurs intimes conditionnant l'expérience. Les bouleversements de la nature semblent plus être un souci majeur, car ils apparaissent comme incompris ou volontairement sous-estimés. Telle est l'ignorance qui surgit dès lors qu'il s'agit d'écrire le changement de la nature car cela revient à le préparer, à le vider de son caractère variable pour le prévenir, l'apprivoiser et l'insérer dans une trame narrative qui, si elle tente de mimer sa variabilité, en travestit sa nature. Cette prétendue impéritie des riches propriétaires fonciers que Steinbeck soulève ici apparaît comme une sorte de danger imminent.

Dès l'entame tout comme les dernières lignes du roman *The Grapes of Wrath*, Steinbeck met en évidence les enjeux des questions environnementales. L'image désolante d'une nature sèche envahie par les tempêtes de poussière au début du roman, contrebalance l'image d'une nature submergée par les inondations comme l'illustre la voix narrative dans le dernier du chapitre du roman :

> The family huddled on the platforms, silent and fretful. The water was six inches deep in the car before the flood spread evenly over the embankment and moved into the cotton field on the other side. During that day and night the men slept soddenly, side by side on the boxcar door. (*GOW*, 449)

Deux phénomènes naturels différents dont l'impact crée des crises environnementales, parfois avec la complicité de la main de l'homme. C'est la responsabilité de l'homme que Steinbeck veut surtout orienter l'attention du lecteur. Il s'agit pour l'écrivain de pointer du doigt la responsabilité de l'être l'humain vis-à-vis de son environnement naturel, lequel se trouve fragilisé par l'action humaine. Si Steinbeck accorde une grande place à la question de l'environnement dans sa fiction, c'est parce qu'il se préoccupe de la dégradation de la qualité des sols, liée, d'une part, à l'érosion climatique (la pluie, le vent, tempêtes de poussière), et, d'autre part, à l'action de l'humain (monoculture, agriculture extensive et mécanisée). En tant que témoin oculaire des tempêtes de poussière et l'usage érosif des monocultures pendant les années 1930, Steinbeck est parvenu à avoir une compréhension personnelle plus profonde de la nature et à mieux apprécier la relation entre l'homme et la terre. Dès le début du chapitre V de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck érige un discours environnemental plus ou moins équilibré et adaptable pour lutter contre l'appauvrissement délibéré des sols et le surplus de la production agricole. Ce discours environnemental, aux visées éthiques et protectrices, fait régulièrement surface dans les écrits de Steinbeck constitue une forme de promotion d'une agriculture moins intensive, tout en intégrant les enjeux environnementaux et humains. Si la terre est la première source nourricière de l'homme, on remarque qu'elle n'a eu de cesse de projeter sur sa surface toutes formes de désirs ou d'inquiétudes. Dans *The Grapes of Wrath*, ces formes se matérialisent dans une certaine mesure par le déchet et le gaspillage. À regarder l'image désolante de la destruction volontaire des pommes de terre et des oranges dans les rivières à la fin chapitre XXV, on est tenté de dire que l'individu crée les conditions d'un suicide latent, tel que le montre le dialogue entre les propriétaires et les hommes accroupis :

> The owner men went on leading to their point: You know the land's getting poorer. You know what cotton does to the land; robs it, sucks all the blood out of it.
> The squatters nodded—they knew, God knew. If they could only rotate the crops they might pump blood back into the land.
> Well, it's too late […]. (*GOW*, 35)
> But you'll kill the land with cotton.
> We know. We've got to take cotton quick before the land dies. Then we'll sell the land. (*GOW*, 36)

En mettant en œuvre la pratique des monocultures, d'une part, et une surproduction immodérée, d'autre part, l'homme provoque la mort précipitée des sols à cause de l'épuisement de leurs éléments nutritifs. Les questions environnementales que Steinbeck

évoquent ici sont plus que jamais d'actualité. Les mauvaises pratiques agricoles ourdies délibérément par les fermiers laissent entrevoir leur part de responsabilité dans la dégradation des sols illustrée par l'énoncé « they knew » (35). Il ressort de ce discours une conscience plus approfondie sur la complexité des facteurs impliquant la vie et la mort, la croissance et la dégradation comme le fait remarquer le propriétaire terrien : « If they could only rotate the crops they might pump blood back into the land » (*GOW*, 35). La remarque est intéressante en ce sens qu'elle met en lumière la conscience qui découle de ces lignes et appelle à une réflexion sur les comportements à adopter pour rendre le monde humainement plus équilibré. Ainsi, on peut dire qu'il y a une sorte éthique environnementale qui plane sur le texte de Steinbeck. Ceci semble nous rappeler les réflexions sur le « Land ethic » qu'Aldo Leopold développe dans *A Sand County Almanac and Sketches Here and There* : « That land is a community is the basic concept of ecology, but that land is to be loved and respected is an extension of ethics »[651]. Par l'emploi respectif des termes : « loved » et « respected », Aldo Leopold prône une conscience humaniste et éthique plus élargie. Cela requière davantage de responsabilité et d'engagement politique pour préserver l'écologie globale. C'est pourquoi la démarche écologique chez Steinbeck appelle à une préoccupation environnementale plus engagée, tel qu'il le souligne : « A certain physical pattern is needed for the building of a world—water, a river bank, a stream, a spring, or even a faucet unguarded ». (*GOW*, 196). Si les actions de l'homme ne prennent pas en compte les préoccupations environnementales, les effets négatifs et destructeurs des sols prendront davantage d'ampleur. Dans le chapitre XXV de *The Grapes of Wrath*, l'image déshonorante et révoltante des produits agricoles détruits dans la rivière ne révèle qu'une partie des conséquences désastreuses de l'environnement provoquée par la main de l'homme :

> The decay spreads over the State, and the sweet smell is a great sorrow on the land. Men who can graft the trees and make the seed fertile and big can find no way to let the hungry people eat their produce. Men who have created new fruits in the world cannot create a system whereby their fruits may be eaten. And the failure hangs over the State like a great sorrow. […]. (*GOW*, 348)

Steinbeck soulève de grandes questions aux intérêts parfois différents et conflictuels sur le plan économique et environnemental. Comme il le souligne : « How would they buy oranges at twenty cents a dozen if they could drive out and pick them up? » (*GOW*, 348).

[651] Aldo Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. viii-ix.

Les intérêts économiques semblent prendre le dessus sur la préservation de l'environnement. Ici les enjeux économiques s'opposent aux enjeux environnementaux :

> […] and kerosene sprayed over the golden mountains.
> And the smell of rot fills the country.
> Burn coffee for fuel in the ships. Burn corn to keep warm, it makes a hot fire. Dump potatoes in the rivers and place guards along the banks to keep the hungry people from fishing them out. Slaughter the pigs and bury them, and let the putrescence drip down into the earth. (*GOW*, 348)

Les propos de Steinbeck montrent plus qu'une destruction de l'environnement. Les grands patrons agricoles préfèrent mettre la primauté sur l'aspect économique au détriment d'une approche environnementale plus écologique. Steinbeck dévoile la folie destructrice des hommes qui déciment des espèces végétales et animales (des cochons tués et enterrés, des pommes de terre jetées dans les rivières et gardées afin d'empêcher les nécessiteux de les prendre dans le chapitre XXV) — des hommes qui s'obstinent à surproduire, à refuser de respecter le cycle de la vie, tout en empêchant le renouvellement des ressources naturelles. Steinbeck en fait toute une métaphore dans *The Grapes of Wrath* pour illustrer cette symbolique de la rivière, lieu de pratique de toute sorte de cruauté. La rivière charrie toutes les saletés au sens propre comme au sens figuré dans l'espace. Symboliquement, la rivière avale tous les débris et toutes sortes de nourritures à l'image du ventre en tant que lieu de métabolisation et de transformation des aliments. Le symbolisme de la rivière trouve également écho dans *The Pearl.* La rivière apparaît comme un lieu d'épuration des passions, car elle a permis à Kino de s'éloigner du monde matériel, mais aussi de sauver sa vie et celle de sa femme contre la cruauté des marchands de perles, en jetant la perle dans la rivière.

Par-delà ces considérations, c'est tout le rapport entre l'homme et le monde de la nature qui est mis en cause par Steinbeck. En outre, il convient de rappeler que l'économie transforme l'abondance naturelle en pénurie par la création artificielle du manque et du besoin. Si la pénurie est provoquée par l'approvisionnement, la dégradation de l'environnement entraine également la raréfaction des ressources naturelles. Le discours de Steinbeck œuvre plus à une réflexion sur la vie dénaturalisée qui menace l'individu, puisque son destin est organiquement lié et incorporé au monde naturel. Dans *The Log from the Sea of Cortez*, Steinbeck déclare : « Ecology has a synonym which is All » (146). L'assimilation de l'écologie au « Tout » montre l'importance que Steinbeck

lui accorde. Cette acception (dite « All ») fait de l'écologie un champ de réflexion très large, puisqu'il faut entendre la totalité du monde vivant. Cette comparaison de l'écologie à un « Tout » peut être entendue au sens où Aldo Léopold le formule : « Ecology is the science of communities, and the ecological conscience is therefore the ethics of community life »[652]. Il apparaît donc que la notion d'écologie nous renseigne sur les principes moraux et éthiques du fonctionnement de la société. L'importance de la conscience écologique telle que la souligne Aldo Léopold, semble trouver sa résonnance chez Steinbeck dans la mesure où l'auteur de *The Grapes of Wrath* souligne une certaine responsabilité écologique de l'homme dans le rapport entre l'écologie et la communauté une certaine responsabilité écologique de l'homme. Le roman de Steinbeck porte en lui tout un pan de l'histoire américaine perçue à l'aune d'aspects biologiques et littéraires.

Cette sensibilité écologique s'explique par un amour pour la nature et une déférence pour l'environnement. Cette attention toute particulière dans les romans de Steinbeck apparaît comme une sorte de campagne de sensibilisation, dont l'intérêt est d'éveiller chez le lecteur un sens de la responsabilité et de développer une implication à l'égard de la cause écologique. En effet, dans *The Grapes of Wrath*, le discours itératif employé par Steinbeck abonde dans ce sens, dans la mesure où la phrase « make …a stew »[653], répétée trois fois, révèle une opposition farouche aux industries agroalimentaires. Steinbeck critique la puissance d'achat des grandes industries agro-alimentaires, mais aussi les additifs tels que les agents texturants, exhausteurs de goût, sels et colorants, qui peuvent « tromper » le consommateur sur la fraîcheur et la nature de ce qu'il mange réellement. La mise en scène de la nourriture du conducteur significative :

> At noon the tractor driver stopped sometimes near a tenant house and opened his lunch: sandwiches wrapped in waxed paper, white bread, pickle, cheese, Spam, a piece of pie branded like an engine part. He ate without relish. (*GOW*, 39)

L'accumulation et l'association des additifs créent une obsession. Ces « junk food », fabriquées à la chaine et de manière sérielle, révèlent à la fois leurs caractères obsessionnels et inhumains. Ces caractéristiques affichent un double aspect, d'une part l'obsession implique un penchant excessif d'en avoir plus comme le but des représentants

[652] *In* Richard L. Knight and Suzanne Riedel, *Aldo Leopold and the Ecological Conscience*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. v.
[653] Répétée dans le chapitre XX « Make a nice stew », « Got ta make us up a little stew », (248), et dans le chapitre XXVI. « Make up a big stew maybe », *In* John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, *op. cit*., p. 367.

du nouvel ordre économique, lesquels ne pensent qu'à amasser le maximum de profits (76), et, d'autre part, l'inhumanité suppose le caractère distant de l'homme avec la nature. Autrement dit, il y a un abandon des produits naturels délectables au profit de produits agricoles insipides, conditionnés ou transformés par l'industrie.

L'approche écologique de Steinbeck ne s'inscrit pas dans une pensée démagogique en refusant de faire la part des choses, mais ses écrits sont teintés de nuance. En effet, son approche ne nie pas les nécessités du progrès. Steinbeck ne s'habille pas justement en vert,[654] comme on le constate aujourd'hui, pour perpétuer son combat environnemental. La nuance de Steinbeck œuvre pour un équilibre environnemental qui ne se décline ni dans le manque ni dans l'excès, mais plutôt entre les deux. En d'autres termes, l'approche écologique chez Steinbeck abonde dans le sens de la « techno-écologie », c'est-à-dire une utilisation plus conscientisée et rationnelle des machines qui tiendrait compte des enjeux environnementaux. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre les phases de développement de l'écologie selon Alain Suberchicot qui, dans *Littérature américaine et écologie*, distingue « trois phases » dans le développement de l'écologie comme « principe fondamental » dans sa lecture de *The Grapes of Wrath*. Alain Suberchicot dissocie l'écologie de la « pure politique ». C'est ainsi qu'il analyse les trois phases dans le développement des idées de l'écologie américaine :

> D'abord *une phase de constitution*, où l'idée de la nature devient nécessitée d'habitation raisonnable du monde. C'est là le temps des pionniers, des premiers combats d'idées, celui de Thoreau, et de Muir, de Ginfort Pinchot et de John Burroughs. L'idée d'écologie reste l'idée de quelques-uns ; elle est confinée à l'élite intellectuelle, qui n'a pas vraiment réussi à la faire partager par le plus grand nombre. Vient ensuite *la phase de consolidation*, et de débat public, la grande visibilité, autour de John Steinbeck et Aldo Leopold, ... où l'écologie se fait savoir critique, et savoir de combat, plus militante, n'hésitant pas bousculer les conservatismes de tous ordres. C'est cette phase de recherche de l'autorité dans le débat public grâce à l'écriture qui entrainera l'écologie américaine vers des excès de radicalité qui sont visibles ici ou là, même tardivement, dans le cours du vingtième siècle. Enfin, on distingue *une phase d'amenuisement* de la radicalité, préparée discrètement, et peut-être à son corps défendant, par Barry Lopez, et confirmé par cette grande figure de l'écriture d'environnement, encore méconnue en Europe, qu'est Annie Dillard.[655]

Au-delà de cette division triptyque, il convient de se focaliser sur la « phase de consolidation » pour analyser le rapport entre l'écriture de Steinbeck et l'écologie.

[654] Armin Mohler écrit dans la revue allemande *Criticon* que « Les révolutionnaires s'habillent en vert ». *In* Michel Péricard, Jacques Nosari, *Les Écolgistes : Pouquoi f... ?,* Paris, Èdition Mengés, 1978, p.154.
[655] Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie, op. cit.,* p. 11-12.

Steinbeck envisage dans son écriture une relation plus équilibrée entre les êtres vivants. La notion d'équilibre soulève ici la question de la vie humaine sur terre et fait allusion à une vision politique et éthique de l'environnement chez Steinbeck. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck prône un équilibre dans la production et la gestion ressources naturelles, c'est ce qui donne à son écriture toute une éthique de l'environnement.

> The works of the roots of the vines, of the trees, must be destroyed to keep up the price, and this is the saddest, bitterest thing of all. Carload s of oranges dumped on the ground. The people came for miles to take the fruit, but this could not be. […]. A million people hungry, needing the fruit–and kerosene sprayed over the golden mountains. And the smell of rot fills the country (*GOW*, 348)

La description des chargements d'oranges jetés et aspergés de pétrole est d'une inhumanité inqualifiable. En mettant en évidence la dégradation de l'agriculture, caractéristique de la crise de la surproduction, Steinbeck ancre sa pensée dans une démarche dénonciatrice.

S'interroger sur les discours qui sont tenus sur la nature et sur l'environnement dans les textes de Steinbeck signifierait prendre conscience que le rapport entre l'homme et son milieu est tout à fait ambivalent. La prise de conscience des problèmes liés à l'environnement n'est pas nouvelle, mais de nos jours elle intervient dans un contexte où domine une logique « financière » et son cortège de « défaites » du « social » comme le « vivre ensemble ». Le roman de Steinbeck peut être interprété comme une œuvre avant-coureur de la situation actuelle. Il est vrai que les progrès techniques, les gains de productivité, les techniques de management, avec leurs lots de conséquences, ont créé un désastre humain. La place de l'ouvrier est réduite dans les champs au profit des machines. C'est en ce sens que, dans *L'horreur économique*, Viviane Forrester affirme que

> La pente suivie est bien celle-là, néanmoins. Une quantité majeure d'êtres humains n'est déjà plus nécessaire au petit nombre qui, façonnant l'économie, détient le pouvoir. Des êtres humains en foules se retrouvent ainsi, selon les logiques régnantes, sans raison raisonnable de vivre en ce monde où pourtant ils sont advenus à la vie.[656]

Même si Forrester ancre sa pensée dans une volonté dénonciatrice, son ouvrage s'inspire de la tradition humaniste. Elle dénonce les connivences entre les pouvoirs politiques et les puissances financières qui plongent notre société dans un gouffre virtuel où les

[656] Viviane Forrester, *L'Horreur économique*, Paris, Édition Fayard, 1996, pp. 36-37.

pouvoirs financiers monopolisent toutes les richesses et dictent aisément leurs lois. L'auteure s'insurge contre l'utilisation sans morale ni éthique des progrès techniques, ce qui favorise non seulement la compétition malsaine et le culte du profit, mais aussi réduit considérablement la valeur sociale et humaine des travailleurs.

Il y a dans l'œuvre de Steinbeck la même propension à porter la cause de la condition humaine qui n'est pas sans rappeler la réponse de Viviane Forrester : « pour la première fois, la masse humaine n'est plus matériellement nécessaire [...] » [657]. C'est par la suppression de la place des travailleurs que Viviane Forrester montre la manière dont notre société est entrainée vers un désastre. La réflexion de Viviane Forrester trouve une puissante résonance dans l'œuvre de Steinbeck car leurs deux combats partagent les mêmes préoccupations. Ils ont curieusement construit leurs ouvrages à partir de la spoliation des vies perpétrée par une minorité puissante qui s'érige en « maîtres d'esclaves » comme le souligne Steinbeck dans le chapitre V de *The Grapes of Wrath*.

Cette réflexion environnementaliste n'est-elle pas une volonté de concevoir ce qui aide à « mieux vivre ensemble ? » La pertinence de cette approche environnementaliste chez Steinbeck trouve sa résonance dans la crise des années 1930. La question écologique que soulève Steinbeck est matérialisée sous le mode de l'avertissement et de l'appel au changement. L'auteur questionne, notamment dans *The Grapes of Wrath,* la relation actuelle entre l'homme et son environnement. L'objectif de ce chapitre consiste à appréhender le comportement des individus en analysant leur conduite dans l'environnement. Il ressort de cette étude une certaine conscience collective de l'importance de l'environnement. La démarche de Steinbeck s'inscrit dans une perspective de changement des rapports entre l'individu et la nature. Cette démarche implique non seulement une nette sensibilité écologique mais prône également une relation complémentaire à la fois responsable et rationnelle.

[657] *Ibid*, p. 193.

2.2 L'interdépendance humaine ou l'écologie sociale

Les concepts d'environnement, de littérature et d'identité sont dynamiques. L'environnement est souvent défini sous l'angle écologique englobant le cadre de vie des êtres vivants. Mais le concept revêt plusieurs domaines, à savoir : l'environnement endogène, intellectuel, social et spirituel. La littérature, quant à elle, est une représentation du monde et assume les fonctions intellectuelles, sociales et spirituelles, tout en projetant l'environnement dans le prisme de l'écriture. La littérature participe à l'établissement d'un climat social et économique favorable à l'épanouissement de l'être humain, donc d'un développement durable. La notion d'identité est centrale aujourd'hui et interpelle artistes, écrivains et philosophes. Dans leurs œuvres, les écrivains se démarquent les uns des autres par la marque qu'ils impriment à leur style. Ainsi, l'identité devient le signe diacritique qui le particularise. Alors que la question fondamentale qui se pose est l'utilité de la littérature dans le débat environnemental. Cette question se pose et met en exergue la dimension polysémique de ces concepts. Dans cette optique, l'environnement devient un objet de la littérature par l'écriture et les images. Ainsi, entre les personnages et leur environnement se tisse une interaction d'identification et d'identisation que cette réflexion vise à présenter dans les romans de Steinbeck.

Dans ce chapitre, l'analyse sera axée sur la l'interaction entre l'homme et son environnement. La perspective présentée par Steinbeck insiste sur la nécessité de prendre en compte l'équilibre de l'environnement dans l'analyse de ses romans. C'est sans doute de cette manière que l'écologie peut apporter des éclairages nouveaux sur le trait d'union entre l'individu et son environnement. En effet, individu et environnement sont vus synoptiquement comme parties d'un tout organique, dont l'homme est un élément — et conscient — du monde vivant. Il incombe donc d'évaluer et de maîtriser son impact sur la nature. L'essor économique sans précédent de l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale n'a fait qu'ajouter de nouvelles menaces à l'environnement. Aux dangers historiques de l'épuisement des sols et de la déforestation s'ajoute désormais la menace nucléaire. Littérature de fiction et essais dénoncent les dangers de plus en plus globaux que les progrès technologiques font courir à l'environnement. C'est le cas de Steinbeck

qui, dans *The Grapes of Wrath*, dénonce les méfaits d'une Amérique techno-industrielle et se scandalise des outrages commis sur la nature.

> The changing economy was ignored, plans for the change ignored; and only means to destroy revolt were considered, while the causes of revolt went on. The tractors which throw men out of work, the belt lines which carry loads, the machines which produce, all were increased; and more and more families scampered on the highways, looking for crumbs from the great holdings, lusting after the land beside the roads. (*GOW*, 238)

Pour comprendre et dire la complexité des rapports entre l'homme et le monde, la science n'est pas suffisante, puisqu'elle ne prend en compte qu'un positivisme grossièrement factuel, ou encore un rationalisme classique faisant appel aux seuls postulats de la logique d'identité et aux seuls principes de l'analytique. Dès lors, bien des travailleurs du savoir—scientifiques, philosophes, littéraires, entre autres— s'emploient à relier les savoirs, les sciences et les humanités, afin de comprendre et de vivre autrement dans ce que le penseur et écrivain Édouard Glissant appelle le « Tout-Monde »[658]. Il s'agira donc de montrer qu'une littérature soucieuse de dire la complexité du monde et de contribuer à la protection de la biosphère dont l'enjeu est nécessaire à la survie des hommes sur terre. Ces sciences dites « exactes » intègrent dans leur champ les humanités pour complexifier leurs savoirs et éviter ainsi de continuer à faire commerce des connaissances qui participent à la fracture des entités de la biogée[659]. Les défis de la complexité exigent une prospective systémique et transdisciplinaire qui tienne compte non seulement d'interdépendances, mais aussi de confluences et de reliance des savoirs.

Dans *The Grapes of Wrath*, il s'agit de réévaluer l'interaction entre l'être humain et son environnement, y compris dans les programmes politiques et économiques. Cette conscience écologique doit être appréhendée sous l'angle d'une éthique comportementale. Cette interaction envisage l'écologie en termes de rapport entre l'homme et l'espace. Selon Besnard Boudon et Lécuyer Cherkaoui, l'écologie doit être envisagée comme l'étude des « […] relations entre les êtres vivants et leur environnement ; elle montre comment s'établissent des systèmes de dépendance entre les divers éléments

[658] Edouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
[659] Terme emprunté à Michel Serres dans son ouvrage intitulé *Biogée,* Paris, Éditions Le Pommier, 2013. Comme on sait « bio » signifie la vie alors que « Guée » désigne la terre.

d'un milieu »[660]. C'est dans cette perspective que s'inscrit la pensée écologique de Steinbeck. Cette pensée est profondément influencée par la vision écologique du biologiste marin Ed Ricketts. Dans *The Grapes of Wrath*, la vision de Steinbeck est celle d'une interdépendance mutuelle entre l'homme et la nature. Les enjeux écologiques apparaissaient comme une nécessité de respecter les équilibres fondamentaux. Dès le prologue, Steinbeck met en évidence la description d'un paysage dévasté profondément par des phénomènes météorologiques et par l'empreinte de l'homme. Ces dévastations créent des déséquilibres au plan social, culturel, économique et politique. Au regard de ce paysage doublement ravagé par l'homme et la nature, Steinbeck incite à repenser à la responsabilité de l'homme, comme en atteste le dialogue entre les propriétaires et les fermiers spoliés :

> The owner men sat in the cars and explained. You know the land is poor. You've scrabbled at it long enough, *God knows*.
> The squatting tenant men nodded and wondered and drew figures in the dust, and *yes*, they knew, *God knows*. If the dust only wouldn't fly. If the top would only stay on the soil, it might not be so bad.
> The owner men went on leading to their point: You know the land's getting poorer. You know what cotton does to the land; robs it, sucks all the blood out of it.
> The squatters nodded—they knew, *God knew*. If they could only rotate the crops they might pump blood back into the land. (*GOW*, 35)[661]

Dans ce passage, Steinbeck fait appel à une conscience écologique plus humanisée. L'emploi de l'adverbe « yes » révèle une forme d'acquiescement au discours accusateur qui implique la responsabilité de l'homme sur l'épuisement progressif des terres. L'usage répété de la locution « God knew » laisse penser à la difficulté à évaluer la dégradation délibérée des terres occasionnée par les fermiers eux-mêmes. La démarche écologique de Steinbeck consiste à remettre en cause le rapport que l'homme entretient avec la nature. Cette analyse de Steinbeck débouche sur la nécessité de préserver la nature au-delà des intérêts économiques et des logiques commerciales et techniques. Steinbeck ne dénonce pas seulement les grands riches capitalistes, sa critique est aussi adressée aux fermiers dont la contribution à l'appauvrissement du sol est volontaire. La production de ces deux discours imbriqués dévoile en filigrane une critique qui exige une révision radicale des rapports réciproques entre nature et société. Cette critique s'inscrit dans une double

[660] Raymond Boudon, Philippe Besnard, Mohamed Cherkaoui, Lécuyer, *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse, 1997, p. 81.
[661] C'est moi qui met en italique l'expression « God knew ».

dynamique : entre la littérature comme une régulation politique et la littérature comme une évaluation éthique.

L'enjeu que soulève Steinbeck ici est le questionnement de notre mode de production et de consommation. Au-delà de cette critique, Steinbeck met en lumière une double exploitation amplifiée : entre l'exploitation des petits fermiers par les grands patrons agricoles et l'exploitation abusive du sol par les métayers. Selon le chercheur Alain Lipietz[662], l'écologie politique présente des similitudes avec le marxisme, car elle s'appuie sur une critique et une connaissance théorique de « l'ordre des choses existantes ». Cette conscience écologique intègre le rapport humanité/nature et le rapport des humains entre eux dans la nature. Ceci dit, cette idéologie écologiste s'inscrit dans une dynamique à la fois progressiste et humaniste. En ce sens, Alain Lipietz déclare que « les sources de l'engagement écologiste peuvent être l'amour de l'Humanité, l'amour de la Nature, ou le goût de l'harmonie »[663]. Dans cet engagement il s'agit de susciter la marque de la conscience de l'homme sur son environnement. Puisque cette conscience ne se borne pas à voir dans l'histoire un rapport de force entre détenteurs du capital et travailleurs, elle chercherait malgré tout à transcender cette dichotomie. Elle est avant tout matérialiste et progressiste. Steinbeck semble se baser sur une longue tradition de « nature writing » qui a façonné la vie littéraire et la conscience philosophique de la nation américaine. C'est précisément cette longue et riche tradition littéraire américaine qu'Alain Suberchicot se propose d'examiner dans son ouvrage, *Littérature américaine et écologie*[664], dans lequel il entreprend une analyse chronologique des œuvres majeures qui jalonnent la pensée américaine de l'environnement, depuis les philosophies de la nature héritées du transcendantalisme jusqu'aux écritures contemporaines.

Il est important de souligner que la tradition est intimement liée à la naissance de l'Amérique. Elle est aussi à la source de la réflexion écologiste sur la gestion des espaces sauvages et des ressources naturelles. Cela revient à dire que les préoccupations environnementales sont au même titre que les préoccupations humaines. Cette conscience écologique semble nous rapprocher de celle de Steinbeck dans sa dimension politique. Avec l'avènement cumulé de la catastrophe environnementale dans la région touchée par le « Dust Bowl » et de la crise économique des années 1930, on assiste, chez Steinbeck,

[662] Alain Lipietz, *Vert espérance. L'Avenir de l'écologie politique*, Paris, Éditions La Découverte, 1993.
[663] Alain Lipietz, *Vert espérance. L'Avenir de l'écologie politique*, *op. cit*, p. 49.
[664] Alian Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

notamment dans *The Grapes of Wrath* à une révolution de l'imagination dans la mesure où le besoin de trouver de nouvelles manières de comprendre la relation entre la nature et l'homme devient de plus en plus grandissant. Dans *Steinbeck and the Environment: Interdisciplinary Approaches*, Susan F. Beegel, Susan Shillinglaw et Wesley N. Tiffney mettent en évidence le rôle de Steinbeck et de Ricketts dans leur lutte contre la destruction de l'environnement par l'homme et montrent leur engagement :

> An environmentalit is politically active. Steinbeck was certainly 'political active' when he wrote *The Grapes of Wrath*, he recognized the Dust Bowl as a politically created environmental disaster, and I confident that both he and Ricketts would have considered themselves friends of the natural world. […]. Ricketts and Steinbeck were pioneer ecological thinker and we should not chastise them for lacking the benefit of our 'modern' and 'enlighted' ideas.[665]

Nous ne pouvons pas faire abstraction de l'influence d'Edward Ricketts, dont la vision littéraire unique a joué un rôle majeur dans le développement de la fiction de Steinbeck. Si le voyage de Steinbeck avec Ricketts dans les écosystèmes marins se pose comme une découverte scientifique et spirituelle racontée dans *Log from the Sea of Cortez*, il fait l'objet en même temps d'une conscience claire, que les êtres humains et leur environnement sont une unité indissociable. Ainsi, à l'instar de Charles Darwin, de Frederic E Clements ou de Henry David Thoreau, Steinbeck s'évertue à repenser les rôles respectifs que les espèces vivantes doivent occuper afin de préserver un environnement naturel de plus en plus fragilisé. Steinbeck attire l'attention sur la nécessité d'équilibrer les besoins humains en essayant de définir un modèle de société. Cette attention peut être associée à un sentiment romantique de la nature, à propos duquel Luc Ferry affirme que « l'attrait romantique pour la virginité sauvage n'en demeure pas moins un fait si général qu'il doit bien posséder ses raisons »[666]. Il s'agit de comprendre l'assertion de Luc Ferry dans le sens où l'harmonie avec la nature serait l'aspiration de l'être humain. Ainsi, il y aurait un lien indissociable entre l'homme et la nature sauvage.

Notons que la coexistence entre l'homme et son environnement apparaît comme une relation incontestable dans la littérature. L'importance des questions environnementales semble justifier, à première vue, un point de vue selon lequel les

---

[665] Susan F. Beegel, Susan Shillinglaw, Wesley N. Tiffney, *Steinbeck and the Environment: Interdisciplinary Approaches*, Alabama, University of Alabama Press, 2007, p. 4-5.

[666] Luc Ferry, *Le Nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* Paris, Éditions Grasset, 1992, p. 261.

préoccupations environnementales sont passées lentement et progressivement de l'invisibilité et de la négligence à leur inévitabilité actuelle. De nombreuses discussions sur « l'ère de l'écologie » supposent que les questions concernant la nature et les relations humaines n'ont été relevées qu'au niveau individuel et local. L'un des corollaires de ces discussions dans les sociétés modernes, est que les questions environnementales deviennent de plus en plus importantes et inévitables. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck soutient une redistribution équitable des ressources. Sa démarche apparaît comme une préférence aux systèmes naturels et leurs équilibres autorégulés. Le système mis en place illustre le parfait déséquilibre entre les patrons de domaines agricoles et les petits propriétaires terriens comme le souligne la voix narrative :

> And the little farmers who owned no canneries lost their farms, and they were taken by the great owners, the banks, and the companies who also owned the canneries. As time went on, there were fewer farms. (*GOW*, 283)

Dans cette perspective de restauration de la beauté et des ressources de la nature, Henry David Thoreau préconise que « nous devons essayer de vivre comme les premiers pionniers »[667]. La préconisation de Thoreau se veut un modèle puisqu'elle incite à réinstaurer la relation de symbiose qui animait les premiers pionniers. Le rapport entre l'homme et la nature qu'évoque Thoreau semble trouver sa résonance dans *The Grapes of Wrath*. Dans ce roman, la mise en évidence de la responsabilité de l'humain vis-à-vis de la nature est significative : l'épuisement des sols au début du roman ainsi que la surproduction et la putréfaction de la production à la fin de l'ouvrage apparaissent comme un moyen de définir une politique conciliant conscience, besoin et respect de la Nature. Aussi, pour Steinbeck, la démarche écologique n'est pas liée à un changement de la nature, mais plutôt à la correction d'une pratique : réévaluer le rapport entre l'homme et la Nature en rectifiant fortement les pratiques opportunistes outrancières. Dans ses romans, Steinbeck prône une symbiose entre l'homme et son environnement. Ainsi, décrire la nature revient à expression ses sentiments. Cette relation symbiotique entre l'homme et son environnement trouve une résonance chez les romantiques qui en ont fait un thème majeur dans leurs œuvres. La symbiose telle qu'elle est envisagée par les romantiques, induit l'émergence des sentiments et des sensations provoqués par la nature. La nature fait office d'échappatoire et de refuge contre une société en perpétuelle

[667] Henry David Thoreau, *Walden: Or, Life in the Woods*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1919, p. 181.

turbulence. Si la dimension d'échappatoire prend tant de place chez les romantiques, à l'instar de Thoreau, c'est parce qu'ils ne sont pas satisfaits de leur monde. C'est pourquoi, par l'intermédiaire des personnifications, ils projettent leur état d'âme et leur conscience sur la nature en lui prêtant une vie et des sentiments. Il en est de même de Steinbeck qui, en décrivant les ravages de la nature provoqués par les violentes tempêtes de poussière dans *The Grapes of Wrath*, interprète le sentiment du sublime comme un état d'âme. Ceci fait allusion aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où l'écrivain recourt à toutes les possibilités de l'art pour exprimer sans restriction ses préoccupations les plus profondes. Selon Steinbeck, la symbiose passe également par l'interdépendance entre l'homme et l'animal, tel que le rapporte Peter Lisca :

> I believe that man is a double thing - a group animal and at the same time an individual. And it occurs to me that he cannot successfully be the second until he has fulfilled the first.[668].

Steinbeck place un trait d'union consubstantiel entre l'homme et l'espèce animal ; pour lui, l'équilibre de la nature semble passer essentiellement par la symbiose et l'inter-complémentarité entre les espèces vivantes. Cet équilibre de la nature implique un discours critique qui dénonce les actes abusifs de l'homme sur la Nature. Dans *The Grapes of Wrath*, les conducteurs de cars s'emploient à déloger de manière démesurée les espèces animales de leur milieu naturel. L'une des menaces à laquelle la tortue est confrontée, est causée par l'agriculture intensive et la mécanisation irréfléchie qui favorisent le « roadkill », c'est-à-dire leur écrasement fréquent sur les routes. Au-delà de ce combat sans merci, l'homme apparaît également comme le principal destructeur de l'équilibre naturel des tortues, voire des animaux en général. C'est ce qui semble engendrer la disparition de celles-ci dans les régions concernées. Lorsqu'il s'agit de la protection de l'environnement, l'effet que produisent les mots dans cette lutte demeure constant. Cette constance apparaît comme une tentation de reconstituer et de mettre en scène les enjeux environnementaux dans le but de mieux susciter une prise de conscience sur les effets néfastes pour l'écosystème. C'est dans ce processus d'alerte que s'inscrit la possibilité de la littérature d'exploiter son ressort narratif pour jouer le rôle de défenseur.

[668] Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck*, New Jersey, Rutgers University Press, 1958, p. 129.

2.3 De la conscience de soi à l'esprit de classe

Bien entendu quand on parle de conscience de soi, il s'agit de porter une attention particulière à nos actes et réactions en rapport avec le monde extérieur. Ce faisant, cette conscience nous amène à une meilleure de connaissance de soi-même avant de projeter un lien vers l'autre. Cette conscience individuelle qui commence par soi-même semble déterminer nos choix par rapport à l'autre et au monde. Autrement dit, notre conception de la vie semble être la suite d'un perpétuel combat interne et externe pour comprendre l'histoire. En ce sens, l'approbation et la reconnaissance de la représentation réaliste sont indissociables du statut de la représentation scientifique : celle-ci doit pouvoir circuler et être à l'occasion de cette circulation, reconnue objectivement et pour objective, où que ce soit. Elle n'implique pas forcément d'être débattue suivant la vérification de son jeu référentiel. Une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, constitue une interrogation sur un lieu commun possible dans un sens rhétorique.

Notons que la singularité constitue la principale caractéristique de la littérature. C'est pourquoi l'écrivain lui-même est singulier, et quant à son œuvre, elle devient également singulière. Si cette singularité apparaît comme pratiquement absolue, c'est parce qu'elle est en elle-même une question, qui a une fonction critique. Comment la littérature porte-t-elle en elle-même une interrogation sur la relation entre individu et société, singularité et totalité ? Cette question permet une réécriture lointaine, indirecte, des thèses de György Lukács, notamment dans sa *Théorie du roman* (1989). De manière plus intéressante, contre-discours et singularité impliquent que l'on s'interroge sur le rapport de la littérature à la démocratie : en quoi la singularité de l'œuvre peut-elle parler pour tous ? Ou pour dire les choses autrement, en quoi la présentation singulière que l'œuvre constitue peut-elle être reconnue, de manière quasiment juridique, comme un droit de représenter quiconque (vous-même, moi-même et tout autre) ? Que ces questions puissent être attachées à la littérature, instruisent que celle-ci peut être à la fois critiquée et être critique et que, dans nos perspectives contemporaines, elle n'est pas dissociable d'une vision moderne de l'histoire, partagée entre une perspective progressiste et une perspective libérale. Steinbeck semble dubitatif des deux côtés (entre grévistes et employeurs), c'est pourquoi la narration érige une impression équilibrée dans *In Dubious Battle,* bien que sa sympathie se penche du côté des grévistes. Pour sa prétendue

sympathie pour la gauche, Michael Denning en ce sens qualifie *In Dubious Battle* de « roman prolétarien »[669].

Les écrits de Steinbeck révèlent une certaine prise de conscience qui se manifeste par un esprit de classe, ce qui semble justifier la structure narrative pratiquement dualiste de ses romans. Dans cette approche clanique se tresse une critique contre les non-dits qui constituent la mission première des partis en général. L'adhésion au « Party » apparaît, d'une part, comme une forme de résurrection, tel que l'affirme Jim : « I feel dead. Everything in the past is gone. I checked out of my rooming house before I came here. […]. I don't want to go back to any of it again. I want to be finished with it » (*IDB*, 7), d'autre part comme un regain de répulsion contre les institutions en place à l'image du capitalisme. Le fait de pouvoir joindre le « Party » constituerait une chance de renaissance pour lui, à cet égard il déclare : « I thought I might get alive again » (7). La recrudescence des adhésions n'est qu'une réponse au manquement du système capitaliste à la fois déshumanisant et asservissant. Dans le premier chapitre de *In Dubious Battle*, Jim affirme que l'entrée dans le parti est une façon de se dépêtrer de son passé sordide pour se propulser vers l'avenir : « I cut off from everything. I wanted to start new. I didn't want to have anything hanging over » (8). Steinbeck semble montrer que même si l'adhésion au Parti est synonyme de régénération, il n'en demeure pas moins que leurs pratiques laissent à désirer.

En outre, remarquons que tout acte dans le Parti est destiné à aller dans le sens de l'objectif du groupe. Autrement dit, toutes les tentatives ont pour but d'enrôler la sympathie des ouvriers agricoles afin qu'ils adhérent à la cause. Dans *In Dubious Battle*, Mac concrétise la démarche d'enrôlement dans l'optique de séduire London, le dirigeant des migrants, à ce titre, il explique sa façon de procéder à Jim en ces termes :

> We've got to use whatever material comes to us. That was a lucky break. We simply had to take it. 'Course it was nice to help the girl, but hell, even if it killed her— we've got to use anything'. […] With one night's work we've got the confidence of the men and the confidence of London. And more than that, we made the men work for themselves, in their own defense, as a group. That's what we're out here for anyway, to teach them to fight in a bunch. Raising wages isn't all we're after. (*IDB*, 53-54)

[669] Michael Denning, *Cultural Front*: *The Laboring of American Culture in Twentieth Century*, New York, Verso Books, 1996, p. 260.

Dans ce passage, Steinbeck dévoile les pratiques malsaines qui sévissent dans les organisations syndicales, notamment communistes. On peut noter que la conscience de classe telle que le conçoit Steinbeck n'est pas de se regrouper seulement sous forme d'une organisation catégorielle, mais plutôt d'assurer de manière équitable la défense des intérêts de ses membres. L'énoncé de Mac : « We've got to use whatever material comes to us » (53), dévoile le manque d'éthique dans la pratique des organismes syndicales. Tout au long du roman, le statut de Mac change d'un spectateur frustré à un leader charismatique pour devenir enfin un martyr symbolique. Au regard de la position de Mac, il y a une volonté de dénoncer le cynisme au sein des organisations syndicales qui astreignent l'individu autant que le système capitalisme. Lorsque Jim fait preuve de faiblesse, Mac lui rappelle sa mission originelle en ces termes : « Don't you go liking people, Jim. We can't waste time liking people » (*IDB*, 103). Si le rappel de Mac ne laisse pas de place au sentiment d'impuissance, il fait un appel aux armes, comme le révèle son acte de soulever le corps inerte dans le camp des grévistes en guise de symbole de martyre. Il s'agit d'une nouvelle forme de résistance pour Mac d'attirer les cueilleurs de pommes à sa cause Cette impression équilibrée mentionnée en haut est aussi un moyen pour Steinbeck de refuser l'idéalisation des organisateurs du parti qui recourent à la manipulation mentale[670] pour orienter la perception des grévistes en usant un rapport de séduction, de suggestion, de persuasion, de soumission non volontaire ou consentie. Cette forme de manipulation s'opère souvent au sein d'un groupe dans lequel les participants eux-mêmes perdent progressivement leur esprit critique, leur capacité à raisonner, leur système de valeur et abandonnent leur individualité en leur sein.

Il convient de souligner que le contexte historique des années 1930 dans lequel le roman a été écrit. Cette période correspond, d'une part, à la descente aux enfers d'un système capitaliste pesant et asphyxiant toute une classe ouvrière et, d'autre part, la montée du totalitarisme prend aussi une ampleur et l'instauration de nouveaux modes de production. Dans *A Basic History of the United States*, Charles Beard et Mary Ritter Beard montrent que les grands capitalistes et le gouvernement se sont unis à la fin du XIXe siècle pour empêcher les travailleurs de s'organiser grâce à des injonctions visant à

[670] Stéphane Laurens, « Les Dangers de la manipulation mentale », *Les Cahiers de Psychologie politique* [En ligne], numéro 4, (Décembre 2003).
URL : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1342

interdire les revendications des travailleurs[671]. Dans *In Dubious Battle*, il y a un processus d'intimidation de plus belle qui affleure, tel que le démontre l'échange houleux entre Jim et le pointeur :

> "I can't hear you", said Jim. "I don't know what you're talking about"
> "I'll put the black mark on you".
> "Jim took two fierce steps toward him. " Put down your black mark and be damned", he cried. "I never said a thing. You've built all this up because a kid got smart with you".
> The checker glanced away uneasily. "I was just kidding", he said. Listen, Nolan, they need a checker up on the north end. I thought you might do for the job. (*IDB*, 77-78)

Dans ce bref échange, le pointeur essaie d'utiliser toutes formes de méthodes dissuasives ou illégales, lesquelles permettent de parer à toutes velléités jugées hostiles ou dangereuses. Les propos du pointeur apparaissent comme une forme de corruption qui ne dit pas son nom : tantôt un regard vif « glanced quickly » (77) sous un ton « satirique », tantôt un discours cajolant pour amener Jim à allier à sa cause. Steinbeck dénonce ces formes d'intimidations auxquelles les ouvriers faisaient face. À titre d'exemple le discours de Dan dénonce la connivence entre les leaders syndicaux et les employeurs au détriment de la masse laborieuse. Ces moyens douteux sont surtout destinés à savoir ce qui se tramait dans les profondeurs souterraines. C'est pourquoi, des voies de corruption étaient fréquemment utilisées, comme le démontre la conversation entre le pointeur et Jim :

> "There's something going on. The 'super' told me to try and find out. You get the dope for me and I'll put in a word for you on that checker's job, fifty cents an hour anything?"
> "Sure would."
> "O.K. You circulate around. I'll check you in on buckets so you won't lose anything today. See what you can dig up for me."
> "Jim said, "How do I know you won't double-cross me? […]"
> "Don't you worry about that, Nolan? If the 'super' can get a good man like you, he won't throw him over. There might be a steady job here for you when the picking's over, running a pump or something." (*IDB*, 78)

Cette conversation révèle le climat délétère et tourmenté qui régnait entre ouvriers et patronat. Ce climat déplorable aggrave les tensions sociales, exacerbé par la peur de l'autre. Cette peur laisse probablement penser au « Red Scare », désignant explicitement une période phare de l'anticommunisme aux États-Unis. Même si la trilogie de Steinbeck

[671] Charles A. Beard et Mary Ritter Beard, *A Basic History of the United States*, New York, Doubleday, Doran and Company, 1944, p. 319.

est écrite pendant les années 1930, il convient de souligner que la « Peur rouge » s'est déroulée en deux périodes : l'une entre 1917 et 1920, et l'autre a débuté dans les années 1950 surnommée communément « the witch hint », périodes marquées par la peur d'un entrisme communiste massif dans la société américaine et la stigmatisation des ouvriers qui, souvent victimes d'abus sous le motif de sympathisant ou de militant avec le parti communiste américain, sont stigmatisés et mis sur une liste noire. Cette « Peur Rouge » est employée comme une arme de chantage, tel que le démontre les chantages du pointeur dans son échange avec Jim :

> 'I'll put the black mark on you.'
> Jim took two fierce steps toward him. 'Put down your black mark and be damned,' he cried. 'I never said a thing. You built all this up because a kid got smart with you.'
> The checker glanced away uneasily. 'I was kidding,' he said
> 'What do you want?' he asked softly.
> 'I tell you straight, Nolan. There's something going on. The 'super' told me to try and find out. You get the dope for me and I'll put in a word for you on that cjecker's job, fifty cents an hour.' (*IDB*, 77-78)

Dans ce bref échange, Steinbeck s'évertue à dénoncer des pratiques de chantage malsaines que les ouvriers agricoles subissaient. Ce chantage est l'expression d'une intimidation et d'une répression menée par des groupuscules pour combattre les individus supposés affilier à des idéologies dites « dictatoriales ». Steinbeck fait de loin un procès du communisme ou du capitalisme, mais décrit seulement ce qu'il voit et entend. C'est ce qui relève de son rôle d'écrivain capable de réécrire l'histoire en se basant sur des faits et des écrits. Par la pluralité de ses personnages dont le « je » impersonnel de l'auteur, Steinbeck nous fait part d'une partie de l'histoire syndicale aux États-Unis. Rappelons que dans les années 1920, l'un des plus grands syndicats dictant sa loi en 1905 était le « IWW » et comptait environ mille membres et ses adhérents surnommés de manière familière « Wobblies ». Au-delà des avantages temporaires que procurent le syndicat, le narrateur met aussi en lumière les techniques de manipulation des dirigeants syndicaux qui se servent du pouvoir de la masse laborieuse pour nouer des accords tacites derrière leur dos avec la classe patronale, comme le fait remarquer le rappel du vieux Dan :

> Well I had hopes then. 'Course the Wobblies done some good'. […]. "I joined unions', he said. 'We'd elect a president and first thing we knowed, he'd be kissing the ass of the superintendent, and then he'd sell us out. (*IDB*, 58).

Le discours du vieil homme au dessein évocatif laisse penser à la rupture de l'organisation syndicale en 1924 suite à la désapprobation de ses membres qui accusaient les leaders d'avoir des accointances douteuses avec les employeurs. Les pressentiments du vieux donnent au récit une tournure dramatique mais servent aussi de prolepse au déroulement du combat douteux de Jim, de Mac et de l'ensemble des ouvriers. Narratologiquement, cet échec syndical auquel le vieux Dan fait mention semble jouer un rôle d'annonce à la destination du lecteur. Ces prémonitions, en tant qu'« objets romanesques »[672], impulsent un effet de suspense au récit. Le discours évocatif du vieux Dan est minutieusement choisi pour représenter et dénoncer cette société à la fois corrompue et coincée entre des idéologies antinomiques. De là, le narrateur nous plonge, d'une part, dans la division et la décadence des mouvements syndicaux de l'époque, d'autre part, l'énoncé : sur la solidarité générale des ouvriers comme l'atteste la devise des « Wobblies » « An injury to one is an injury to all ». Cette devise donne à lire que la préoccupation d'un membre est l'affaire de tous. Remarquons que, après la mort de Joy, il y a une sorte d'équilibre de la terreur qui s'installe entre grévistes et policiers comme le fait remarquer Mac :

> "The cops are scared, too" (*IDB*, 146)
> "The guards were frightened; riots they could stop, fighting they could stop; but this slow, silent movement of men with the wide eyes of sleep-walkers terrified them." (*IDB*, 148)

La chute du vieux Dan met en lumière les conditions de travail néfastes auxquelles les ouvriers ont été exposés, comme le souligne l'un des cueilleurs : « That's what they make us work on. Look at it! […]. Look at the ladder! That's what they make us work on! » (*IDB*, 89). La chute du vieux Dan peut être interprétée aussi comme un prétexte pour l'écrivain de critiquer la façon à laquelle les dirigeants syndicaux font usage immoralement du sort de leurs adhérents pour fomenter des grèves. Il en est de même du cadavre de Joy qui constitue le barycentre de tous les grévistes. Une manière de mettre en évidence la manipulation des dirigeants syndicaux qui n'ont pas honte de faire usage de ces pratiques malsaines et immorales pour accomplir leur objectif. Tout se passe comme si la fin justifie les moyens. Dans la conversation entre Dakin et Mac, le maître mot qui est en jeu, est le verbe « use », dont l'enjeu décline une utilisation bipolarisée entre une voix passive et une voix active.

[672] Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, p. 326.

> "We've got to *use* him to step our guys up, to keep 'em together. This'll stick 'em together, this'll make 'em fight".
> Dakin grimaced. "You're a cold-blooded bastard. Don't you think of nothing but 'strike' ?"
> "[…] We know him him", Mac said "He was a pal of ours".
> Dakin's eyes were filled with dislike. "Pal of yours, and you won't let him rest now. You want to *use* him" (*IDB*, 149).
> "[…] We got to *use* what we can. This little guy was my friend. Y'can take it from me he'd want to *get used* any way we can *use* him. We got to use him ". […] We'll get a hell of a lot of people on ours idea if we put on a public funeral. We got to get public opinion" (*IDB*, 154)[673].

Dans ce passage, le verbe « use » expose à la fois deux formes différentes et deux acceptions distinctes : entre servir et se servir. Cette différence révèle également deux positions opposées. D'une part, la position de Mac qui estime que la réussite de la grève passe nécessairement par l'utilisation de tous les moyens et, d'autre part, la position de Dakin révèle une critique à l'égard des dirigeants syndicaux qui font usage de leurs membres non pas comme des personnes, mais plutôt comme des objets, voire des instruments de combat leur permettant d'arriver à leur fin. Toutefois, même si Mac réifie les ouvriers agricoles, il convient de décoder que ce manque de réelle considération et d'amour envers les autres est compensé par l'affection qu'il éprouve envers Jim. Ce sentiment d'affection envers Jim semble humaniser Mac. C'est ce qui est perceptible dans son refus constant de donner une suite à la proposition de Jim « d'être la chair à canon » du parti. Selon Joseph Fontenrose, la vraie personnalité de Mac apparaît comme l'incarnation du Parti.

> Mac [...] is a thoroughly dedicated Party worker, when we first meet him […]. He has deliberately suppressed his true self to shape himself in the Party image. Gradually, however, his true self shows through: he gives way to passions, as no Party worker should do, and his affection for Jim becomes more and more evident[674].

Par l'entremise du rapport qui le lie avec Jim, Mac développe une relation basée sur le respect, préférant mettre en veilleuse temporairement l'intérêt du parti, même quand on sait que son abnégation pour le Parti refait surface à la fin du roman. Sa loyauté envers les principes du Parti finit par l'emporter sur sa sincère amitié avec Jim, comme on peut le voir dans l'usage qu'il fait de la mort de Jim pour galvaniser les ouvriers grévistes. Par

[673] C'est moi qui met en italique les verbes « *use* » et « *get used* » pour mettre en évidence l'utilisation divergente.
[674] Joseph Fontenrose, *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963, p. 43.

ailleurs, l'exposition du cadavre de Joy arbore aussi une importance car elle s'inscrit aussi dans une perspective de manipulation, ici la mort apparaît non pas comme une perte, mais plutôt comme une aubaine, c'est-à-dire une opportunité pour les grévistes d'en faire usage pour susciter la colère des ouvriers.

> "We'll want some place for the coffin to set.
> "Y'ought to have a place to talk from, too".
> "Want to make a show of it, do you?"
> "You're damn right! You got me kinda wrong, Dakin. What we got to fight with? Rocks, sticks. Even Indians had bows and arrows. But let us get one little gun to protect ourselves, and they call out the troops to stop the revolution. We got damn few things to fight with" (*IDB*, 154).

Au-delà de la manipulation, il y a une sorte de théâtralisation de la scène funèbre. Cette double dimension pose la question des rapports entre le texte et la mise en scène. Dans la mise en spectacle du cadavre de Joy, tout se passe comme si le texte était réduit à un canevas sur lequel les personnages eux-mêmes improvisent. Il y a une sorte de spectacle théâtral qui fait office de « représentation » et de « re-création ». Par ces deux aspects, Steinbeck vise à l'efficacité du lien entre les paroles prononcées et l'action représentée en scène. Dans ce passage, l'interrogation de Dakin : « What we got to fight with? » (154), semble apporter une réponse à l'attitude à la fois « manipulatrice » et « insensible » de Mac. La réponse qu'il profère : « We got damn few things to fight with » (154), confirme les moyens vicieux utilisés. Dans cette tentative de mise en spectacle de la mort, il y a une volonté de remotiver les troupes pour reprendre le jargon militaire, comme en atteste les propos de Mac :

> "We got to shoot some juice into 'em some way. They're dyin' on their feet".
> Burton said, "Fun with dead bodies, huh?"
> Jim insisted earnestly, we've got to use every means, Doc. We've got to use every weapon".
> "Mac looked up at him appreciatively. " That's the idea. That's the way it is. If Joy can do some work after he's dead, then he's got to do it. There's no such things as personal things in this crowd. Can't be. And ther's no such things as good taste, don't you forget it." (*IDB*, 185)

Le passé participe à confirmer les pratiques malsaines auxquelles les dirigeants ont utilisé pour arriver à leur but. C'est ce que Steinbeck semble vigoureusement fustiger. La théâtralisation de l'image du cadavre par-delà de son exposition à l'attention du public, dévoile aussi les effets artistiques, visuels et émotionnels qu'elle comporte. L'exposition de l'image de la mort soulève la question : est-ce que tout ce qui est visible est-il

nécessairement montrable et quel est le sens d'une telle image ? Expressément, le spectacle du cadavre aussi horrible qu'inattendu s'offre aux regards des ouvriers et des lecteurs pour éveiller une réaction. Cette spectacularisation laisse penser à un mélange de modes d'expression artistique : romanesque, théâtrale, cinématographique, entre autres qui expose l'image de la mort reléguée jadis dans les coulisses en un spectacle d'horreur qui hypnotise ceux qui la regardent et « étouffent » tout sentiment d'humanité. C'est en cela que Steinbeck dénonce la barbarie de l'indifférence et la manipulation implicite par l'ostentation des cadavres. La capacité de mise en scène de Mac révèle en filigrane l'art de l'écrivain de coordonner dans les moindres détails toutes les dispositions relatives aux actions et aux mouvements des personnages. Cette mise en scène permet d'assurer le jeu de chaque personnage et l'harmonie générale de l'exécution. L'intérêt de la mise en scène est fonctionnel, Mac autant que son créateur s'y appuie pour mieux véhiculer son message.

Notons que l'usage du spectacle sert à faire passer explicitement une communication. Comme on peut le voir dans la conversation entre Mac et Doc en parlant de la blessure du vieux Dan : « Mac asked, "Do you think we could put him on a truck and take him along, Doc ? It'd be swell publicity if we could" » (*IDB*, 190). La publicité et la manipulation sont les maitres mots de Mac et de Jim. Ces deux personnages font usage d'une manipulation à consonance presque d'un prêche religieux envers les travailleurs agricoles, comme le fait remarquer Doc Burton :

> You surely know how to work them, Mac," he said quietly. "No preacher ever brought people to the mourner's bench quicker. Why didn't you keep it up awhile? You'd have had them talking in tongues and holy rolling in a minute. (*IDB*, 206)

Outre la propagande, se tisse aussi un discours suspicieux qui semble refouler la crainte des ouvriers agricoles. Les suspicions des ouvriers sur la présence du docteur dans le camp suscitent des doutes quant à sa rémunération éventuelle. À ce titre, dans le chapitre XII, un des ouvriers déclare :

> Well I think that Doctor's red. What's a doctor want out here? He doesn't get any pay. Well, who's paying him? He's getting his; don't worry about that". He looked wise. "Maybe he's getting it from Moscow" (*IDB*, 201).

Le discours à la fois affirmatif et interrogatif de l'ouvrier révèle, d'une part, une situation dubitative qui anime l'ensemble des travailleurs agricoles, d'autre part, ces propos douteux participent à réaffirmer la crainte qu'a suscité les soviétiques envers les américains durant les années 1930. Face à ce rapport glacial entre ces deux pays, les américains voient d'un très mauvais œil la crainte d'une prolifération des opinions politiques communistes ou anarchistes. Mac se livre alors à un véritable jeu de formule linguistique à portée métatextuelle. Il fait la preuve qu'il est lui-même capable de manier un mot « complexe » qu'il a douloureusement éprouvé le sens, celui de radical :

> He was a radical. Get it? A radical. He wanted guys like you to have enough to eat and a place to sleep where you wouldn't get wet. He didn't want nothing for himself. He was a radical! (*IDB*, 205)

On remarquera qu'il ne se contente pas d'opérer une traduction du signifiant pour en révéler le sens normatif, mais qu'il en décline aussi l'interprétation subjective en termes d'expérience individuelle, ouvrant par là le champ de la signification. La définition de « red » dépend ce que l'on met sur le contenu comme le souligne Mac : « Depends on how you look at it » (*IDB*, 257). En dépit de sa maîtrise linguistique, Mac préfère employer le mot « radical » et rendre le contenu définitionnel plus bienfaisant. L'emploi de vocables courants et familiers permet à Mac de faire une démonstration philanthrope en manipulant les ouvriers agricoles très désemparés à rallier sa cause. En voyant clair dans le jeu de ses adversaires, Mac comprend le sens implicite des interrogations des ouvriers, en particulier, le fait d'être contre leurs intérêts. C'est pourquoi il a su déceler la connotation affleurant sur le langage crypté utilisé par les propriétaires fonciers pour mettre leur réfractaires hors d'état de revendiquer leur droit. Mac fait sauter le cadenas du codage en ces termes : « D'ye see what he was ? a bastard, a danger to the government. […]. He was dangerous—he wanted guys like you to get enough to eat ». (*IDB*, 205). Dans ce passage, la loi de la nation est bafouée par des groupuscules de gardiens qui instaurent un climat de terreur où les plus riches imposent leurs propres intérêts. La mention de « danger » à laquelle est associée le terme « radical », est apparemment tourné à un avantage si l'on s'en tient à la lettre de l'énoncé, mais laisse entendre l'indice de dangerosité et le risque probable de ces « reds » au sein de la classe laborieuse pendant les années 1930. Cet atmosphère syncopé et déplorable est plus que visible comme en témoignent les répliques plaintives de Mac envers un des vigiles : « If you're the law,

we're citizen. We got a right to stand trial. I pay taxes back home » (*IDB*, 105). Des plaintes que les vigiles n'entendent pas de la même oreille et vont en revanche jusqu'à se retourner contre Mac sous forme de menace :

> Well, go home and pay 'em. This isn't law: this is a citizens' committee. If you think you God-damned reds can come in here and raise hell, you're crazy. You get out of here in your tin can or you'll go out in a box » (*IDB*, 105).

Les propos des vigiles dévoilent une tentative d'ostracisme qui ne dit pas son nom. Ici la loi semble être confisquée par des soi-disant comités de citoyens qui imposent leur propre législation. C'est sans doute ce que Carey McWiliams définit comme « the Cradle of Vigilantism »[675] à cause de la forte présence des vigiles ainsi que leurs rôles dans la répression des grèves des ouvriers agricoles. Dans ce duel entre pointeurs et dirigeants ouvriers, Sam apparaît comme un symbole de la résistance, bravant ces pseudo-représentants de lois, d'où son discours relève d'un rappel à l'état de droit et au droit individuel : « You've got a right to work if you want to » (*IDB*, 163). Le discours de Sam donne à lire implicitement un manque de liberté, ici la liberté d'ex-pression apparaît comme un moyen de pression. Ces moyens de coercition sont l'apanage de ceux qui détiennent les moyens de productions.

Dans *In Dubious Battle*, les gardiens font usage des motifs sanitaires pour détruire les camps insalubres alors que dans *The Grapes of Wrath,* les mêmes procédés sont utilisés sauf que les raisons recourues pour démanteler les camps sont ici d'ordre sécuritaire, comme le souligne Timothy, le directeur du camp : « Now if there was a big fight and maybe shooting—a bunch of deputies could go in and clean out the camp » (*GOW*, 295-296). Steinbeck rappelle les rouages élaborés par les riches propriétaires terriens pour expulser les migrants des camps d'accueil. Le rappel n'est pas qu'une parenthèse, il révèle souvent ce qui préside à la composition du roman et s'offre comme un espace pour mettre en lumière le sort des migrants. L'écriture de Steinbeck, essentiellement axée sur les préoccupations sociales, l'identifie au courant de l'histoire narrative en vogue dans les années 1930, dont il est une des figures de proue avec Hemingway, Dos Passos, James Farell. Dans leurs écrits, ces écrivains mettent en avant les tensions et les enjeux dans une logique de division de la société en classes sociales. Chez Steinbeck, l'esprit de classe est sublimé par le fait de rendre la plupart de ses écrits

[675] Carey McWiliams, *Factories in The Field*, Santa Barbara, Peregrine Publishers, Inc., 1971, p. 231.

disponibles à la masse et non à une élite intellectuelle. Son discours œuvre pour la foi en un capitalisme plus organisé, la liberté de pensée et de parole, l'unité de classe, l'assistance aux pauvres par un gouvernement fédéral puissant (en particulier en ce qui concerne le président) et la lutte contre les extrêmes et les maux de la société américaine (comme l'idéologie communiste et la crise économique).

Dans les romans de Steinbeck, on peut entre autres noter une sorte de conscientisation qui semble faire pont entre l'écrivain et ses lecteurs. Loin de s'investir dans une mission partisane, les romans de Steinbeck s'inscrivent dans une démarche de dénonciation. Cette démarche permet au lecteur de sortir de sa passivité et de s'impliquer davantage. Il s'agit pour Steinbeck de déconstruire le sens des sens de ses lecteurs de sorte qu'ils adoptent une nouvelle façon de voir la vie en se déshabituant des œillères et des préjugés. Passer du « je » au « Nous » résulte d'une conscience critique qui se développe au fil des engagements et qui permet de collectiviser les situations et les difficultés vécus individuellement. Selon Steinbeck, l'Amérique a été créé dans l'oppression et l'exploitation inhumaine durant de longues années. Dans la société américaine, le succès matériel guide les capitalistes. On remarquera que dans la quête succès matériel, s'établit une relation entre dominant et dominé. Cette relation de domination participe presque à la charpente textuelle des romans de Steinbeck.

Dans *In Dubious Battle* ou encore dans *The Pearl*, il s'agit de mettre en évidence cette dualité, représentée, d'une part, par les capitalistes et, d'autre part, par les pauvres. Même si les riches détiennent les moyens de productions, il n'en demeure pas moins que la production est réalisée par les pauvres, détenteurs de la force du travail. Le texte dans *In Dubious Battle*, révèle une prise de conscience des positions sociales. Les riches, apparaissant au bas de l'échelle, font usage des pratiques déloyales, pour pallier leur rapport de dépendance envers la classe prolétaire. Même si le texte permet de comprendre et de justifier ce rapport syncopé, il y a en outre une volonté forte de perpétuer cette domination, d'où le recours à la violence prend une grande part dans l'idéologie de la classe dominante. Le texte empreint de vision marxiste, s'inscrit dans une perspective réminiscence.

Dans *The Grapes of Wrath*, les premières lignes du chapitre XIX rappellent les rapports heurtés entre les envahisseurs américains et les premiers habitants du nouveau continent. Steinbeck assimile à ce titre les colonisateurs à une « horde d'Américains

dépenaillés et avides ». Ses critiques sévères contre le matérialisme excessif dans les années trente sont plus adressées à l'endroit des riches propriétaires fonciers en Amérique. Le tableau brossé ici fait affleurer cette idéologie conquérante. Il n'est donc pas surprenant que l'histoire de l'extension de cette idéologie conquérante soit comprise dans le rapport que le texte entretient avec les « faits » contextuels, c'est-à-dire avec les réalités intelligibles qui constituent le fondement de la naissance de l'Amérique. Si l'on prend l'idée que le profond attachement des premiers à leurs terres, l'on est tenté de supposer que la perte de leurs terres équivaudrait à une « mort » symbolique. Ne trouve-t-on pas, dans les écrits de Steinbeck, cette idéologie conquérante dans *The Grapes of Wrath*, notamment, le rapport charnel entre les métayers et leurs terres, et le désir des riches patrons des agrobusiness de vouloir opprimer les petits fermiers par l'expropriation de leurs terres ? C'est bien pour rendre compréhensible et perceptible l'antagonisme entre métayers et riches propriétaires terriens que Steinbeck situe l'acte d'écrire dans l'expression subjective d'une prise de conscience. Dans ce sens, on peut observer que la déshumanisation des métayers passe assurément par la dépossession de leurs terres, tout comme les Américains l'ont fait subis aux premiers occupants (les Indiens puis les Mexicains).

Le texte, dans *The Grapes of Wrath,* révèle une certaine convocation de l'histoire, d'où la présence des va-et-vient du texte entre le passé et le présent. Plus encore, on observe le même désir d'accorder une priorité à l'occupation des terres et à la stratégie économique mise en place aussi bien pour les colons américains que pour les patrons des agrobusiness. Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, les riches propriétaires fonciers s'inscrivent dans une lutte acharnée pour mettre la main sur les terres, renforcer leurs positions, et pour enfin avoir ce que Edward Saïd appelle « real control on power »[676]. Témoin de la crise économique et du cauchemar des fermiers, Steinbeck fustige les causes du désordre économique et social et le désir de bipolariser la société en classes diamétralement opposée. Ceci apparaît comme un moyen de concéder à son écriture, la force rhétorique, l'ardeur politique et la nécessité d'équilibrer de manière éthique les disparités sociales. La rhétorique de cette écriture suscite la prise de conscience et laisse penser éventuellement à la présence complémentaire des notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. Cette approche de

[676] Edward. W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books Edition, 1994, p.XII. [First published in New York, Hardcover by Alfred A. Knopf, 1993.]

conscientisation des classes transite en lieu et place vers des idéaux outre que la lutte frontale entre classe exploitée et exploiteuse. Steinbeck intègre de « nouvelles luttes » : féminisme, antiracisme, écologie, entre autres.

CHAPITRE III

APPROCHES SOCIO-PSYCHANALYTIQUES DE L'ECRITURE

1. Le pouvoir rhétorique des mots

1.1 L'écriture comme contre-pouvoir

Les deux termes : « écriture et contre-pouvoir » que nous voyons comme essentiels dans la production littéraire implique la prise de position de l'écrivain, ceux-ci qui apparaissent comme l'expression d'un conflit régissant la réalité. Pour ce faire, nous allons d'abord tenter d'expliciter le rôle salvateur du langage : l'écriture permet d'instaurer un monde meilleur en plaçant l'écrivain comme un défenseur d'une cause. Dans ce chapitre, nous allons ensuite essayer de montrer comment l'écriture de Steinbeck arrive à se défaire des attelages oppresseurs pour s'imposer de façon directe en tant que contre-pouvoir capable de s'opposer aux pouvoirs établis. Enfin, nous examinerons la signification de la thématique du contre-pouvoir en tenant compte de l'arrière-plan historique. C'est ce qui nous permettra d'élucider l'origine de l'attention que lui porte Steinbeck.

S'intéresser aux notions de pouvoir, de contre-pouvoir et d'écriture revient à se focaliser sur le conflit entre la signification et la fonction de l'écriture dans la fiction de Steinbeck. En effet, le but de l'écriture de Steinbeck est souvent érigé comme un rempart pour joindre le discours à l'action afin de combattre l'injustice et d'améliorer la condition de vie de ses concitoyens. L'espace romanesque est étroitement relié au réel. C'est pourquoi chez Steinbeck, le mot devient un instrument qu'il emploie en guise d'arme de résistance. C'est d'ailleurs ce qui fait de la littérature un moyen d'expression engagée. Soulignons que derrière toute parole écrite se cache une peine ou un manquement. Ainsi, le fait d'écrire revient à combler des béances. La plupart des romans de Steinbeck sont liés à un contexte qui détermine sa mission de défenseur des couches défavorisées. L'écriture est placée d'emblée à l'opposé d'un pouvoir injuste mis en place par le système capitaliste.

Les années 1930 ont marqué un tournant important dans la vie de Steinbeck surtout avec la crise économique de 1929, une période de trouble au cours de laquelle de drastiques réformes portant sur l'économie, la politique et en général la société ont été mises en place. L'appellation de cette crise boursière « Black Thursday » renvoie notamment à ses conséquences profondes sombres et directes (chômage, déplacement, pauvreté, entre autres). Cette crise qui semble avoir déprimée toute une nation et assombrie ce qui fait l'exceptionnalisme Américain, rend tous les indices économiques au ralenti. Se sentant concernés, de nombreux écrivains estiment que la crise aussi profonde soit-elle, est autant économique que culturelle et sociétale. La question de la fonction de l'écrivain se pose, amenant ainsi certains écrivains et artistes à s'engager chacun à sa manière.

Au-delà des conséquences économiques, c'est la société américaine qui fait l'objet d'une convulsion. Plutôt que de véhiculer l'image d'une Amérique effondrée dans leurs textes, certains écrivains tentent de lui redonner un nouveau souffle par le biais de la palingénésie des mythes originels de la nation. De ce fait, le discours littéraire tient son importance d'un contexte marqué par des crises et des injustices dans lequel certains écrivains, à l'instar de Steinbeck, s'évertuent à mettre en scène un discours qui s'imposerait comme un rempart contre l'autorité politique. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck montre une surprenante clairvoyance sur les raisons de la fragilité d'un capitalisme spéculatif et sur les conséquences profondes aux États-Unis.

Rappelons que l'écriture c'est la méthode de saisie d'une pensée argumentée par une empreinte personnelle, orientée dans un sens bien déterminé autour d'un sujet bien défini dans le champ culturel. On s'intéressera donc à l'écriture en tant que pouvoir, au sens de résistance intellectuelle, artistique et idéologique au pouvoir en place. Si les romans de Steinbeck ont fait l'objet d'amples commentaires par la critique, c'est parce qu'ils mêlent la puissance de l'aventure et la réflexion sur époque. Steinbeck dévoile les injustices liées à un système capitaliste qui impose son dictat aux fermiers pauvres. *The Grapes of Wrath* constitue la parfaite illustration de l'engagement politique de l'écrivain. Cet engagement s'impose lorsque Steinbeck cherche à véhiculer un discours qui est aux antipodes des exigences des détenteurs du pouvoir financier durant les années 1930.

Soulignons d'emblée que la visée immédiate et pragmatique de Steinbeck n'est pas seulement de représenter une réalité spécifique du pouvoir pendant les années de crise, mais bien le fonctionnement général du système capitaliste. C'est pourquoi, dans sa

trilogie des « Dust Bowl Novels », il s'appuie sur sa connaissance directe du sort des dépossédés et des pratiques inhumaines des patrons des domaines agricoles, dont les mécanismes ont mis les petits fermiers dans un engrenage sans issue.

Publiée au moment où le réalisme se voit confronté à ses limites, et où la Grande Dépression fait fureur, la trilogie des « Dust Bowl Novels » est construite de façon méthodique comme un apparat littéraire réaliste agissant, capable de transcrire le quotidien des laissés-pour-compte du capitalisme. C'est pourquoi nous allons nous focaliser ici sur le caractère performatif de l'écriture employé par Steinbeck dans ses romans. Entendons par là la force de son discours et l'impact qu'elle a suscité dans la société américaine. Steinbeck ne travaille pas à définir ou à préciser « les lieux » du pouvoir des patrons des domaines agricoles, mais il entend les représenter. Il en est de même de notre tâche, nous ne prétendons pas faire un inventaire des formes de pouvoir tel que l'écrit Steinbeck ; ce qui incombe à notre approche est plutôt de scruter minutieusement cette représentation. Se focaliser sur le rôle de discours de contre-pouvoir chez Steinbeck revient à examiner les discours qu'il adresse à l'endroit des tenants du système capitaliste.

Remarquons que la réalité historique et politique a joué un rôle primordial chez Steinbeck. Cela accorde à son écriture la coloration révolutionnaire dont le dessein est d'apporter un changement aux conditions de vie des fermiers pauvres pendant les années 1930. Dans ce rôle de contre-pouvoir, l'écriture ne se limite pas seulement à jouer le rôle de pale copie de la réalité, mais doit plutôt suggérer des mondes qui « soient compatibles avec le monde réel »[677] selon Antoine Compagnon. Le choix des romans de Steinbeck est motivé, notamment par la place centrale que Steinbeck accorde aux thèmes « écriture, pouvoir et contre-pouvoir », figurant dans un rapport conflictuel et débouchant sur la démonstration de l'emprise de l'écrivain. Les romans que nous allons étudier nous permettent d'examiner la relation entre le récit (événements, temps d'action, cadres, personnages) et le contexte des années 1930.

Dans la trilogie en question, Steinbeck dénonce les mauvaises pratiques du capitalisme, consistant à exploiter non seulement les fermiers pauvres mais aussi à les empêcher de réaliser leur rêve. On peut alors se demander si certaines idées fondatrices de l'Amérique, tels l' « American dream » et l'« American way of life » ne sont pas une

[677] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 143.

chimère aux yeux des fermiers pauvres, lesquels se trouvent exclus par un système capitaliste déshumanisant. Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *Of Mice and Men*, Steinbeck ne détruit pas ce qui constitue le sens et le mythe de l'exceptionnalisme américain, mais sa démarche est plutôt de le déconstruire pour reprendre le terme derridien. Dans ses romans, il y a une nécessité de changement et de reconstruction de la société américaine. Étant porteur de messages sociopolitiques, l'engagement de Steinbeck dans la lutte pour les couches défavorisées de son pays ne fait aucun doute.

En écrivant sur l'exploitation des pauvres et l'usage à outrance de la mécanisation dans l'agriculture, Steinbeck semble offrir dans ses textes une forme de contre-pouvoir dans la mesure où il s'évertue à dénoncer les excès du système capitaliste. Grâce à l'art de manier les mots, il essaie de produire des effets dans la réalité sociopolitique étatsunienne (réformer, réfuter, reconstruire). La réflexion artistique du romancier est basée sur la réalité observée de son pays qu'il entend rendre compte. Or, puisque l'art apparaît comme une activité en vue d'un résultat, le romancier n'est-il pas tenté d'avoir une mainmise sur cette praxis ? Dans son écriture, Steinbeck s'inscrit dans une démarche dénonciatrice pour repenser le rapport entre l'exploiteur et l'exploité, dans le but d'apporter davantage d'équilibre. C'est dans le rapport que le texte entretient avec la réalité qu'il faut situer le rôle de contre-pouvoir de l'écriture chez Steinbeck. Cette démarche dénonciatrice qu'arborent les composants narratifs et dont les personnages véhiculent le message, apparaît comme une représentation subjective de l'entreprise de paupérisation élaborée par les riches propriétaires pour assujettir les petits fermiers. C'est en effet dans une telle démarche que Steinbeck espère apporter un changement dans la situation des fermiers pauvres.

L'écriture de Steinbeck n'est pas une courroie de transmission mais se pose comme une force de résistance, tout en insufflant dans son écriture « l'exigence morale d'un Juste »[678] selon Françoise Clary. En effet, l'ordre dans lequel les structures narratives de ses romans sont énoncées n'est qu'une image d'une « vérité » contextuelle dont le romancier détient directement des informations de première main sur le chaos économique et social provoqué par le fonctionnement du système capitaliste. Le roman de Steinbeck reflète une marque historique qui agit sur l'esthétique du texte. Il refuse, cependant, de s'enfermer dans un carcan prédéfini car même si le décor de ses romans

[678] Françoise Clary, *Plus Sur Steinbeck*, *op. cit.*, p. 36-37.

fait allusion à son lieu natal, il n'en demeure pas moins que son message transcende les frontières géographiques. Dans *The Grapes of Wrath*, le discours relève d'une dénonciation et d'un sens de renouveau. Le style narratif tout comme le vocabulaire traduisent un combat face à des conditions jugées intolérables. En ce sens, le mot devient un instrument que Steinbeck en vue de fustiger ces conditions intolérantes. Le titre du roman est révélateur dans la mesure où Steinbeck en fait un cri de colère. Ici les ressources du langage sont réduites à un support et une bannière servant à l'écrivain de donner au combat des fermiers pauvres une résonance universelle. En dépit des obstacles évoqués dès le début du roman, les Joad refusent d'abandonner leur voyage vers l'Ouest. Tom et Casy se rebellent contre un système industriel et politique corrompu, même si cela coûte la vie à Casy et force Tom à devenir un fugitif. Ces combats individuels symbolisent l'esprit des fermiers dans leur ensemble. Dans leurs moments les plus désespérés et les plus impuissants, les fermiers perdent rarement leur motivation à se rendre au travail. Certains s'efforcent à subvertir les grandes institutions qui leur bloquent le chemin, telles que la loi, les banques et les propriétaires agricoles même lorsque ces institutions semblent beaucoup trop puissantes pour être surmontées. Comme le souligne la voix narrative :

> Women and children knew deep in themselves that no misfortune was too great to bear if their men were whole. (*GOW*, 7)
> To California or any place—every one a drum major leading a parade of hurts, marching with our bitterness. And some day—the armies of bitterness will all be going the same way. And they'll all walk together, and there'll be a dead terror from it. (*GOW*, 89)
> And now they [the Joad] were weary and frightened because they had gone against a system they did not understand and it had beaten them. (*GOW*, 99)

Ce passage fait état d'un appel à une éventuelle unité des fermiers pauvres pour lutter contre un système oppresseur. Ceci dit, l'écriture est au cœur des débats, si bien que la création artistique parvient à se frayer un chemin dans le concert des pouvoirs qui animent l'espace public. Cela ne soulève-t-il pas des interrogations sur le rôle de l'écrivain dans la société ? Il y a un intérêt à alimenter la multiplicité des regards sur la réalité par la création d'une visibilité sur le système de pouvoir établi. En voulant incarner le rôle de contre-pouvoir, Steinbeck parle le langage du peuple pour mieux perpétuer son combat : la révolution personnelle, la quête de justice et de mieux-être s'annoncent comme une question collective. En mettant en évidence la dépossession des fermiers et le système d'exploitation inhumain des capitalistes, Steinbeck expose aussi le

mécontentement et le désarroi qu'ils ont suscités au sein des ouvriers agricoles paupérisés. L'exploitation des fermiers pauvres participe non seulement à inoculer un sentiment de colère dans les « raisins », mais un pouvoir symbolique comme le souligne la voix narrative : « In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage » (*GOW*, 349). Les opprimés comme les Okies « mûrissent » dans la compréhension de leur oppression. Le fruit de leur colère est prêt à être récolté— les « raisins de la colère » sont bien mûrs. La référence au millésime illustre le moment où ils peuvent être « pressés » ou déchargés de leur poids. Cette colère grandissante contre la privation de leurs droits est ce que Steinbeck pense va inciter les classes inférieures à se révolter contre leurs oppresseurs capitalistes. La dénonciation des écritures de Steinbeck est caractérisée par sa capacité à agir sur les esprits, les représentations du monde et à faire avancer la société dans un sens ou dans un autre.

La question du pouvoir et du contre-pouvoir qui traverse *The Grapes of Wrath* est aussi perceptible dans *In Dubious Battle*. Ces textes posent largement les jalons du thème de pouvoir. Steinbeck fait une référence à l'analyse de ce concept (de pouvoir et de contre-pouvoir) dans ses différentes significations. Dès le début du roman *In Dubious Battle*, Steinbeck fait le portrait d'un groupe d'ouvriers communistes dont le but est d'organiser une grève contre les piteuses conditions de travail des ouvriers. Dans le deuxième chapitre, Mac et ses partisans font usage des lettres savamment écrites et de calligraphies différentes pour véhiculer discrètement leurs revendications. L'écriture apparaît dès lors, comme un instrument de combat. L'utilisation de différents styles d'écriture constitue un moyen de passer entre les mailles de la surveillance et par extension de la censure en vigueur à l'époque :

> […] it might make it a little harder. We're getting our mail opened pretty regular. I just thought it might make it a little harder for the dicks if all these addresses were in different writing. We'll put one of each in a mailbox, you see. No good looking for trouble (*IDB*, 18).

Mac et ses amis s'emploient à se servir de ces moyens de communication pour faire le travail de propagande. Les recommandations de Mac à Jim de différencier les écritures s'inscrivent dans une logique que l'on ne peut reconnaître qu'à posteriori comme étant nécessaire : « I've got four carbons in the typewriter. We've got to have twenty copies… » (*IDB*, 16). La recommandation de Mac à Jim d'avoir des écritures différentes

peut être interprétée comme une stratégie dissimulatrice, car la dissemblance des écritures est significative dans un contexte de censure. L'efficacité discursive tient à cette différence qui permet de franchir les interdits. Une certaine forme de dissimulation esthétique reposerait donc sur cette exigence d'écrire différemment toutes les copies. Dans ce même registre, l'amplification, le lexique laudatif, la répétition, la métaphore et l'antithèse qui sont partagés entre la clairvoyance et l'aveuglement, mettent l'accent sur le discours comme un art de parler.

La question de l'écriture engage ici des considérations esthétiques, mais doit aussi s'entendre comme une exigence littéraire sur quoi écrire et dire. C'est dans cette optique que s'inscrivent les conditions d'écriture de Steinbeck. D'ailleurs, Mac et Jim dans *In Dubious Battle* sont conscients de l'importance de l'éloquence. Si la « mise en scène » du discours influence considérablement l'auditoire, c'est parce qu'elle peut provoquer l'enthousiasme et l'enchantement au sein des ouvriers. En effet, la maîtrise de l'art du discours de London semble justifier son pouvoir d'influence sur la masse ouvrière, comme le fait entendre avec enthousiaste un des ouvriers : « You ought to hear him talk to a cop. He— » (*IDB*, 46). Il y a une bonne impression qui se dégage dans la capacité de London à manier le verbe. C'est ce pouvoir de la parole que Mac a voulu user pour faire adhérer les ouvriers à sa cause. C'est pourquoi lorsque la fille de London Lisa, en quête d'aide, est sur le point d'accoucher, il n'hésite pas à joindre l'acte à la parole en s'érigeant en docteur dans le but d'avoir ensuite la confiance de London. Il faut en effet noter que la démarche de ralliement de Mac relève de la manipulation visant à rallier London à son combat comme l'illustre le dialogue entre Mac et Jim :

> 'Yes', Jim said. 'I knew that, but I didn't know how you were going to go about it'.
> 'Well, there's just one rule—use whatever material you've got. We've got no machines guns and troops. Tonight was good; the material was ready, and we were ready. London's with us. He's the natural leader. We'll teach him where to lead. Got to go awful easy, though. Leadership has to come from the men. We can teach them method, but they've got to do the job themselves. Pretty soon we'll start teaching method to London, and he can teach it to the men under him. (*IDB*, 54)

Il faut pourtant relever que le projet de ralliement, corrompu dès l'origine, s'inscrit dans le prolongement d'une manipulation politique malsaine des actions des syndicats communistes que l'auteur n'a cessé de dénoncer comme participant à un abus de pouvoir. Ce processus de manipulation n'a pas tardé à faire ses effets quand Mac s'emploie de façon habile pour profiter de la situation d'accouchement de Lisa : « 'I had some

training', Mac explained casually. 'I know something about it. Thought I might help out' » (*IDB*, 47). La démarche persuasive de Mac, telle qu'elle est élaborée, inscrit son discours dans une stratégie de manipulation différée qui consiste à susciter l'approbation sans faille du public, comme le dévoile son exclamation : « What a break ! If I can pull it off, we're started » (*IDB*, 47). La mission fonctionnelle de cette stratégie discursive, même si elle comporte des risques, est un moyen d'avoir l'adhésion de la masse ouvrière dans le futur. Dans la même perspective, le discours de Mac semble instaurer un climat de confiance pour rallier les travailleurs agricoles à sa cause. Le langage apparaît comme un outil au service de l'expression d'un désir et d'une affirmation personnelle. La capacité à fédérer les travailleurs agricoles autour d'objectifs collectifs apparaît comme un moyen de partage de ses valeurs, de ses principes et de ses règles de vie, elle permet également de s'accorder sur les impondérabilités de la vie. Il y a une réelle maîtrise du discours qui permet à Mac de créer le sentiment d'empathie :

> "You goin' to forget it?"
> A man in the crowd yelled, "No, by Christ!"
> Mac hammered on, "Goin' to let him get killed, while you lie down and take it?"
> A chorus this time, "No-o-o! " (*IDB*, 205)

Dans ce passage, il y a un recentrement du discours sur la mort de Joy qui semble galvaniser la foule. Les jeux de questions de Mac apparaissent comme un prétexte pour faire évoluer la force de son discours. Au-delà des combats pour l'amélioration des conditions de vie des individus, se greffe dans les textes de Steinbeck un enjeu de pouvoir au cœur des rapports entre hommes et femmes. Il s'agit, par ailleurs, de la question du pouvoir entre hommes et femmes qui se reflète dans un rapport un peu heurté entre Pa Joad et Ma Joad dans *The Grapes of Wrath*, deux figures importantes dans la charpente narrative du roman. Chez Steinbeck, la question des inégalités entre hommes et femmes apparaît comme une grille de lecture de la société, devenue un problème politique et éthique. La démission de Pa Joad apparaît comme un moyen de faire évoluer le rapport des sexes dont la hiérarchie est figée autour de données biologiques. Les questions autour de l'égalité, entendue comme la répartition équilibrée du pouvoir politique, ont eu pour principale vertu de rendre visible et de déconstruire les soubassements des inégalités entre les sexes.

Dans ce rapport, le conflit de pouvoir s'installe, entrainant une réaction de Ma Joad qui s'affirme tout au long du périple en posant des actes forts au sein de la famille. Face à la démission de Pa Joad, Ma Joad maintient le lien familial soudé avec sa bravoure et son sens pratique. Dans le chapitre XVI, lorsqu'il s'agit de prendre une décision, tous les regards convergent vers Ma Joad puisque c'est elle qui incarne davantage l'autorité, à titre d'exemple c'est elle qui avalise la demande de Casy de les rejoindre dans leur voyage en Californie. Ces deux figures protectrices permettent à Steinbeck d'exposer l'antagonisme entre le phallocentrisme et le féminisme. Deux systèmes conceptuels qui se distinguent par leur dualité en relation avec la problématique du pouvoir. Soulignons que l'image du père a traditionnellement incarné la figure tutélaire. Cela a toujours laissé croire à l'hégémonie du sexe masculin comme étant détenteur du pouvoir qui régit les relations et le réseau d'influence.

Le texte de *The Grapes of Wrath* semble mettre en valeur des caractéristiques masculines. Steinbeck met l'accent sur les traits supposés « virils » : la répartition des tâches, la confiscation de la parole ou encore le confinement de la femme à son statut de ménagère. Tout cela semble participer à la consolidation du pouvoir du père. L'exposition des valeurs masculines semble de loin constituer une valorisation, car elle apparaît pour Steinbeck comme un moyen pour mieux la déconstruire. En effet, dès le début du voyage, Ma Joad commence à poser les premiers jalons d'un contre-pouvoir envers Pa Joad, notamment lorsque Grampa est sur le point de mourir au début du voyage, elle est la seule à gérer tout le processus de l'agonie, et va jusqu'à cacher la mort pour ne pas contraindre le voyage. Il en est de même lorsqu'elle s'érige en défenseuse de la préservation de l'unité familiale, en prenant un cric pour l'utiliser comme une arme de menace contre Pa Joad. La façon dont Steinbeck nous présente ces deux personnages dans l'exercice de la gestion du quotidien de la famille relève d'une comparaison. Le ton affirmatif et assuré donne à la femme plus de confiance et de force dans ce jeu de pouvoir : Ma Joad se fortifie progressivement et ébranle la position d'autorité de Pa Joad. Au regard des difficultés et de l'incapacité à gérer les affaires de la famille, Pa Joad semble perdre sa casquette d'autorité au profit de Ma Joad. L'opposition entre les deux personnages se joue sur les actions à prendre dans la gestion effective de la vie familiale.

Par ailleurs, l'image du père est brossée par le biais d'une représentation de seconde position. Le recours à la focalisation est étayé dans le texte par la récurrence des schèmes relatifs à la puissance et aux effets de la force de convaincre de Ma Joad qui consolide

son statut de dominatrice en l'utilisant, surtout pour orienter sa fille, Rose of Sharon. Nous développerons plus loin cette analyse dans le roman. Notons que cette comparaison est juste un moyen pour montrer les jeux de pouvoir qui subsistent entre les personnages. La mise en scène du rapport entre les deux parents apparaît comme un moyen pour Steinbeck de repenser le pouvoir despotique de Pa Joad. Toutefois, derrière ce rapport de pouvoir, il y a une manière de célébrer le rôle social de premier plan de Ma Joad, c'est ce qui semble relativiser l'idée de rapport de pouvoir entre hommes et femmes. On pourra nuancer cette hypothèse à la lumière de l'analyse proposée par Rédouane Abouddahab dans son article consacré à Steinbeck. En effet, celui-ci relativise cette notion de rapport de pouvoir pour montrer qu'il y a une différence entre « la puissance, la toute-puissance maternelle et la notion de pouvoir »[679]. Selon lui, la position de Ma Joad témoigne d'une dimension « non pas typique mais singulière et héroïque »[680]. On relève assurément une propension à contrebalancer les forces sociales dans la vie. Cela évoque une sorte d'équilibrage que David Graeber définit en ces termes :

> Counter-power can also be referred to as 'anti-power' and when institutions [of counter-power] maintain themselves in the face of the state, this is usually referred to as 'dual power' situation.[681]

L'écriture de Steinbeck s'inscrit dans une perspective dénonciatrice, non pas contre les systèmes hégémoniques eux-mêmes, mais plutôt contre la manière dont ils sont utilisés. C'est ce qui explique pourquoi son écriture apparaît comme un « pouvoir duel ». En prenant position contre les systèmes établis, comme la religion, Steinbeck fait résonner sa voix : il brave tout et affirme de manière probe sa liberté et sa détermination. L'écriture apparaît alors, pour lui, comme une opportunité pour s'accomplir tout comme elle permet de lutter contre toute forme de domination.

The Pearl est empreint d'une vision sombre hantée par des personnages dont la perversité est outrancière. L'image de la corruption se dégage avec méticulosité dans le portrait du prêtre, du médecin et des marchands de perles (ce que nous appellerons le groupe de capitalistes), eu égard à leurs actes fourbes et leur penchant excessif pour l'argent. Diabolique, ces personnages incarnent en fait le côté méphistophélique de

---

[679]Rédouane Abouddahab, « "There's a woman so great with love- she scare me"*:* Ethique(s) de *The Grapes of Wrath* », *Représentations* – Hors série n°. 2, (février, 2008), pp. (1-26), p. 7.
[680] *Ibid*.
[681] David Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004, p. 24.

l'homme. Aussi sont-ils assimilés au pouvoir du mal, au scorpion qui « a piqué Coyotito ». Séducteur ou tentateur, leur pouvoir outrancier se dévoile, notamment dans toutes sortes d'abus dont l'enfant est victime. La découverte de la perle crée une interférence entre deux modes antithétiques, parallèles à la division caractérielle des personnages : d'un côté, la famille de Kino, et d'un autre côté, la méchanceté des marchands de perle, le médecin et le prêtre. L'opposition entre le Bien et le Mal et la conception dualiste du monde exprimé par le narrateur donnent au pouvoir une allure étouffante. Dans *The Pearl*, le « groupe de capitalistes » perçoit le monde d'un seul côté : celui qui l'obnubile. En effet, toujours en quête de biens matériels, le groupe de capitalistes s'arc-boute à les acquérir par tous les moyens, même s'il faut traquer Juan et sa famille pour lui dépouiller de cette perle par la force. On comprend dès lors la cause de la virulence du groupe de capitalistes à l'égard de Kino. Steinbeck dresse un tableau expressif des tourments qui donnent à lire un langage plaintif contre toute forme d'injustice et d'autocratie. Le goût particulier de Steinbeck va avec sa théorie révolutionnaire qui attaque la servilité et la violence pratiquée contre un modèle culturel et humain traditionnel. De fait, les seuls rapports qui se tissent entre elle et la société se marquent par le heurt devenu fréquent et inéluctable.

La représentation dévalorisante du système mercantile met en cause l'esprit arriviste, les comportements avides et les « valeurs » adoptées, telles que l'injustice, l'insincérité, la cupidité, la duplicité, lesquelles se révèlent comme des « anti-valeurs ». Steinbeck dénonce surtout la promotion de ces « valeurs » et ce par le biais de personnages qui sont censés être les défenseurs de la morale. Il jette l'opprobre sur les institutions médicales, ecclésiastiques et financières. En effet, dans *The Pearl*, le prêtre et le médecin jouent de manière immorale de leur pouvoir pour avoir de l'argent. Kino est soudoyé par le religieux, un acte contre lequel il prouve la domination de l'Église. Pareillement pour le médecin qui, en pervertissant le serment d'Hippocrate, transforme ses obligations morales et éthiques en un rapport édicté uniquement par la pécune. La visée dénonciatrice de l'écriture de Steinbeck s'inscrit dans une démarche déconstructive. Le combat contre les figures d'autorités trouve également écho dans *The Grapes of Wrath* où le refus de Jim Casy de continuer le prêche apparaît comme une démarche consistant à repenser les rapports entre l'Église et les individus. Selon Steinbeck, le refus de Jim Casy est une manière de récuser toutes formes d'abus de pouvoir. Au-delà de l'endoctrinement idéologique, ce refus se révèle comme une négation des institutions religieuses qui

établissent les dispositions normatives des comportements vertueux pour imposer leur pouvoir sur la société. Casy reconnaît l'écart entre certaines règles de la religion chrétienne et les réalités de la société lors de sa rencontre avec Tom, un écart qu'il rejette comme une forme de contrainte de la morale sur le langage. De là, il déclare qu'il n'existe pas de « gros mots » : « Maybe you wonder about me using bad words. Well, they ain't bad to me no more. They're jus' words folks use, an' they don't mean nothing bad with 'em » (*GOW*, 26).

La déclaration est intéressante en ce qu'elle semble engager aussi bien Casy que son créateur. Cette déclaration constitue un prétexte pour promouvoir l'usage réaliste de la langue vernaculaire, ce qui laisse penser à la conception amorale de l'univers chez Steinbeck, caractéristique des écrivains modernistes[682]. Selon eux, le fait d'écrire apparaît comme la résonance d'une voix qu'on essaie de museler. Dès lors, l'écriture constitue la démarche dans laquelle l'écrivain espère faire entendre les voix mises au silence. Cette démarche implique la contestation de l'ordre établi. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'écriture de Steinbeck comme un contre-pouvoir. Le pouvoir de l'écrit est dans sa dimension communicationnelle qui assure la transmission des idées.

L'intérêt porté aux conditions sociales par Steinbeck peut être interprété comme une diatribe contre la réalité, la réalité houleuse américaine des années 1930. Barthes estime que la littérature « est absolument, catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel »[683] en précisant encore que « sa force de représentation »[684] est un moyen efficace d'action. Steinbeck se refuse de se résigner en prenant sa plume pour résister aux événements qui surgissent. Les causes du chaos économique et le désarroi des fermiers l'ont sans doute contraint à une résistance scripturaire. C'est pourquoi ses textes des années 1930 sont un discours dénonciateur contre toute autorité qui s'imposerait au nom d'une doctrine jugée insupportable. La multiplicité des voix dans les textes de Steinbeck apparaît comme une sorte de procuration pour résister et réhabiliter une situation. Autrement dit, chaque personnage constitue un représentant de l'objectif de l'écrivain, qui doit « se construire » et se penser dans la perspective de son accomplissement. Le discours de Steinbeck se veut un garde-

[682] Voir Marie-Odile Salati, « Parler, prêcher, écouter dans *The Grapes of Wrath* », *Représentations*, Hors série 2, (février 2008), pp. (54-63), p. 57. La litteraturre moderniste s'inscrit dans une démarche de subversion des modes de pensée et de représentation du réel et de mise en crise du langage.
[683] Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 18.
[684] *Ibid*., p. 21.

fou contre les excès du capitalisme et de ses représentants qui jouissent d'une certaine influence et d'une hégémonie quelconque dans une société où la quête du profit est son unique but[685].

L'objectif déclaré par Steinbeck dans ses romans, et en particulier, ceux des années 1930 est de réformer le système capitaliste, c'est-à-dire de lutter contre les disproportions et les iniquités orchestrées par les dirigeants malveillants et cupides, aspect que nous développerons plus loin dans sa trilogie. Ayant conscience du pouvoir de l'écriture, Steinbeck introduit dans les rêves de Kino le désir d'acquérir le maniement des mots pour son fils, comme il l'annonce : « My son will go to school » (*PL*, 29). Les reflets de la perle semblent dérouler le film des rêves de Kino, de façon allégorique il voit dans la perle son fils, « Coyotito à l'école », « porter un veston, un col blanc et une large cravate de soie » (*PL*, 28), et écrire « sur une grande feuille de papier » (*PL*, 29). Il convient de voir dans le rêve de Kino d'amener son fils à l'école, un désir de s'arroger le pouvoir des lettres, qui est considéré ici comme un pouvoir cathartique et libérateur, comme il le fait entendre :

> My son will read and open the books, and my son will write and will know writing. And my son will make numbers, and these things will make us free because he will know—he will know and through him we will know. (*PL*, 29)

La volonté de Kino d'introduire son fils dans la république des lettres est purement émancipatrice. À rappeler que depuis des siècles, le fait de savoir écrire est resté l'apanage d'une minorité restreinte : la bourgeoisie, l'aristocratie. L'emploi de la répétition « My son will » insiste le degré d'analphabétisme dont il veut se dépêtrer pour acquérir les rouages et les techniques de l'écriture. Dès lors, l'écriture intervient pour signifier les carences, les oppositions, et marquer les possibles, puisqu'elle est porteuse d'une espérance. S'intéressant à la cause des minorités, Steinbeck insiste également sur la dimension émancipatrice de l'écriture. Par le biais de l'aspiration de Kino, l'écrivain s'efforce de concilier rêve et action. L'aspiration de Kino s'inscrit dans une volonté d'égalisation compréhensible des chances, d'émancipation de l'individu.

[685] La critique de Steinbeck fait référence aux grands propriétaires fonciers et aux dirigeants syndicaux dans *In Dubious Battle*, les banques et les grands fermiers dans *The Grapes of Wrath*, et les marchands de perles dans *The Pearl*. Ces derniers semblent dicter leurs lois

De surcroît, les mots recèlent un immense pouvoir. Dans *The Grapes of Wrath*, les migrants sont fallacieusement « représentés » par les patrons des agro-business Dans le chapitre XXI, la voix narrative tente de rapporter les caricatures véhiculées à l'endroit des migrants :

> They said, 'These goddamned Okies are dirty and ignorant. They're degenerate, sexual maniacs. Those goddamned Okies are thieves. They'll steal anything. They've got no sense of property rights'. (*GOW*, 282)

La représentation caricaturale des migrants en tant que « Okies » sexuellement « dégénérés » et en tant que « voleurs », est bien entendu fausse. En voulant susciter la haine de l'autre, elle s'inscrit également dans une démarche de matraquage aux visées antagonistes et dominatrices, qui permet aux patrons des agro-business de se « faire une bonne image ». Par conséquent, tous les canaux de communication par écrits, qui sont détenus par les grands propriétaires terriens, sont sournoisement biaisés et idéologisés. On peut dire que la monopolisation des moyens de communication écrite apparaît comme un moyen de renforcer de manière habile la propagande. Mais au-delà de la monopolisation de la communication, le discours ordinaire et oralisé de Steinbeck ne manque pas de se positionner comme bouclier capable de se faire entendre. Dans une certaine mesure, l'écriture apparaît comme un moyen pour dénoncer certains abus, c'est pourquoi Steinbeck se place comme défenseur de la cause des défavorisés durant les années 1930 en Amérique. Dans ce sens, s'intéresser aux notions de pouvoir, de contre-pouvoir et d'écriture reviendrait effectivement à se focaliser sur les inégalités sociales. De par la puissance des mots portés sur les maux de la réalité, l'écriture chez Steinbeck ne s'emploie-t-elle pas à restaurer des altérités et des injustices ?

1.2 L'illusion d'un pouvoir matriarcal

Dans ce chapitre, il est apparu que la notion de politique et d'éthique est éminemment liée à la question de l'égalité des genres. Cette question d'égalité doit être appréhendée de manière non discriminante, notamment en ce qui concerne les rapports sociaux entre hommes et femmes dans la fiction de Steinbeck. L'analyse des rapports des sociaux repose sur une vision de société où femme et homme sont égaux. Mais cette vision égalitaire, qui œuvre contre l'oppression patriarcale systémique, n'est-elle pas d'avance vouée à l'échec ? Pour répondre à cette question, il faut nécessairement changer le présupposé sur lequel repose le soubassement des rapports sociaux de genre pour qu'il ne soit plus seulement envisagé comme une opposition radicale contre les critères de différenciation mais pour que soit révélée également sa dimension essentielle dans la société, c'est-à-dire arriver à abolir, dans les différents domaines, les inégalités homme-femme dont les dernières sont les principales victimes. Mais ce rapport propose des outils d'analyse pour aborder les résistances que rencontre cette vision égalitaire. Pour comprendre ces résistances, il faut s'appuyer sur la manière dont on perçoit la place de la femme en société dans les romans de John Steinbeck.

Dans sa fiction, Steinbeck décrit la transformation du rôle traditionnel de la femme dans la société américaine. Sa fiction est habitée par le passé qu'il s'emploie manifestement à comparer à la situation des rapports sociaux de son époque. Dans *The Grapes of Wrath : A Re-Consideration*, Michael J. Meyer laisse entendre que le roman de Steinbeck reflète une révolution sociologique en action qui souligne le potentiel grandissant de vrais changements de réalités apparemment sombres de l'Amérique moderne :

> As much as Steinbeck's matriarchal counter-narrative comments on the present and possible future of American society, the destruction of male hegemony similarly assesses America's past. As the novel and the reports of Tom Collins seem to suggest, the history of patriarchal order is a history of failure, resulting in mass unemployment, homelessness, and poverty on an unprecedented scale.[686]

Si l'ordre patriarcal est une histoire d'échec, selon Michael J. Meyer l'Amérique doit interroger le passé et le présent en termes matriarcaux. Cette nécessité de repenser

[686] Michael J. Meyer, *The Grapes of Wrath: A Re-Consideration*, Leiden, Brill Publishers, 2009, p. 207.

l'histoire permet à Steinbeck d'exposer l'évolution du rôle de la femme vers un statut plus affranchi des barrières de la société patriarcale. Dans « Murder », Steinbeck présente le combat d'une femme qui a accepté sa vie de femme et son rôle. Par l'entremise d'Ellen Elisa et le symbolisme des chrysanthèmes, Steinbeck expose les rôles de genre qui ont défini les générations antécédentes en ce qui concerne la vie des femmes aux États-Unis. Le texte s'efforce de renverser les bornes patriarcales en déstabilisant les frontières entre hommes et femmes. Dans cette nouvelle qui abrite la sous-partie intitulée « Chrysanthemums », on notera également qu'Elisa Allen, incarnation de la figure d'une femme simple, désire s'échapper des limites de rôles de genre telles que définies par la société.

Dans *The Grapes of Wrath*, la volonté de revendiquer l'émancipation féminine apparaît comme une réponse à l'échec d'une société patriarcale autoritaire et coincée. Steinbeck met en évidence l'émergence d'une subjectivité féminine aux prises avec les limites d'une société et d'une culture patriarcales aux structures rigides.

> Had he not been fifty years old, and so one of the natural rulers of the family, Uncle John would have preferred not to sit in the honor place beside the driver. He would have liked Rose of Sharon to sit there. *This was impossible, because she was young and a woman*. (*GOW*, 98)[687]

Dans ce passage, la place dans le camion est d'emblée établie au regard d'une classification de genre et d'âge. L'ultime énoncé de ce passage est mis en valeur par les italiques qui démontre clairement la place de la femme et des jeunes dans le camion tout comme dans la société. Ces deniers sont relégués au second plan. Cette classification subalterne est plus que perceptible lorsqu'il s'agit de commencer la réunion portant sur le processus du voyage. En effet, au cours de la réunion familiale qui a dû servir à prendre les ultimes décisions sur le voyage à entreprendre, la voix des femmes est écartée. Le discours de Pa Joad ne prend pas en compte la voix des femmes, ni Ma Joad, ni Rose of Sharon est nommée. Dès lors, le pouvoir discrétionnaire semble revenir à la gent masculine dont Ma Joad liste leurs noms :

> Ma looked to Tom to speak, because he was a man, but Tom did not speak. She let him have the chance that was his right, and then she said, "Why, we'd be proud to have you. 'Course I can't say right now; Pa says all the men talk tonight and figger when we gonna start. I guess maybe we better not say till all the men come. John an' Pa an' Noah an'

[687] C'est moi qui met en italique le dernier énoncé de ce passage.

> Tom an' Grampa an' Al an' Connie, they're gonna figger soon's they get back. But if they's room I'm pretty sure we'll be proud to have ya." (*GOW*, 96)

Dans ce passage, Ma Joad suggère la nécessité de la présence des hommes avant toute discussion. Le choix de Tom de laisser sa mère parler apparaît comme un moyen de lui reconnaître son droit. Ce « droit » est cependant lié à son pouvoir d'accomplir des rôles assignés aux hommes. Il y a une sorte d'étouffement de la voix féminine dans les décisions familiales que l'on pourrait attribuer à une différenciation entre les sexes dans la distribution des aux tâches. Steinbeck ne manque pas de le souligner dans le chapitre X, où les femmes semblent résignées à leurs tâches quotidiennes, c'est-à-dire les besognes domestiques auxquelles elles ont été indûment assignées. C'est ce que la voix narrative met en relief en énonçant que

> "Hurry up, Al. We're goin' out lookin' for a job."
> Al wiped his mouth with his hand. "I'm ready," he said.
> Pa turned to Uncle John. "You a-comin'?"
> "Yes, I'm a-comin'."
> "You don't look so good."
> "I ain't so good, but I'm comin'."
> Al got in the truck. "Have to get gas," he said. He started the engine. Pa and Uncle John climbed in beside him and the truck moved away down the street.
> Ma watched them go. And then she took a bucket and went to the wash trays under the open part of the sanitary unit. She filled her bucket with hot water and carried it back to her camp. And she was washing the dishes in the bucket when Rose of Sharon came back. (*GOW*, 306)
>
> By six o'clock the men were back from work or from looking for work, and a new wave of bathing started. By seven, dinners were over, men had on their best clothes: freshly washed overalls, clean blue shirts, sometimes the decent blacks. The girls were ready in their print dresses, stretched and clean, their hair braided and ribboned. The worried women watched the families and cleaned up the evening dishes. On the platform the string band practiced, surrounded by a double wall of children. The people were intent and excited. (*GOW*, 331)

Au regard des tâches ménagères que les femmes exercent tout au long du roman, il y a une forme de sexualisation des tâches qui semble se perpétuer entre hommes et femmes. Ainsi voit-on par exemple les femmes s'occuper au quotidien les tâches les moins valorisées alors que les hommes s'attèlent aux travaux « durs » comme le rapporte la voix narrative :

> And then, all of a sudden, the family began to function. Pa got up and lighted another lantern. Noah from a box in the kitchen, brought out the bow-bladed butchering knife and whetted it on a worn little carborundum stone. And he laid the scraper on the chopping block, and the knife beside it. Pa brought two sturdy sticks, each three feet long, and

> pointed the ends with the ax, and he tied strong ropes, double half-hitched, to the middle of the sticks (*GOW*, 106).

Dans cette division sexuée du travail, Steinbeck donne à voir la distribution institutionnelle ou traditionnelle des fonctions productives entre les sexes. Steinbeck semble s'intéresser à la dimension sexuée de la division du travail, cette sorte de structuration des tâches établies sur une différence dite naturelle : aux hommes le travail coriace nécessitant la force physique, aux femmes les travaux domestiques. Au-delà des stéréotypes et clichés sexistes, le transfert d'autorité d'un père démissionnaire hommes à la mère traverse tout le roman de Steinbeck. Comme on peut le voir dans *The Grapes of Wrath,* quand le moment est venu de décider entre la préservation de la famille et la poursuite du voyage, tous les regards sont directement rivés sur Ma Joad. Ceci laisse entrevoir une attente de la décision de Ma Joad : « The eyes of the whole family shifted back to Ma. She was the power. She had taken control » (*GOW*, 170). Au-delà de la figure d'autorité qu'elle incarne subtilement par son pouvoir de persuasion et son sens de responsabilité, Ma Joad ne se gêne pas de recourir à l'intimidation physique pour se faire entendre comme le montre la voix narrative : « Ma waved the jack handle » (170). Cet usage de la violence physique vient s'ajouter au pouvoir persuasif de Ma Joad, et semble consolider son statut de « cheffe d'armée », à la fois verbalement et matériellement, et n'hésite pas parfois à recourir à l'apaisement comme le souligne la voix narrative : « She dropped her weapon on the ground » (171). Si l'on se base sur l'acception traditionnelle du « homme », c'est-à-dire celui qui a le rôle d'autorité et la charge de la famille, on peut dire que le pouvoir de Pa Joad est mis à mal et relégué au second plan, tel que le révèlent les conseils de retrait émis par Tom Joad envers son père : « Pa, you jus' got set back on your heels » (171). Le retrait de Pa Joad semble sonner le glas de la domination masculine autocratique.

> We got nothin', now," Pa said. "Comin' a long time—no work, no crops. *What we gonna do then ? How we gonna git stuff to eat* ? An' I tell you Rosasharn ain't so far from due. Git so I hate to think. Go diggin' back to a ol' time to keep from thinkin'. Seems like our life's over an' done […]. No, it ain't," *Ma smiled.* "It ain't, Pa. An' that's one more thing a woman knows. I noticed that. Man, he lives in jerks—baby born an' a man dies, an' that's a jerk—gets a farm an' loses his farm, an' that's a jerk. Woman, it's all one flow, like a stream, little eddies, little waterfalls, but the river, it goes right on. Woman looks at it like that. We ain't gonna die out. People is goin' on—changin' a little, maybe, but goin' right on. (*GOW*, 423)[688]

[688] C'est moi qui met en italique les interrogations.

Dans ce passage, il apparaît que le rôle principal traditionnellement défini Pa Joad en tant que père, celui de protéger et de pourvoir la famille est en régression, voire remis en question comme l'illustrent les interrogations successives de Pa Joad. Le ton plaisant (« Ma smiled ») avec lequel Ma Joad essaie de répondre aux inquiétudes de Pa Joad participe à conforter son statut plus inflexible en tant que cheffe. Alors que Pa Joad préfère se résigner derrière le manteau du passé comme il le dit :

> I ain't no good any more. Spen' all my time a-thinkin' how it use' ta be. Spen' all my time thinkin' of home, an' *I ain't never gonna see it no more*. […]. Funny! Woman takin' over the fambly. Woman sayin' we'll do this here, an' we'll go there. An' I don' even care. […]. Woman can change better'n a man," Ma said soothingly. "Woman got all her life in her arms. Man got it all in his head". (*GOW*, 422-423)

Il ressort de ce dialogue, un transfert de compétence et de charge. L'emploi de l'adjectif « Funny ! », employé dans une forme exclamative, révèle l'exaspération de Pa Joad, tout en montrant en filigrane la posture à la fois assurée et rassurée de Ma Joad dans l'exercice du pouvoir en s'imposant dans les prises de décisions familiales. Par son pragmatisme et son assurance, Ma Joad arrive à s'imposer comme une figure d'autorité, alors que Pa Joad préfère se recroqueviller derrière des réflexions passéistes : « Spen' all my time thinkin' of home, an' I ain't never gonna see it no more » (*GOW*, 422). Ma Joad apparaît donc comme la figure qui incarne la protection et l'autorité. La régression du rôle d'autorité est perceptible dans la façon dont Muley Graves appréhende le modèle de virilité et du refus de la domination :

> If on'y they didn't tell me I got to get off, why, I'd prob'y be in California right now a-eatin' grapes an' a-pickin' an orange when I wanted. But them sons-a-bitches says I got to get off—an', Jesus Christ, a man can't, when he's tol' to! (*GOW*, 50)

Malgré la dislocation de sa famille, Muley Graves se montre extrêmement conscient de maintenir son honneur. Peu importe la gravité de sa situation, il ne veut pas se laisser dicter la manière de faire, même s'il réalise plus tard la futilité d'avoir essayé de protéger la terre qui lui appartenait autrefois. Si Muley n'a pas suivi sa famille en Californie, c'est en partie pour préserver son honneur.

La littérature américaine contemporaine semble se distinguer par la radicalité de ses protestations contre les stéréotypes sexistes. C'est en ce sens que François Durpaire et

Thomas Snégaroff parlent de changement radical du rôle des femmes et de l'existence aux États-Unis d'une certaine nostalgie de la *housewife*[689]. Selon les deux écrivains, la « femme au foyer » américain était en partie la gardienne d'un modèle familial traditionnel hérité des pionniers, qui était au cœur du maintien de la structure de la famille nucléaire[690]. Dans *The Grapes of Wrath*, Ma Joad fait office de figure d'autorité. Alors que Ma Joad s'érige en « cheffe suprême », le pouvoir de Pa Joad régresse inexorablement. Le dernier mot sur le déroulement du voyage et l'avenir de la famille revient donc à Ma Joad. Son pouvoir décisionnel anéantit la prétention des « hommes machistes » et la voix du chef de famille que l'on entend souvent par le biais des « râlements », se mue désormais en des « murmures ». Cela laisse penser aux prémices de la disparition de l'autorité masculine absolue.

Bien qu'étouffée par une organisation sociale et juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes[691], l'égalité des rôles entre genres dans la société américaine des années 1930 semble avoir été bloquée par une société très conservatrice. Dans ses romans, Steinbeck s'emploie tant bien que mal à ébaucher une certaine revendication de l'égalité des rôles entre les sexes. Dans *From Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in The Grapes of Wrath*, Warren Motley affirme l'avènement d'un changement radical dans l'occupation des rôles : « I shall argue that the Joad family shifts from a patriarchal structure to a predominantly matriarchal one »[692]. Par l'entremise de l'attitude déterminante et coopérante de Ma Joad, Warren Motley avance que Steinbeck a été influencé par l'ouvrage de l'anthropologue Robert Briffault, *The Mothers* : *The Matriarchal Theory of Social Origins*. Dans cet ouvrage, Robert Briffault soutient que « the earlier phases of human society were not organised on patriarchal, but on matriarchal principles »[693]. La thèse de Robert Briffaul prête au matriarcat le fondement des sociétés modernes. Selon Warren Motley, la « théorie matriarcale des origines

[689] François Durpaire et Thomas Snégaroff, *Les États-Unis Pour Les Nuls*, Paris, Éditions First Gründ, 2012, p. 189.
[690] *Ibid*.
[691] Pierre Bonté et Michel Lzard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, p. 455.
[692] Warren Motley, « Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in *The Grapes of Wrath* », *American Literature* vol. 54, n°. 3 (October, 1982), pp. 397-412.
[693] Robert Briffault, *The Mothers*: *The Matriarchal Theory of Social Origins,* New York, The Macmillan Company, 1931, p. 186.

sociales » de Briffault a grandement influencé la conception du rôle des femmes et des mères chez Steinbeck[694].

Dans *The Grapes of Wrath*, Ma Joad incarne la figure d'une femme protectrice et émancipée, allant jusqu'à soutirer la casquette de chef de famille à son mari, Pa Joad. En effet, l'énoncé de la voix narrative : « Even Pa, who was the leader » (99) est révélateur, puisqu'il montre une certaine expropriation non pas du pouvoir patriarcal, mais seulement du pouvoir paternel de Pa. L'emploi de l'auxiliaire « être » au prétérit : « was » renvoie le statut de leadership de Pa Joad au passé. Cela laisse entendre que l'autorité de Pa Joad n'est plus. La description physique de Ma Joad abonde dans ce sens dans la mesure où elle est décrite comme une femme vraiment robuste :

> Ma was heavy, but not fat; thick, with child-bearing and work. […]. Her thin, steel-gray hair was gathered in a sparse wispy knot at the back of her head. Strong, freckled arms were bare to the elbow, and her hands were chubby and delicate, like those of a plump little girl. (*GOW*, 76)

Il ressort de ce portrait physique, des signes qui décrivent les traces de l'expérience de la vie, de statut de femme au statut de mère. Cette description de Ma Joad est porteuse de sens puisque Steinbeck la différencie des autres personnages. Dans cette perspective de soustraire le pouvoir patriarcal, il est judicieux de citer dans toute sa longueur la description de la position de Ma Joad et son influence sur la famille :

> She looked out into the sunshine. Her full face was not soft; it was controlled, kindly. Her hazel eyes seemed to have experienced all possible tragedy and to have mounted pain and suffering like steps into a high calm and a superhuman understanding. She seemed to know, to accept, to welcome her position, the citadel of the family, the strong place that could not be taken. And since old Tom and the children could not know hurt or fear unless she acknowledged hurt and fear, she had practiced denying them in herself. And since, when a joyful thing happened, they looked to see whether joy was on her, it was her habit to build up laughter out of inadequate materials. But better than joy was calm. Imperturbability could be depended upon. And from her great and humble position in the family she had taken dignity and a clean calm beauty. From her position as healer, her hands had grown sure and cool and quiet; from her position as arbiter she had become as remote and faultless in judgment as a goddess. (*GOW*, 76).

Dès le début du roman, le lecteur découvre dans le regard du narrateur la forte personnalité et la position discrète de leadership de Ma Joad. Sa place au sein de la famille Joad est importante, non seulement en tant que mère mais surtout en tant que

[694] Warren Motley, « From Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in *The Grapes of Wrath* », *American Literature*, *art. cit.*, p. 398.

femme aux qualités héroïques exceptionnelles. Ma Joad règne en matriarche sur sa famille. Attachée à ses fonctions maternelles « politiques », elle est la garante de l'unité de la famille. C'est la raison pour laquelle elle ancre sa démarche dans une logique de protection de l'entité familiale, mais aussi d'éveil en introduisant le projet onirique de Rose of Sharon dans le monde de la réalité. Ayant été abandonnée pendant sa grossesse par un homme démissionnaire incapable d'assumer ses propres responsabilités, Rose of Sharon continue malgré tout à nourrir le projet de vivre avec Connie Rivers. La démarche de Ma Joad vise à susciter la prise de conscience de sa fille et de l'amener à surmonter la douleur de la séparation amoureuse. Par exemple, la méthode de Ma Joad d'écourter le sujet de discussion avec sa fille et de lui accorder une moindre importance n'est pas pour fuir la conversation ; c'est plutôt un moyen pour la dissuader de son projet de retrouver Connie Rivers. À cet égard, Steinbeck met en évidence le pouvoir persuasif de Ma Joad sur la famille, puisque cette dernière a su dissuader avec intelligence Rose of Sharon de son projet de s'en aller avec Connie Rivers, loin de la famille. Au regard du roman *The Grapes of Wrath*, on est tenté de dire, dans une certaine mesure, que Steinbeck se penche davantage sur une organisation sociale patriarcale dominée par les femmes. Selon Robert Briffault la conception de la domination féminine peut être interprétée comme « the characteristic of the maternal constitution of pre-patriarchal social organisation »[695].

Notons que Ma Joad joue sur la fibre des sentiments maternels pour faire changer d'avis sa fille. Elle déclare à ce titre, de manière émotionnelle : « We don' want you to go'way from us, 'she said. 'It ain't good for folks to break up' […] 'I wonder how Granma feels today » (*GOW*, 166). L'intention de Steinbeck est bien d'exprimer ici le ressenti émotionnel de Ma Joad. Ma Joad fait usage de sa position de mère pour influer de manière émotive sur la décision de sa fille. La démarche de protectrice se voit aussi dans le chapitre XVI, où la réaction de Ma Joad se fait encore sentir. Par l'entremise d'un langage corporel, elle exprime son ressenti de mère : « for a moment a little worry came on Ma's face » (*GOW*, 165). Ce langage du corps extériorise une certaine appréhension imminente que Françoise Clary qualifie d'« inquiétude latente »[696], puisque Ma Joad sent un danger qui guette sa famille. En effet, lorsqu'il s'agit de diviser la famille temporairement pour apporter une aide à la panne de la voiture des Wilson, Ma Joad, en tant que mère, arbore le manteau de chef pour s'opposer fermement à l'idée de la

[695] Robert Briffault, *The Mothers*: *The Matriarchal Theory of Social Origins, op. cit.,* p. 181.
[696] Francoise Clary, *Plus sur Steinbeck*, *op. cit.*, p. 79.

désunion. À l'évidence Steinbeck s'appuie sur Ma Joad pour incarner le rôle d'intermédiaire de la communauté, prête à résoudre tout risque de dislocation ou de rupture, comme le montre la voix narrative :

> From her position as healer, her hands had grown sure and cool and quiet; from her position as arbiter she had become as remote and faultless in judgment as a goddess (*GOW*, 76).

La mission de Ma Joad porte sur une double responsabilité entre un statut de « guérisseuse », capable de nouer les éventuelles fêlures et blessures de la famille et un statut d'« arbitre irréprochable », disposée à délivrer des jugements équitables. Le personnage de Ma Joad semble jouer le rôle de la femme libérée du joug patriarcal. La lecture de Mimi Reisel Gladstein est pertinente dans la mesure où elle évoque la complexité du personnage Ma Joad. Celle-ci affirme que :

> [...] her characterization, both narrative and dramatic, is multidimensional. Her character rises from the pages of the book as much more than Mother Earth or serene and aloof goddess[697].

L'affirmation de Mimi Reisel Gladstein est intéressante en ce qu'elle donne à lire le paradoxe qui anime le personnage de Ma Joad ; autant elle a une attitude simple et « complexe », autant elle fait preuve d'une attitude d'autorité et de « suiviste ». Même si le rôle de leadership semble être incarné par Ma Joad, il n'en demeure pas moins qu'elle ne faille pas à accomplir ses tâches domestiques. Ce rôle de femme domestique est perceptible durant les préparatifs des victuailles pour le voyage, au cours duquel Casy dit à Ma Joad : « Leave me salt down this meat. […]. I can do it. There's other stuff for you to do » (*GOW*, 109). Cependant, la réplique de Ma Joad est sans appel puisque c'est elle même qui sexualise les tâches en ces termes : « It's women's work » (*GOW*, 109). Il convient de souligner que Ma Joad restitue le pouvoir paternel qu'elle s'est arrogée à cause de l'abandon par Pa Joad de ses responsabilités familiales, en confirmant davantage la catégorisation sexuée des tâches ménagères entre les hommes et les femmes. La sexualisation des tâches ménagères apparaît chez Ma Joad comme une manière de reprendre une partie de ses missions fonctionnelles telles qu'elles sont vraisemblablement définies par la société patriarcale, mais révèle en filigrane l'illusion d'un pouvoir

[697] Mimi Reisel Gladstein. *The Indestructible Woman in Faulkner, Hemingway and Steinbeck*, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 79.

matriarcal. Par le truchement d'une ascension illusoire d'un pouvoir matriarcal, Ma Joad apparaît simplement comme un substitut de Pa Joad sans en bouleverser « l'éthique ni en changer le fonctionnement 'phallique', mais devient elle-même le véhicule de la structure patriarcale qu'elle assume à la place du père défaillant—pas les pères, mais ce père-ci, ce personnage singulier qu'est Pa »[698]. En effet, le comportement de Ma Joad relève de la contradiction, c'est ce qui fait d'elle une femme à la fois émancipée et conformiste.

En s'érigeant comme l'autorité suprême de la famille, le comportement contradictoire de Ma Joad laisse entendre les prémices de l'émancipation de la femme moderne dans la société patriarcale, mais, dans le même temps, son discours et son attitude font résonance d'une révolte. En effet, le discours de Ma Joad ne rompt pas avec l'idée de la tradition et de la hiérarchie, parce que ces éléments conservent la valeur de la société patriarcale qui met en valeur la famille. Ceci dit, « il ne s'agit aucunement d'un pouvoir matriarcal »,[699] selon Rédouane Abouddahab, mais plutôt d'un pouvoir maternel qui s'exerce au sein d'un groupe singulier et dont les figures paternelles ont démissionné à contre-gré de leurs rôles. Par ailleurs, il est intéressant de constater que la tradition patriarcale élève aussi la mère sur un piédestal, faisant d'elle un élément d'union dans la famille. Au plan de la structure narrative, les chapitres intercalaires qui permettent à Steinbeck de décrire de manière plus large des situations réelles qui font parfois écho dans les chapitres narratifs, renvoient plutôt les femmes à une attitude consistant à attendre la réaction des hommes. L'apparent du pouvoir matriarcal est dans l'expectative car il dépend du pouvoir réactionnaire des hommes. Cela est confirmé par le rôle d'observateur dans lequel les femmes sont confinées, tout en attendant la décision des hommes pour agir.

Dans « The Chrysanthemums », Steinbeck utilise les chrysanthèmes pour représenter de manière symbolique l'âme de chaque femme. Du point de vue d'un homme, Elisa Allen semble représenter l'idéal féministe de l'égalité. En effet, Elisa Allen, à l'image des chrysanthèmes, porte la revendication des droits de la femme. Le symbolisme est une des principales techniques littéraires utilisées par Steinbeck dans cet ouvrage. Comme le laisse entendre le titre de cette sous-partie, les chrysanthèmes portent

[698] Rédouane Abouddahab, « "There's a woman so great with love- she scare me"*:* Éthique(s) de *The Grapes of Wrath* », *op. cit.*, p. 7.
[699] *Ibid*.

l'image allégorique du combat d'Elisa en tant que femme. Dès les premières lignes, elle est décrite comme une femme qui n'est pas très féminine.

> She was thirty-five. Her face was lean and strong and her eyes were as clear as water. Her figure looked blocked and heavy in her gardening costume, a man's black hat pulled low down over eyes, clodhopper shores, a figured point dress almost completely covered by a big corduroy apron with four big pockets to hold the snips, the trowel and scratcher, the seeds and the knife she worked with. She wore heavy leather gloves to protect her hands while she worked. (*MRD*, 2)

L'emploi de l'adjectif qualificatif : « strong » apparaît comme un prétexte pour créer un semblant égalité des genres. Elisa est présentée au lecteur comme une femme dotée d'une grande force physique de trente-cinq ans, vivant avec son époux Henry dans un ranch de la vallée de Salinas. Par l'intermédiaire de cette description, la féminité d'Elisa est mise à rude épreuve, c'est pourquoi son apparence masculine est éclairée surtout par la tenue vestimentaire qu'elle porte, la force de ses mains et le mécontentement de son rôle féminin stéréotypé. Si la description d'Elisa est loin des caractéristiques féminines traditionnelles, sa féminité semble à l'opposé des traits dits dominants qui particularisent la femme. Il y a un contraste frappant entre Elisa et son époux, Henry. D'ailleurs, le rapprochement ironique entre les deux, semble remettre en question la féminité (traditionnelle) de celle-ci. Ainsi, il y a un processus de masculinisation d'Elsa, enclenché d'abord par la comparaison à son mari, puis à la description de son physique. En effet, la force physique et l'accoutrement d'Elsa sont particulièrement parlants puisque les caractéristiques que dévoile la voix narrative, semblent typiquement réservées aux hommes. Dans « The Chrysanthemums », le texte semble rejeter, d'une part, la notion de lien obligatoire entre femme, féminité et maternité et, d'autre part, remet en cause un des fondements de la conception de la « femme ». Il est important de noter que, dans la plupart des cultures, le rôle des femmes a toujours été relégué au second plan par rapport aux hommes. Steinbeck décrit Elisa Allen comme une femme, piégée dans un mariage monotone comme le démontre sa déclaration envers le voyageur du train : « That sounds like a nice kind of a way to live » (7). La déclaration est intéressante en ce qu'elle sous-entend qu'Elisa mène une vie monotone à la fois répétitive et restrictive comme l'illustre le dialogue entre le voyageur et Elisa :

> 'You sleep right in the wagon?' Elisa asked.
> 'Right in the wgon, ma'am. Rain or shine I'm dry as a cow in there.'

> ‘It must be nice,’ She said. ‘*It must be very nice. I wish women could do such things*’. (*MRD*, 13)[700].

Par le biais de ce dialogue, l’allusion à la vie monotone d’Elisa se confirme entre les lignes de sa réponse. Le souhait d’Elisa de voir toutes les femmes mener une vie plus libre et émancipée des contraintes sociales imposées au sexe féminin (comme dormir à la belle étoile, la stigmatisation du corps, le dévouement à son mari et à ses enfants) se révèle significatif, puisqu’il permet à l’auteur de dévoiler les pesanteurs sociales en défaveur des femmes. Ces dernières restent enfermées dans des conventions sociales, soumises au desiderata d’une société patriarcale très conservatrice. La réplique du voyageur participe aussi formellement à la confirmation de l’inégalité : « It ain’t the right kind of a life for a woman » (13). Le dialogue entre Elisa et le voyageur montre clairement l’inégalité répandue entre les genres. Elisa apparaît comme une personne contrainte à cause de son sexe. C’est sans doute sa place dans la société comme une femme mariée qui semble lui empêcher de pouvoir prendre sa vie en main au même titre qu’un homme comme le fait remarquer le voyageur : « [It will] be a lonely life for a woman and a scary life » (*MRD*, 14).

En effet, ses pesanteurs sociales (comme le fait de dépendre de son mari ou de l’impossibilité de mener une vie libre et de sortir quand elle veut) semblent être liées, d’une part, à son statut de femme et, d’autre part, à sa situation matrimoniale. Rappelons que les lois sur le statut des femmes émanaient du régime juridique britannique en vigueur avant la Révolution américaine, mais qui lui survécurent longtemps[701]. Au regard de la doctrine de la *Coverture*, les femmes étaient « couvertes » par l’identité civique de leur époux. Selon William Blackstone « l’être même, ou l’existence légale de la femme, est suspendu tout le temps du mariage, ou tout au moins il est incorporé et intégré à celui de son mari : c’est sous l’aile, la protection et la garantie de celui-ci qu'elle exécute tout »[702]. Dans « The Chrysanthemums », Elisa semble être prise au piège dans un « pot fermé » par deux conditions : son sexe et son mariage. La seule échappatoire à la détresse de la vie qui semble s’offrir à elle, est transférée vers ses deux activités favorites : le soin et l’entretien de ses chrysanthèmes. Ce transfert de désirs est doublement porteur de sens,

---

[700] C’est moi qui met en italique le dernier énoncé de ce passage.

[701] Linda Kaufman Kerber, « L’Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés*, n°. 28, (2012/2) p. 25-44. URL: https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm

[702] *In* Barbara Caine and Glenda Slug, *Gendering European History: 1780–1920*, Leicester, Leicester University Press, 2002, p. 12-13.

car il apparaît comme une sorte d'extension symbolique de ses capacités et de sa féminité. Les déclarations itératives de Henry sur la solidité de sa femme semblent semer le doute quant à son pouvoir phallocratique supposé. Ce discours itératif semble motiver le comportement presque « viril » d'Elisa, qui se révèle comme une forme presque thérapeutique de résistance aux rôles traditionnellement assignés à la gent féminine, surtout quand le discours vient de son mari maladroit qui ne semble vraiment pas l'apprécier.

Soulignons que Henry domine Elisa et la traite comme tout autre homme traiterait vraisemblablement une femme durant cette époque. Tous les commentaires et compliments de Henry envers sa femme sont équivoques et truffés de stéréotypes et de dédains. Les ambigüités se poursuivent lorsque Henry fait semblant de lui proposer d'aller diner ensemble au restaurant comme le souligne la voix narrative :

> 'Good', she said. 'Good for you'.
> 'And I thought', he continue how it's Saturday afternoon, and we might go into Salinas for dinner at a restaurant, and then to a picture show—to celebrrate, you see'.
> 'Good', she repeated. 'Oh, yes. That will be good'.
> Henry put on his joking tone
> 'There's fights tonight. How'd you like to go to the fights?'
> 'Oh, no', she said breathlessly. No, I wouldn't like fights.'
> 'Just fooling, Elisa. We'll go to the movie. Let's see. It's two now, I'm going to take Scotty and bring down those steers from the hill. (*MRD*, 4)

Ce passage donne à lire des actes de mésestime et de dédain, Henry se révèle méprisant envers sa femme. En feignant de lui proposer une sortie au restaurant, Henry tourne en dérision Elisa puisqu'il savait pertinemment qu'il allait partir avec son ami Scotty. Le jeu de dérision se poursuit lorsqu'il qualifie les talents d'horticulteurs de sa femme de « compétence futile et temporaire ». Steinbeck décrit Elisa comme un personnage indépendant qui peut se passer de l'aide de la gent masculine. C'est ce qui l'incite à décliner les services du voyageur. Cependant, même si le voyageur semble faire preuve d'égalité, il n'en demeure pas moins que l'acte du voyageur de jeter les fleurs offertes par Elisa peut porter symboliquement un sens comme le révèle la voix narrative :

> Far ahead on the road Elisa saw a dark speck. She knew.
> She tried not to look as they passed it, but her eyes would not obey. She whispered to herself sadly, 'He might have thrown them off the road. That wouldn't have been much trouble not very much. […].' (*MRD*, 16).

Ce passage est intéressant en ce qu'il illustre la valeur que les chrysanthèmes ont aux yeux d'Elisa et qui, par un effet indirect, suscite la prise de conscience de sa propre existence. Les chrysanthèmes, jetés en plein milieu de la route, révèlent chez Elisa un sentiment d'impuissance et d'humiliation. Symboliquement, la vie des chrysanthèmes montre en filigrane que les attentes de l'égalité des sexes ont des limites. Steinbeck décrit ici la manière dont les rôles entre les sexes ont défini la vie des femmes dans l'histoire. La nouvelle de Steinbeck contribue au progrès des droits et des responsabilités entre les sexes.

De surcroît, les personnages d'Elisa dans « The Chrysanthemums » et de Ma Joad dans *The Grapes Wrath* semblent jouer des rôles habituellement assumés par le sexe opposé. Ces deux personnages reflètent l'esprit progressif de l'Amérique du début des années 1930, un moment où beaucoup de personnes ont soutenu l'activisme social. Par sa force et son et indépendance, Elisa est capable de s'occuper des travaux champêtres, un métier stéréotypiquement masculin tandis que son époux avoue son incompétence. Le renversement des rôles trouve sa résonance également dans la position vaillante de Ma Joad dans *The Grapes of Wrath*. Combattante et courageuse, Ma Joad joue à tous les niveaux le rôle de chef de famille. Dans « Chrysanthemums », l'excuse servie par Henry à Elisa, à savoir, « you've got a gift with things » (3) aussi bien que la passivité que Pa Joad fait preuve envers Ma Joad dans *The Grapes of Wrath,* illustrent l'inversion des rôles. Dans tous les cas, chacun tient également un rôle inversé. Au lieu de s'occuper des tâches dures ou de prendre les devants en cas de nécessité de prendre une décision, les deux hommes, dans les deux textes, s'emploient à rester au second plan, derrière les femmes. Astucieusement, Steinbeck subvertit les rôles traditionnels, tout en légitimant le comportement « masculin » chez les femmes et le comportement « féminin » chez les hommes. Steinbeck semble œuvrer pour la flexibilité des rôles. Ainsi, on peut dire que l'équilibre entre hommes et femmes est réinventé. C'est la raison pour laquelle sa vision apparaît aux antipodes des visions réductrices des rôles que l'on associe naturellement à un sexe. Dans les deux textes, les femmes semblent adopter une posture habituellement attribuée aux hommes puisqu'elles s'investissent plus dans les affaires familiales que les hommes. Ces époux apparaissent moins masculins que leurs épouses respectives.

Au plan symbolique, les chrysanthèmes constituent le symbole le plus puissant du texte. Non seulement les fleurs représentent la maternité pour Elisa mais elles symbolisent également la féminité. Étant comparée aux chrysanthèmes, Elisa semble

acquérir un sentiment de consolation et de fierté. Cette consolation s'inscrit dans la perspective d'un lendemain meilleur comme en atteste le commentaire d'Elisa à propos de ses chrysanthèmes, qui, de façon symbolique, font référence à la situation de la femme subjuguée : « Yes. They'll be strong this coming year » (*MRD*, 3). La relation entre Elisa et les chrysanthèmes est tellement étroite qu'elle affirme l'émergence prochaine des fleurs au même titre qu'elle. Le discours d'adieu entre Elisa et le voyageur est très significatif comme le démontre le soliloque qu'elle profère : « That's a bright direction. There's a glowing there » (*MRD*, 14). La tenue d'un tel monologue en dit long et laisse probablement penser au conflit interne qui anime Elisa. Ce conflit intérieur inspire un air de changement dans la perception des rôles de genre.

The Pearl s'inscrit dans une perspective égalitaire des genres. L'attitude de Juana à la fin du roman est pleine de signification, dans la mesure où elle ouvre des réflexions sur l'égalité entre Kino et sa femme Juana. Au regard des difficultés surmontées, Juana finit par se faire entendre et écouter par son époux, ce qui n'a pas été possible au début du récit. Ainsi, pour Steinbeck, l'enjeu imminent n'est pas de résister aux hommes, mais de faire évoluer les systèmes sociaux autoritaires et phallocratiques qui plombent les rapports entre les genres. C'est sous ce prisme qu'il faut mettre le texte de Steinbeck. Pouvons-nous dire que le fait que Kino et Juana marchent côte-à-côte, au lieu de l'un derrière l'autre à la fin du roman, constitue un signe d'égalité ? Certes, on pourrait dire que cette ultime image montre de façon symbolique l'égalité entre Kino et Juana. En ce sens, Steinbeck chercherait à mettre en évidence les disparités entre Kino et Juana, comme le démontrent leurs regards qui convergent dans « la même direction » (88), parlent « d'une seule voix » (89) et marchent « côte à côte » (88). Le texte insiste sur l'égalité entre les deux, même si chacun a sa façon distincte d'appréhender la vie. Kino et Juana peuvent avoir des identités différentes, soit masculines et/ou féminines, et s'exprimer chacun à sa manière. Pour recouvrer l'équilibre et la tranquillité de la famille, Steinbeck met en valeur l'unité dans la diversité. Steinbeck révèle un lien de collaboration entre Kino et Juana.

Dans cette collaboration, illustrée lors de leur agression par les hommes d'affaires véreux, Steinbeck esquisse l'avancée des mentalités à partir du rapport partagé entre Kino et Juana. Ces derniers unissent leur force pour surmonter leurs difficultés, tout en subvertissant les rôles. Kino finit par ranger sa fierté en écoutant les recommandations de sa femme qui lui suggère de se débarrasser de la perle, car elle est la source de leur

problème, comme elle le fait savoir : « this pearl is evil » (56). Le sens de l'écoute développé au fur et à mesure de la narration par Kino envers sa femme est fort significatif dans l'expérience de Juana. L'écoute apparaît comme un moyen de restaurer l'équilibre du couple. Le changement d'attitude de Kino envers sa femme laisse entendre que Steinbeck essaie de réparer toutes formes de mise à distance de la femme par un père en perte de bon sens. Le fait que Juana peut lui faire entendre la raison, voudrait-il simplement dire que la femme peut bien prendre part dans le domaine public ? Apparemment cette approche prouve, d'une part, que la capacité de la femme à occuper le rôle de l'homme et, d'autre part, l'acte d'écoute apparaît comme un aveu de résignation et comme une considération envers la femme. Par l'intermédiaire de Juana, Steinbeck laisse entendre que la femme ne peut être considérée comme subordonnée à l'homme.

Le discours de Steinbeck s'inscrit dans une logique de faire évoluer les mentalités. Cette ouverture d'esprit nous invite à entendre, au-delà du sens de la complémentarité, celui de la particularité de *The Pearl*. Dans l'ouvrage, le texte dispose de multiples formes mélangées—littéraires, cinématographiques, poétiques et journalistiques —, et souligne un refus des conventions traditionnelles du romanesque. Ainsi, l'approche parabolique[703] que Steinbeck concède au texte fonctionne comme une revendication du pouvoir de l'écrivain. En représentant une femme active, énergique, entreprenante et certaine, Steinbeck crée sans doute un personnage qui subvertit la perception du patriarcat. Toutefois au regard de la division des tâches par genre, il convient de souligner à l'instar de Candace West et de Sarah Fenstermaker, que la question des genres transcende de loin le simple clivage entre sexe. Selon ces deux auteures,

> Gender is obviously much more than a role or an individual characteristic: it is a mechanism whereby situated social action contributes to the reproduction of social structure.[704]

Notons que la question des genres dépasse les considérations individuelles pour se retrouver dans un dispositif où seules les démarches participant au progrès des structures sociales doivent être prises en compte. Il s'agit par-là d'appréhender le concept de genre

[703] Voir le prologue de *The Pearl*: "If this story is a parable, perhaps everyone takes his own meaning from it and reads his own life into it". (p. 4).
[704] Candace West and Sarah Fenstermaker, « Doing difference », *Gender & Society*, vol. 9, n°. 1, (1995), pp. 8-37.

par le biais des actes posés pour une revalorisation des égalités sociales. Steinbeck s'emploie à déconstruire les représentations culturelles qui semblent façonner les méthodes et les paradigmes œuvrant davantage pour la domination de l'homme. Ainsi, dans *The Grapes of Wrath*, il équilibre les édifices sociaux asymétriques, comme le note la voix narrative :

> Male and female voices had been one tone, but now in the middle of a response one woman's voice went up and up in a wailing cry, wild and fierce, like the cry of a beast; and a deeper woman's voice rose up beside it (*GOW*, 211).

Le rapport entre genre suggère ici une sorte de parité, la concordance des voix renvoie à une participation et à une représentation égale des citoyens des deux sexes dans l'économie et la prise de décision, mais aussi dans la vie sociale, culturelle et politique. La démarche de Steinbeck dans ce passage, vise à faire entendre la cause féminine. Rappelons que la crise économique des années 1930 et ses corolaires ont bouleversé les rôles des genres dans la société américaine. En effet, cette crise est marquée par la recrudescence massive de la misère et du chômage, mais également par de profondes mutations politiques et sociales. En raison du « Dust Bowl » et de l'importante déflation, la crise s'aggrave et conduit plusieurs familles de paysans à la faillite. Les conséquences de la Grande Dépression accélèrent la pauvreté, le désespoir et la fracture de la population rurale, provoquant le déplacement de nombreuses familles à la recherche de nouvelle terre, de travail et de dignité. Rappelons que dès la crise des années 1930, les femmes arrivent massivement sur le marché du travail et commencent à devenir des soutiens de famille au même titre que les hommes[705].

En outre, les difficultés économiques ont causé l'éclatement de la famille. C'est le cas de Muley Graves dans *The Grapes of Wrath*. Sur le plan psychologique, les effets de la crise ont laissé des stigmates indélébiles, car certains pères de famille se sont retrouvés subitement dans l'impossibilité de subvenir aux besoins de leur famille. D'autres ont abandonné les leurs à cause de leur sentiment d'humiliation et de frustration ou encore par peur d'être un fardeau pour leur famille. Ce bouleversement apparaît comme une incitation envers la gent féminine à prendre part dans les activités jalousement réservées aux hommes. Le personnage de Ma Joad permet à Steinbeck de déconstruire les rôles

[705] Martin Letarte, « Les Femmes ont transformé le monde du travail dès la Grande Dépression », *Udemnouvelles*, (3 avril 2019). URL: https://nouvelles.umontreal.ca/article/2019/04/03/les-femmes-ont-transforme-le-monde-du-travail-des-la-grande-depression/

sexuels arbitrairement aux hommes et aux femmes. Cette démarche déconstructive, qui s'emploie à mettre en parallèle les aspects masculins et féminins, se brouille constamment au fil de la narration, mais contribue à la problématisation de la question du genre dans le texte :

> Then Pa, speaking to no one, but to the group, made his report. "Got skinned on the stuff we sold. The fella knowed we couldn't wait. Got eighteen dollars only." Ma stirred restively. […]. "We done it clean," said Pa. "There can't no blame be laid on us. […]." The money we'd make wouldn't do no good," she said. "All we got is the family unbroke. Like a bunch a cows, when the lobos are ranging, stick all together. I ain't scared while we're all here, all that's alive, but I ain't gonna see us bust up". (*GOW*, 170)

Dans ce passage, l'attitude de Ma Joad est à l'opposé de la majorité de la famille lorsqu'il s'agit de prendre une décision sur la situation souffrante de Grandma. Ma Joad pense que la famille doit s'arrêter et amener Grandma chez le docteur. Cependant, Pa voit dans la déclaration de Ma Joad une manière de lui donner un ordre, ce qu'il n'apprécie guère. L'opposition que Steinbeck met en évidence ici, apparaît comme une bravade contre l'hégémonie masculine. À cet égard, Pa Joad essaie de se fier qu'à lui-même en donnant à Grandma un médicament, au lieu de suivre la suggestion de Ma Joad. La représentation de cette dualité est perceptible dans ce passage :

> Ever'body thought he wouldn't live long …She was in a family way, too, an' one night she gets a pain in her stomick, an' she (Ma) says, 'You better go for a doctor.' You just got stomickache. You et too much. Take a dose a pain killer. You crowd up ya stomick an ya' get a stomickache,' he says. Nex' noon she's outa her head, an' she dies at about four in the afternoon (*GOW*, 70)

Dans ce bref échange, la tension apparaît au premier chef entre Ma et Pa Joad. Rappelons que dans un système patriarcal, toute décision faite par les hommes est irrévocable, car ces derniers ont le statut le plus important. C'est ce qui leur donne le droit de décider sans consulter les femmes. Par ailleurs et contrairement aux règles patriarcales, il semble que la suggestion de Ma Joad déstabilise la charpente patriarcale, voire déstructure le pouvoir discrétionnaire de Pa Joad. Le pouvoir des mots supposé détenu par les hommes, se révèle être l'arme de Ma Joad dont il fait bon usage pour franchir les mailles du système patriarcal. En d'autres termes, il y a tout un processus de renversement du pouvoir du verbe, incarné par Ma Joad. Ceci dit, en analysant l'attitude de Ma Joad, on comprend mieux qu'il y a un renversement des rôles. Uniquement par le pouvoir de la persuasion,

Ma Joad s'approprie le pouvoir d'un père défaillant et pusillanime, tout en s'acquittant de son rôle de femme comme le veut la société patriarcale.

En plus de son rôle de nourricière de la famille, Ma Joad ajoute une prérogative de plus à son escarcelle, celle « d'instigatrice » en utilisant sa clairvoyance tout au long du voyage pour maintenir l'unité de la famille. Alors que Rose of Sharon rêvait d'abandonner la vie agraire et de recommencer une vie ailleurs, Ma Joad essaie de lui faire comprendre davantage la vie, comme elle le confesse à sa mère tout au long du voyage :

> "Ma," she said. Ma's eyes lighted up and she drew her attention toward Rose of Sharon. Her eyes went over the tight, tired, plump face, and she smiled. "Ma," the girl said, "when we get there, all you gonna pick fruit an' kinda live in the country, ain't you?"
> Ma smiled a little satirically. "We ain't there yet," she said. "We don't know what it's like. We got to see."
> "Me an' Connie don't want to live in the country no more," the girl said. "We got it all planned up what we gonna do."
> For a moment a little worry came on Ma's face. "Ain't you gonna stay with us—with the family?" she asked.
> "Well, we talked all about it, me an' Connie. Ma, we wanna live in a town." (*GOW*, 165)

Le cours de l'histoire donnera raison à la mère car Rose finira par se retrouver seule sans son Connie bien-aimé, lequel disparaît et avec lui tous les projets de vie future élaborés par les deux jeunes époux. Dans ce passage, Steinbeck attire notre attention sur les yeux de Ma qui semblent aussi « éloquents » que sa bouche, en effet, elle ne s'arrête jamais, contrairement à sa fille dont les yeux semblent toujours voilés par une apparence mélancolique. Si la sortie de prison de Tom Joad et son impatience à retrouver sa mère sont mises en scène, on remarque toutefois que Ma Joad est comparée à une déesse dépositaire de la puissance du jugement « […] distante et irréprochable dans son jugement comme une déesse » (76). Bien que cette perception soit présentée dans une scène où le fils assoiffé d'amour maternel joue le rôle de focalisateur, il est clair que l'auteur a voulu lui-même souligner la personnalité extraordinaire et le caractère « surhumain » (*ibid.*) de la mère, comme il le fera en d'autres scènes où la narration est extradiégétique. Si Ma Joad est comparée à la « citadelle de la famille » et ressemble à « une déesse », elle apparaît également comme un *deus ex machina* envoyé sur terre pour garder l'unité et l'équilibre familiaux, et apporter le dénouement aux situations difficiles rencontrées par les Joad. Pourtant ce lien ne passera certainement pas inaperçu si l'on s'appuie sur la description de Rose of Sharon, dont les cheveux enroulés forment une sorte de couronne qui la fait ressembler à une jeune reine. Ainsi, elle est désignée comme

l'héritière, la future mère-déesse de la famille. Cette position de puissance et d'influence est perceptible dans l'ultime acte de don de vie qu'elle réalise à la fin en secourant un homme agonisant grâce à la seule force de son sein. Mimi Reisel écrit en ce sens que :

> [In] giving her breast to the old man, Rose of Sharon takes her place with Ma as earth goddess. Her youth and fertility combine with her selfless act to signify continuity and hope.[706].

Le symbole de l'espoir chez Steinbeck est incarné ici par deux femmes qui ont pris en main la charge de prendre soin des autres et de surmonter les difficultés alors que les hommes, dépassés par les événements, se sont laissés abattre par la crise économique. À ce propos, Steinbeck rappelle les mots de Lee dans *East of Eden* : « […] I believe a strong woman may be stronger than a man, particularly if she happens to have love in her heart. I guess a loving woman is indestructible » (*EOE*, 354). Le choix des deux femmes illettrées n'est pas fortuit, car la fiction de Steinbeck est habitée par la valorisation de la voix féminine et s'inscrit de façon moderne, dans une tradition qu'il s'emploie visiblement à faire apparaître. Ici la question d'amour est mise en exergue, car il est le seul sentiment capable de rendre la femme puissante et « indestructible ».

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck attribue à la *mater familias* une place primordiale dans l'organisation de la famille comme le souligne la voix narrative : « […] if she swayed the family shook, and if she ever really deeply wavered or despaired the family would fall, […] » (*GOW*, 76). Ma Joad tout au long du récit apparaît comme le chef de la famille occupant le rôle de Pa Joad qui, en revanche, joue le second rôle. On peut dire que la capacité de Ma Joad de donner la vie (ou la mort) et de s'imposer dans les prises de décisions familiales lui confère un statut de mère et une puissance inégalée. La substitution des rôles entre Ma Joad et Pa Joad est juste un moyen pour Steinbeck de revaloriser le statut de la mère qui peut autant que le père accomplir le rôle de chef de famille. Cette tentative de revalorisation du statut de la mère est confirmée par Al et Tom Joad qui, sur la route, suivent délibérément les prescriptions de Ma Joad. Ici Steinbeck ancre sa pensée dans une démarche de parité. Dans *The Moon is Down*, la conversation entre Molly et le Maire Orden est significative dans la mesure où elle semble démontrer une sorte d'indépendance et de courage de la femme :

[706] Mimi Reisel Gladstein. *The Indestructible Woman in Faulkner, Hemingway and Steinbeck*, *op. cit*, p. 84.

> "What is this, Molly? Are you in trouble?
> "No," she said, "no! Go out the back way. You can get out through the back"
> "There was a soldier here before."
> "Yes," Molly said to the Mayor. "Yes, there was a soldier here before"
> "The Mayor said, "What did he want?"
> "He wanted to make love to me."
> "But he didn't? Orden said.
> "No," she said, "he didn't. Go now, and I'll take care."
> Orden said, "Molly, if you're in trouble, let us help you."
> "The trouble I'm in no one can help me with," she said. "Go now," and she pushed them out of the door. (*MID*, 95)

Dans ce passage, la conversation révèle une sorte de revendication d'autonomie chez Molly. La jeune femme clame être en mesure de se prendre en charge au même titre que les hommes. Le refus de Molly de se faire aider s'inscrit dans une perspective de revendication d'une autonomie à participer autant que les hommes dans la sphère publique. Steinbeck met en évidence le rôle des femmes dans le combat de la résistance aux occupations des territoires dans la Seconde Guerre mondiale. Dans la fiction de Steinbeck, il se tisse un discours combatif, révélant une sorte d'inégalité entre hommes et femmes. Le discours sur l'inégalité des sexes que Steinbeck déconstruit révèle au fond des rapports sociaux duels. La dualité est certainement sujette à discussion.

La pensée profonde qui réside dans les récits de Steinbeck est qu'elle doit par sa force évocatrice faire surmonter les adversités non pas en s'opposant au mal ou en le combattant, mais en se mêlant à lui afin de rédimer le mal en tant que tel. Ainsi, dans ce sens, la présence de la dualité dans les écrits de Steinbeck est symptomatique de la division sociale qui gangrène la société américaine en particulier, et le monde en général. Partant de là, on peut dire que l'émancipation que les personnages féminins aspirent en dit long sur l'ébullition d'un nouveau mode de penser et de vivre pendant les années 1930, mais apparaît également comme un précieux héritage. La restitution de la parole féminine constitue en vérité l'étincelle ou le premier indice de la contestation du pouvoir exclusif. L'émergence de discours sur l'inégalité s'inscrit alors dans un rapport de pouvoir entre dominants et dominés, dans une tension entre ouvriers et employeurs, ou encore entre attitude égoïste et attitude altruiste. Cependant, ce discours dualiste n'est-il pas uniquement un moyen de mieux rétablir les divisions sociétales afin d'atteindre l'idéal ?

1.3 La bipolarité du récit ou l'esthétique de la dualité

« Alors que la littérature est le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille »[707], l'écriture de Steinbeck s'inscrit dans une binarité qui tend à présenter l'avantage d'être claire. C'est pourquoi dans *The Grapes of Wrath* la perspective manichéenne est clairement perceptible et polarise le texte entre le bien et le mal, entre la solidarité des fermiers dépossédés et l'égoïsme excessif des riches propriétaires terriens. Le texte de Steinbeck est traversé par une binarité qui transcende le roman et lui donne une cohésion organique. Soulignons que cette binarité articule la fiction de Steinbeck sous forme de tension, et fonctionne comme un principe de composition qui en structure l'ensemble. Néanmoins, la binarité s'ouvre sur des tensions laissant entendre des oppositions. L'enjeu de ce chapitre est d'envisager la binarité non pas comme une tension oppositionnelle, mais comme un principe de cohésion dans l'œuvre de Steinbeck. Si la binarité apparaît sous diverses formes complémentaires, il n'en demeure pas moins que l'auteur recourt à l'appariement de ses personnages qu'il faudra essayer d'étudier à la lumière de leur comparaison.

L'appariement des personnages est une contribution à la qualité dramatique des romans de Steinbeck. Dans *In Dubious Battle*, la technique narrative d'apparier les personnages peut se lire ou voir à la lumière des rapports entre Mac et Jim. En effet, Jim et Mac se distinguent des autres ouvriers par leur engagement dans l'organisation de la grève. Par sa fougue de jeunesse et son courage, Jim joue un rôle énergique, alors que Mac s'érige en un influenceur grâce à son expérience des luttes syndicales pour mobiliser psychologiquement les esprits des ouvriers. Si Jim nie son rôle de leader, il n'en demeure pas moins que Mac est perçu comme un leader par Joy, Dick et Jim. C'est pourquoi il prend sous son aile Jim pour le former aux travaux sur le terrain. Ces derniers, considérés comme des meneurs de terrain, sont nettement distingués dans leur fonction commune. Notons que le couple constitué par London et Dakin, associé aux leaders « naturels », sont très différent l'un de l'autre. Par le biais de la comparaison des actes des personnages, la méthode d'appariement peut clairement être identifiée. En effet, les actes de Dakin sont à l'image de ceux d'Anderson, les deux personnages ont hébergé gracieusement les ouvriers dans leurs petits domaines et se sont séparés d'eux quand leurs

[707] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, p. 145.

propres biens ont été détruits pendant la grève. En plus de cet appariement par les actes, soulignons que la comparaison est visible par le biais de London et Al. Les deux hommes ont adhéré au parti en raison de leur expérience dans le domaine des grèves.

Dans l'écriture de Steinbeck, il apparaît en permanence un antagonisme impressionnant qui est caractéristique d'une écriture dualiste. Il s'agit d'une écriture qui simplifie les rapports du monde pour les ramener à une simple opposition du bien et du mal. C'est en ce sens que Howard Levant souligne dans *The Novels of John Steinbeck : A Critical Study*, que la dualité du dialogue dans l'écriture a une qualité dramatique :

> For the dialogue has a sustained dramatic quality which is in keeping with the functional unity of the novel. A dramatic quality is characteristic of this novel in other respects. It governs the arrangement of huge forces into opposing pairs: city and country, orchard and bank, Party and capitalism, even life and death. [708]

L'appariement des personnages apparaît, au regard de Howard Levant, comme une contribution à la « qualité dramatique » du roman. La « qualité dramatique » de son écriture semble synchroniser deux forces opposées qui se croisent, se subvertissent et s'affrontent. La « qualité dramatique », telle que Howard Levant l'assimile, est une stratégie narrative, permettant à Steinbeck de faire affleurer la portée de son message par l'intermédiaire des entités antithétiques : la vie et la mort, le capitalisme et le parti, la ville et la campagne, la sécheresse et le déluge. Cet appariement ne se limite pas aux forces physiques, il se poursuit également au niveau de la spécification des personnages. La « qualité dramatique » qui parcourt l'œuvre de Steinbeck s'observe sur le mode de la dualité. Le caractère dramatique permet de rendre visible le message de l'écrivain et sa force de persuasion. S'il est l'expression d'une opposition, la « qualité dramatique » participe aussi d'une esthétique de la structure narrative et d'une dynamique déconstruisant ses figures, ses images et son langage.

Au plan de la langue, cet appariement peut être identifié dans le discours des personnages. Car le dialogue a une qualité dramatique soutenue qui conforme l'unité fonctionnelle du roman. Dans *In Dubious Battle*, Mac apparaît comme un imitateur inconnu, alors que Jim, à travers des éruptions de discours lyriques occasionnels, fait

[708] Howard Levant, *The Novels of John Steinbeck: A Critical Study,* Missouri, University of Missouri Press, 1974, p. 90.

usage conjointement des dictons à la fois plats et puissants, c'est ce qui révèle le niveau de son éducation. À l'inverse de cette structure discursive, Doc se verse un peu dans un langage d'idées abstraites. En mettant en évidence l'opposition de deux discours, on peut dire que Steinbeck semble créer une différence. Howard Levant voit dans ce double discours un langage de « l'autre côté »[709] pour faire référence aux riches capitalistes, représentés dans *In Dubious Battle* par le surintendant du verger et le nouveau président de l'association des cultivateurs fruitiers, ou encore par les propriétaires des grandes firmes agricoles dans *The Grapes of Wrath*, mais aussi par les marchands de perles dans *The Pearl*.

La disparité du langage, qui tantôt prend une tonalité brusque, cordiale et patriotique, tantôt vire vers un ton menaçant, symbolisant entre autres l'opposition qui se tresse dans l'écriture de Steinbeck. La prise en compte de ces discours aussi différents soient-ils, apparaissent pour Steinbeck comme une prise de conscience des dialectes et du langage de ces ouvriers agricoles. La conjonction de ces langages distincts n'est-il pas le fruit d'une minutieuse observation ? Certainement, selon Freeman Champney qui, dans « John Steinbeck, California », soutient que la matière du roman de Steinbeck est particulière à la Californie c'est pourquoi elle est « locale plutôt qu'universelle »[710].

Dans *In Dubious Battle*, l'utilisation du langage est régie par la qualité dramatique du roman. Les cueilleurs de fruits parlent un langage idiomatique non censuré qui est en termes d'expression et de rythme, une forme de subversion contre le langage standard. La dualité se poursuit également au plan linguistique : Steinbeck expose aux yeux du lecteur la coexistence de deux langages sous forme d'un continuum linguistique plutôt qu'une juxtaposition[711]. Cette coexistence linguistique, au plan de la représentation, révèle en arrière-plan la position de deux langues : entre la langue standard considérée comme officielle et l'idiome non standardisé qualifié de dialecte, car parlé par une minorité locale ou régionale. La représentation des deux langues nous invite à entendre, au-delà de la dualité, le clivage d'une nation divisée en classe. La présence manifeste du parler des ouvriers agricoles favorise chez eux la conscience d'appartenance à une classe bien différente de la classe des riches propriétaires terriens. Dans cette approche qui consiste à

[709] « The other side » *Ibid*.
[710] Freeman Champney, « John Steinbeck, California », *The Antioch Review*, 7:3 (Fall 1947), pp. 345-362.
[711] Voir Pierre Bec, *La Langue occitane*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1973, pp. 34-36.

coupler les personnages, il y a une volonté de mettre en évidence le contraste. Cela relève d'une différence entre deux choses.

Steinbeck a réussi à écrire une œuvre qui peut être lue dans la dialectique du bien et du mal, mais sans tomber dans le manichéisme. Par l'intermédiaire de l'altercation entre le voyageur inconnu et Mac, Jim en déduit l'impression d'une manipulation de ce dernier. Il y ressort que le conflit entre le bien et le mal est présent chez chaque individu et qu'il appartient à chacun de produire du sens. Il y a une sorte d'acceptation du paradoxe que le bien peut résulter du mal. La dualité qui traverse le roman de Steinbeck concourt non seulement à l'esthétique et à l'éthique de l'ouvrage mais elle participe également à donner une force politique à son discours.

Notons que la dialectique du bien et du mal trouve pleinement sa résonance dans *East of Eden*. Steinbeck opère une distinction entre les valeurs normatives et les aspirations négatives. L'approche biblique, se rapportant à l'histoire d'Abel et Caïn, permet à Steinbeck de faire surgir ces deux figures mythiques modelées par le jeu intertextuel des transpositions romanesques et dont le potentiel d'équivocité a donné lieu à une postérité artistique et symbolique importante[712]. Il s'agit pour Steinbeck d'élargir son champ romanesque en évoquant la rivalité fratricide par le biais des récits elliptiques, voire mythiques. Selon Howard Levant, l'histoire de Caïn et Abel permet au récit d'être élargi à un niveau universel, il déclare à ce titre que : « The timshel doctrine enables Steinbeck to broaden an autobiographical novel into the spiritual autobiography of mankind, of life itself »[713]. Le choix du combat entre Caïn et Abel n'est pas inopiné, car il fait allusion au conflit originel de l'histoire de l'homme, c'est-à-dire la lutte entre le bien et le mal comme l'indique Steinbeck :

> I believe that there is one story in the world, and only one, that has frightened and inspired us…Humans are caught—in their lives, in their hungers and ambitions, in their thoughts, in their kindness and generosity too—in a net of good and evil. I think this is the only story we have and…it occurs on all levels of feeling and intelligence… All novels, all poetry, are built on the never-ending contest in ourselves of good and evil.[714]

[712] Véronique Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Éditions Champion, 2003, p. 75.
[713] *In* John H. Timmerman, *John Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, *op. cit.*, p. 216.
[714] *In* Harold Bloom, *John Steinbeck. Bloom's BioCritiques: Comprehensive Biography and Critical Analysis*, *op. cit.*, p. 71.

Dans ce passage, Steinbeck fait affleurer le combat originel de l'homme. *East of Eden*, à bien des égards, explore ce combat sous multiples formes. Le personnage de Cathy Ames, par exemple, représente l'incarnation irrémédiable du mal comme le rappelle John Timmerman dans son ouvrage consacré à l'étude de la fiction de Steinbeck :

> The heart of East of Eden, and it is a black and perverse heart, is Cathy Ames. She represents a dark force unleashed in the world, a dark principle in relation to which other characters must order their lives.[715]

Samuel Hamilton représente l'autre côté du spectre—la capacité de l'homme à faire du bien, comme l'affirme Timmerman : « Samuel is the measure of man's spirit to endure and to work a good work »[716]. Par l'intermédiaire de la dualité de ces deux personnages, Steinbeck fait apparaître la capacité et le libre arbitre de l'homme à choisir. Ceci soulève la question de la responsabilité qui implique l'homme à répondre au choix de ses actions. La bipolarité du récit de Steinbeck contribue à faire du rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique non pas une relation antagoniste, mais plutôt une relation complémentaire. La dualité de cette représentation contribue grandement à comprendre la démarche de l'écrivain dans sa volonté de provoquer des émotions puissantes chez les lecteurs et à gagner leur adhésion. Dans l'univers romanesque de Steinbeck, la dualité se veut comme une manière de créer, mais apparaît également comme un moyen de s'exprimer. Ces deux dimensions ne sont pas tant au service de l'intrigue que de la voix narrative, car elles célèbrent le rapport entre les notions d'esthétique et de politique comme un principe de composition, capable de mêler différents styles.

[715] John H. Timmerman, *John Steinbeck Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, *op. cit*., p. 247.
[716] *Ibid.,* p. 24.

2. Une variété d'approches psycho-critiques

2.1 L'écriture comme traversée cathartique

Dans la fiction de Steinbeck, l'écriture semble fonctionner comme un exercice personnel pour braver le réel dans la mesure où elle est investie d'un pouvoir thérapeutique et libérateur pour l'écrivain qui, en s'y prêtant, se voit donner la possibilité de combler une béance et de franchir une étape. Aborder l'écriture cathartique, revient à étudier toute écriture qui suscite une libération d'un affect. En empruntant le terme au grec, catharsis veut dire purification, purgation, cela nous approche de la terminologie de Freud. La purgation ou la catharsis est causée en général par l'abréaction dont le terme serait aussi approprié lorsque nous parlons de littérature, car sa visée est de libérer et de stimuler l'esprit du lecteur ou l'aider à passer d'un bout à l'autre pour surpasser un affect encore attaché à ses souvenirs. Comme nous le savons, l'écriture est un système de représentation graphique d'une langue, au moyen de signes inscrits ou dessinés sur un support et qui transporte le lecteur d'un point à un autre. C'est ce qui laisse émerger le motif de la traversée. En littérature, la traversée est généralement associée au voyage et à la quête. En effet, qui parle de voyage évoque un déracinement et une reconstruction de soi dans un autre lieu. Le motif de la traversée regorge un éventail de thématiques mais aussi d'atmosphères et d'affects attachés à l'excitation du départ, à l'inquiétude de l'entre-deux, à la nostalgie du lieu que l'on quitte ou encore à la nervosité de l'attente. Le motif de la traversée impose un ensemble de dualités qui suscite une réflexion sur l'équivoque des perceptions du lieu aux frontières du réel et de l'imaginaire, de la mémoire collective et de l'imaginaire personnel, de la réminiscence précise et de la réinvention rêvassée.

Dans ce chapitre, étudier le « motif de la traversée » chez Steinbeck nous semble intéressant, puisqu'il déploie, par son écriture, une esthétique que nous pourrions qualifier, dans une certaine mesure, de « trans-régionale » tant elle met en écho et parfois en tension différents points d'attaches, la Californie dont il est natif, mais aussi la ville de New York où il a occupé ses premiers emplois (reporter, apprenti, peintre, maçon, et ouvrier), sans faire abstraction des pays où il a séjourné comme la Russie, l'Angleterre, les Pays de Galles. Le cheminement personnel de l'écrivain, sous forme de traversée,

concède à son œuvre une coloration particulière. La portée large de son œuvre, qui aurait pu principalement tournée vers des questions locales dans une perspective socio-économique et nationale, mobilise un réseau de personnages, de thématiques et d'approches sous forme de continuum. Le matériau historique qui nourrit les œuvres de Steinbeck, va de la grande Dépression en passant par la crise économique jusqu'aux migrations de l'époque des années 1930, mais évoque tant soit peu les différentes vagues successives de migration à destination des États-Unis, et qui font l'altérité et la richesse du tissu social américain.

L'œuvre de Steinbeck se situe souvent à la lisière de l'Histoire et de la fiction et pose de nombreuses interrogations ayant trait au traitement du matériau historique, à la question du genre ou de la langue, ou encore à la structure du texte. Cette dernière tergiverse parfois entre les avancées syncopées d'une mémoire individuelle qui a été témoin des inhumanités pendant la crise économique et une mémoire collective qui s'efforce de rendre hommage sans pour autant sombrer dans la mélancolie ou se perdre dans le souvenir fantasmé d'un paradis terrestre imaginaire.

Dans *The Grapes of Wrath*, la traversée du « Middle West » vers les prétendues terres « paradisiaques » de l'Ouest marque une phase de l'inscription dans l'histoire américaine. Cependant, en ce qui concerne les petits fermiers de l'Oklahoma expulsés de leur lopin de terre, cette traversée, voire « exode forcée » représente un déracinement qui sera à l'origine d'une profonde fracture sociale et économique. Cette fracture est à la fois le symbole de la souffrance des petits fermiers et l'espoir vraisemblable de leur future condition de vie à l'Ouest. Cet espoir est la marque de Steinbeck, c'est pourquoi il s'efforce de le peindre à travers l'usage du langage et précisément de la littérature. Or, écrire c'est comme un système d'agencement de l'inconscient et de combinaison d'expressions à travers le moi de l'auteur, et permettant de passer d'une situation à une autre. Mais qu'est-ce qu'on va traverser ? — et plus précisément dans l'écriture de Steinbeck ? Il faut voir dans cette traversée, l'action de surpasser et de franchir des obstacles. Chez Steinbeck, il y a une traversée épique réelle, symbolique et imaginaire.

La traversée, avec ses diverses formes, est plus que présente dans l'œuvre de John Steinbeck. S'inscrivant dans une dualité à la fois historique et langagière, symbole de scission et de renaissance, Steinbeck oriente son écriture pour faire vibrer l'ineffable. Présentant une vue d'ensemble, Steinbeck dresse un tableau de la vie en faisant usage du

motif de l'espoir, pour créer un moment fort où le lecteur comme les personnages se trouvent dans l'attente de ce qui va se produire. Malgré le décalage entre la réalité et l'expectative, on peut voir que les personnages de Steinbeck s'accrochent à la lecture régulière de prospectus sur la vie en Californie. La focalisation sur un ailleurs prometteur laisse vagabonder leur imagination. L'image de la réussite sociale qu'il tente d'imposer à ses personnages comme à ses lecteurs par un surcroît d'ornementations et d'ajouts (paysage luxuriant, de jolies maisons blanches sous les vergers et les vignobles) suscite une volonté de faire la traversée vers ce lieu d'accueil.

> But I like to think how nice it's gonna be, maybe, in California. Never cold. An' fruit ever'place, an' people just bein' in the nicest places, little white houses in among the orange trees. I wonder—that is, if we all get jobs an' all work—maybe we can get one of them little white houses. (*GOW*, 93)
> The beautiful valley, below orchards and vineyards and little houses, (*GOW*, 120)
> "Pea Pickers Wanted in California. Good Wages All Season" (*GOW*, 148)

Steinbeck joue sur l'image des mots que dégagent les prospectus. Cependant, il faut remarquer que les mots, comme source intarissable d'images et de sens, est l'autre piste offerte au lecteur quand il suit le parcours aléatoire des migrants. Plus que présent, la traversée cathartique est visible dans l'œuvre de Steinbeck, si l'on regarde le thème de survie qui occupe presque toutes les œuvres de Steinbeck. En observant la traversée laborieuse de la tortue dans *The Grapes of Wrath*, on peut remarquer en dépit de ses ondulations, son but sera atteint, ainsi que le notent Tom et Casy :

> And over the grass at the roadside a land turtle crawled, turning aside for nothing, dragging his high-domed shell over the grass: His hard legs and yellow-nailed feet threshed slowly through the grass, not really walking, but boosting and dragging his shell along. The barley beards slid off his shell, and the clover burrs fell on him and rolled to the ground. His horny beak was partly open, and his fierce, humorous eyes, under brows like fingernails, stared straight ahead. He came over the grass leaving a beaten trail behind him, and the hill, which was the highway embankment, reared up ahead of him. For a moment he stopped, his head held high. He blinked and looked up and down. At last he started to climb the embankment. (*GOW*, 18)
>
> And as the turtle crawled on down the embankment, its shell dragged dirt over the seeds. The turtle entered a dust road and jerked itself along, drawing a wavy shallow trench in the dust with its shell. The old humorous eyes looked ahead, and the horny beak opened a little. His yellow toe nails slipped a fraction in the dust. (*GOW*, 19)
>
> Young Tom Joad and the preacher watched the turtle go—waving its legs and boosting its heavy, high-domed shell along toward the southwest. (*GOW*, 47)

Le mouvement de la tortue décrit un trajet comportant de brusques changements de direction. Ainsi, au fur et à mesure qu'elle veut atteindre son objectif, elle décrit un tracé en forme de zigzag qui laisse affleurer les dangers esquivés. Steinbeck évoque l'importance du cheminement et finalement invite à la lecture comme parcours créateur qui implique la gymnastique de l'esprit et la production du sens à partir d'éléments divers si petits soient-ils. En rapport avec la quête de survie, le roman se clôt sur la scène de Rose of Sharon, nourrissant avec son sein l'homme affamé et l'odyssée reste en suspens, comme la migration de la tortue qui ne trouve pas de conclusion dans la diégèse. La fin ouverte du roman met en lumière la primauté du cheminement au détriment du but, motif déjà souligné par Tom qui, au chapitre V, conseille Casy de ne pas se soucier de l'objectif mais de guider sa congrégation coûte que coûte comme il le dit : « 'What the hell you want to lead 'em someplace for ? Jus' lead 'em.' » (*GOW*, 24). Steinbeck accorde une grande importance à la notion de traversée, car l'acte d'aller d'un bout à l'autre permet de trouver l'idéal. Notons que, chez Steinbeck, le trajet parcouru est plus important, car il répond à un besoin de survie. Cependant, qu'en est-il du but ? Steinbeck décrit les mouvements d'exode des migrants au point de départ comme une traversée permettant d'arriver à bon port. Il met en relief la notion de mouvement au sein de l'œuvre. La dialectique de l'ici et de l'ailleurs (« here » / « there »), soulevée dans les chapitres II et XIII[717], est transcendée et fait place à un « destin humain commun ». L'impression de mouvement est suggérée dès le début avec le chaos environnemental qui fait office de représentation du roman.

Le monde des fermiers, décrit comme terres détruites, laisse entrevoir une migration qui s'écrit à travers les mouvements hétérogènes et incessants des fermiers qui le composent. L'épopée des Joad apparaît symboliquement comme une métaphore de l'écriture. Si les déplacements des fermiers peuvent se transformer en une errance, l'espace poétique fait apparaître un lieu d'affranchissement et de libération. Dans *The Grapes of Wrath*, tout comme dans *Of Mice and Men,* le déplacement des personnages est le résultat d'un manque : « This migration is the outward sign of the want »[718]. L'impression de vide ou d'incomplétude que souligne Steinbeck, laisse présager une

[717]À titre d'exemple, notons que cet extrait met évidence la dualité entre ici et là. « Pa said, "When we get there…... I got one right here. [...]" Ain't you thinkin' what's it gonna be like when we get there? (*GOW*, 148)
He'd go nuts just settin' here an' the road sneakin' under the wheels »
"Sure seem to live there," Joad agreed. (*GOW*, 14)
[718] *In* Jackson J. Benson, *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer*, *op. cit*., p. 387.

traversée inachevée telle que le confirme Peter Lisca : « But the greatness of the human lies in the fact that he never attains his desire »[719]. La déclaration de Peter Lisca est intéressante puisqu'il affirme que le désir humain demeure à jamais inassouvi. L'expression du désir et du manque se trouve dans la traversée, mais aussi dans l'écriture où l'humain est à la quête de sa plénitude. Steinbeck les allie dans une œuvre qui célèbre les déshérités et leur laisse de façon inattendue le soin de dire le cheminement de l'écriture et l'infinie polysémie des signifiants. Visant à susciter chez le lecteur un effet purgatif, il rapporte d'une manière précise et détaillée l'expérience et les propos des personnages.

En explorant les romans de Steinbeck, on peut voir que l'écriture comme une traversée cathartique, permet de réaliser et de soulager des désirs inconscients, mais aussi de faire resurgir la loi symbolique, tout en la transgressant. La résurgence de la dualité manichéenne fait baisser la crainte de l'enfer ou de la mort, mais soulève le « pourquoi du mal ». La décroissance de la peur de la mort peut se voir dans l'œuvre Steinbeck comme dans *The Grapes of Wrath* ou dans *Of Mice and Men,* où l'écrivain ne montre presque aucun signe de tristesse et de douleur de la perte d'un proche. Steinbeck semble nous rappeler le destin inéluctablement éphémère de l'Homme. Selon le professeur Willy Rozenbaum : « la vie est une maladie sexuellement transmissible et constamment mortelle »[720]. La faute se révèle être ici un déterminisme, tel père, tel fils qui nous plongerait dans des questionnements perplexes, voire non résolubles. Cela revient à dire que l'écriture chez Steinbeck est accolée à une intention libératrice. Qu'en est-il du rôle rédempteur de l'écriture et de la place de l'écrivain dans tout cela ? Pourrait-elle se limiter à un tel déterminisme ?

Les interrogations semblent plutôt soulever la question de l'éthique, et l'écriture tout comme la lecture en constitue les moyens permettant de s'interroger. L'homme semble se distinguer de l'animal par l'acte de se questionner. L'interrogation des notions de bien et de mal fait de lui un être à part avec des limites et des gardes de fous comme pour dire à l'instar de Freud, le « sur-moi » ou l'« idéal du moi »[721]. Nous pouvons remarquer donc que Steinbeck exploite le mythe de la traversée et en donne intégralement le même sens. Dans *The Grapes of Wrath*, la traversée est perçue métaphoriquement

[719] Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and criticism*, *op. cit*., pp. 540-541.
[720] Willy Rozenbaum, *La Vie est une maladie sexuellement transmissible et constamment mortelle*, Paris, Éditions Stock, 1999.
[721]Jean Florence, *Identification dans la théorie Freudienne*, Bruxelles, Facultés Universitaire Saint Louis, 1984, p. 202.

comme le passage de la vie à la mort comme le démontre l'acte de Rose of Sharon, qui, à la suite de la mort de son bébé, allaite un homme mourant de faim. En effet, la mort du nouveau-né peut être considérée comme une mort symbolique que la psychanalyse assimilerait à une traversée de l'inconscient, en vue d'une régénération en soi-même dans la lumière de sa vérité intérieure ou en la foi de Dieu si l'on se place sous l'angle purement chrétien, d'où on pourrait dire l'être pour la vie. La traversée serait aussi un processus d'initiation et d'individualisation.

En outre, Rose of Sharon [re-phalise] l'homme en lui donnant son sein rempli de lait. Ici le sein représente le phallus jaillissant, symbole de la fécondité, de la vie et enfin du manque. Ici le sein, en tant qu'objet du manque pose la relation entre le nourrisson et sa mère comme une « triangulation » selon l'expression de Jacques Lacan. Autrement dit, ce triangle pourrait être perçu comme une relation basée sur trois manques : réelle, symbolique et imaginaire. C'est dans ce cadre théorique lacanienne que Steinbeck semble inscrire la perte du bébé de Rose of Sharon pour mieux étudier le développement de la capacité de représentation. Ceci a bien avoir avec le réel comme l'affirme Lacan : « il faut que la chose se perde pour pouvoir être représentée »[722]. C'est un dommage que subit Rose of Sharon qui l'amène à recourir à la symbolisation, allaitant l'homme mourant à la place du bébé qu'elle attend.

Toutefois, on peut pousser plus loin le raisonnement si l'on paraphrase l'expression de Lacan selon laquelle : [Si on ne peut avoir la chose (l'objet perdu), on la tue en la symbolisant par la parole][723]. Par l'intermédiaire de la mort du bébé de Rose of Sharon, Steinbeck nous interpelle que nous sommes tous marqués par l'événement originel, nommé aussi angoisse de dissociation. Le sentiment de perte est déjà inscrit en nous à ce moment-là, alors que la réalité nous montre que nous n'avons absolument rien perdu. Rose Of Sharon semble comprendre cela en laissant de côté sa douleur pour sauver une autre vie. Steinbeck semble transférer le désir de Rose of Sharon vers autre chose qu'Hector Yankelevich identifie comme une altérité « la première modalité d'existence du sujet dans son rapport à l'Autre, c'est de s'offrir à l'Autre comme l'objet qui recouvre son manque »[724]. La charge symbolique de l'épisode de la tétée est considérable, car il

[722] Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *In Écrit*, Paris, Édition Le Seuil, 1966, 136.
[723] *In* Hector Yankelevich, « *Trauma*, mort et sexualité Pour (ré)introduire les névroses narcissiques », *Figures de la psychanalyse*, vol. 8, 2003, pp. 51-72.
[724] *Ibid.*

permet d'identifier Rose of Sharon à l'héroïne d'une anecdote empruntée à l'histoire romaine dans laquelle Micon un vieil homme, injustement emprisonné et condamné à mourir de faim, est sauvé par sa fille, Péro qui, à plusieurs reprises, lui a rendu visite et lui a donné le sein secrètement[725]. Si nous abordions la mort dans cette perspective d'individuation, peut-être la faucheuse perdrait-elle son aspect terrifiant ? Effectivement, il ne faut pas voir entre la mort et la vie deux choses séparées, mais plutôt comme deux choses liées et de façon cyclique. Ambivalente, la mort est liée à la symbolique de la terre. Il ne faut donc pas y voir seulement le côté négatif, même si c'est l'une de ses réalités. Mais plutôt considérer son aspect évolutif.

Si les pertes de vie, comme les désertions, ont la possibilité de bouleverser la famille, nous devons cependant nous garder de les envisager dans cette seule perspective, car, elles ont aussi celle de reconstruire dans un mouvement de montrer l'existence d'une tension entre les pulsions de vie et de mort chez chaque être humain. La mort des Grampa et de Granma symbolisent bien la perte mais représente la fin d'une ère et le début d'une autre époque. On notera que la mort symbolise ici une transition générationnelle. La mort n'est donc pas envisagée comme une fin en soi, mais comme la condition même de l'évolution des choses : « *Mors janua vitae* », dit la locution latine : la mort porte la vie. D'ailleurs, que de progrès avons-nous fait en abandonnant une situation qui n'a plus de sens ? On pourrait qualifier la mort de cycle de la nature qui, de façon perpétuelle, fait des allers-retours, comme le scande l'appel de Ma Joad envers sa fille juste après la mort de Granma :

> When you're young, Rosesharm, ever'thing that happens to you is a thing all by itself. […]. They's a time of change … an' when that comes dyin' is a piece of all dyin', and bearin' is a piece of all bearing an bearin' an' dyin' si two pieces of the of the same thing. (*GOW*, 209)

Cela peut être aussi perceptible chez la figure de la [mère], symbolisée par Ma Joad, qui est presque sans nom, avec un patronyme incomplet. Ici le nom de la mère manque, synonyme d'une certaine distance sans se distanciée — de sa fille et de sa famille. Même si son rôle dans la famille demeure ancré à la fonction traditionnelle féminine, celle de nourrir et de protéger. Comme l'indique la voix narrative, le désir primaire de Ma Joad est : « to look after the fambly whole » (*GOW*, 169). La position protectrice et nourricière

[725] C'est l'anecdote dite la « charité romaine », souvent représentée dans la peinture française du XVII siècle. Elle doit sa notoriété à l'historien Valère Maxime, qui en fournit deux variantes dans le chapitre IV de son livre *Actions et parole mémorables*, Livre V, Paris, Édition Garnier, 1935.

de la mère se limite seulement à l'unité et à la préservation de la famille, comme pour dire à l'instar des Romains la « Terra Mater », (la divinité Gaïa dans la mythologie grecque). Chez Steinbeck, l'amour maternel est réparateur du monde. Au-delà de la fonction réparatrice, la mère atteint le statut mythique de déesse de la maternité, figure idéalisée de la mère qui donne tout à ses enfants. Mais dans *The Grapes of Wrath*, Tom semble plus ouvert, pragmatique et plus humaniste, prenant les rênes avec des aspirations qui dépassent de loin la simple sauvegarde de la famille, inspiré du père symbolique et figure christique, Jim Casy. En observant Jim Casy, Tom prend conscience de sa responsabilité sociale, loin de son attitude jadis individualiste.

Toutefois, pour parvenir, il lui faut un lent cheminement. Pour faire réussir sa mission, la mère est tuée symboliquement au profit du fils. Même si Tom exprime en filigrane l'envie d'être indépendant, il demeure dans une dépendance psychique à l'égard de sa mère. Ainsi, au lieu de se donner les moyens de s'épanouir, Tom semble rester dans l'attente d'une approbation maternelle. Dès lors, il s'agit pour Tom de résoudre le conflit intrapsychique qui le maintient dans une position infantile, c'est-à-dire couper le cordon ombilical et se décharger du poids de la dette imaginaire (que la mère lui a donné la vie, il croit devoir l'en remercier en se conformant à ses attentes). En réalité, la véritable traversée se trouve dans cette interrelation fusionnelle entre Tom et sa mère.

Notons également dans la mort de Jim Casy une manière de faire la traversée. Ce dernier qui, par son comportement de leader, impulse à la famille Joad, notamment à Tom Joad, une posture plus altruiste et universelle. Casy semble prendre la place de Pa Joad qui est relégué à un statut de père « contingent ». Dans cette relation paternelle de « père-à-fils », Jim Casy représente le père « symbolique », jouant pleinement le rôle de père envers Tom Joad. Autrement dit, il y a toute une forme de délégation du père biologique qui se pose ici. Vu sous cet angle, l'écriture chez Steinbeck constitue un portrait mouvant, critiquant conjointement le comportement de l'homme et lui propose une manière de regarder le monde. Pour poursuivre, nous pouvons dire qu'il y a un art de fait avant d'opérer quelconque proposition qui l'associe à la copie du réel, donc à la feinte. On sait qu'écrire est une affaire personnelle, en réalité, l'écriture motivée par la volonté personnelle, dépend souvent de l'état d'esprit de l'écrivain.

Dans *East of Eden*, c'est à une lecture psychanalytique des premières pages de la Bible que Steinbeck nous convie. Le récit mythologique est conçu comme le rêve

collectif de la société qui le produit. Alors se révèlent au lecteur des significations insoupçonnées, le texte reprend la vie. Adam, Eve, Caïn, Abel…nous font introduire dans des histoires de famille, où se lient, se délient, s'altèrent les relations de parenté, où se joue l'avènement d'un sujet humain. La relation à Dieu s'y trouve naturellement impliquée. « Traverser l'Éden, traverser le jardin », c'est affronter l'épreuve, telle que la naissance, à travers laquelle peut se constituer une humanité digne de ce nom. En explorant l'œuvre de Steinbeck, on a l'impression à l'instar de Agnès Mc Neil, que l'idée de Steinbeck est que l'homme est une créature déchue à la recherche d'un faux Éden perdu qui ne révèle que sa désillusion[726]. L'écriture des textes de Steinbeck implique des choix techniques qui engendrent un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. Dans *The Grapes of Wrath*, on se rend compte que le rôle de l'auteur se limite à observer et à décrire selon son tempérament de sorte à susciter la réflexion chez le lecteur.

Par ailleurs, il faut voir dans la démarche de Steinbeck une volonté d'inciter à penser et à comprendre le sens profond et caché des événements. Effectivement, le texte de Steinbeck ne se contente pas seulement d'exprimer des craintes et des souhaits, mais il propulse aussi le lecteur dans une position d'engagement. Dans cette sphère de crainte, il y a tout un drame dans *The Pearl*, dont six éléments caractérisent la tragédie de la famille de Kino : « l'histoire, les personnages, l'expression verbale, la pensée, la mise en scène et le chant »[727].

Dans ce roman, l'histoire ou « l'ordonnancement des faits » constitue la partie la plus essentielle, puisque la tragédie imite, non pas les hommes, mais l'action, la vie, le bonheur et le malheur. La résonance du « song of the evil » dans *The Pearl* renvoie à un chant qui est le principal ornement de la tragédie. L'enjeu de la musique est donc double, à la fois structurel et esthétique puisqu'il s'agit d'observer comment la musique, motif répété, repris sert de prélude à la dualité qui traverse *The Pearl*. Le recours au « chant du Mal » et du « chant de la famille » concède non seulement au récit une sorte de musicalité harmonieuse mais permet au lecteur de traverser la sphère du bien vers la sphère du mal et réciproquement. La présence manifeste de la musique dans l'œuvre de Steinbeck peut

[726] Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit.,* p. 604.
[727] Aristote, *La Poétique*, *op. cit*., p. 57.

également être analysée à la lumière de sa seule portée biographique[728]. L'analyse de la musicalité du rythme de ces récits ne pourra pas se faire en faisant abstraction de l'histoire intime de l'écrivain.

Si les transformations de la musique apparaissent comme le thermomètre du récit, celle-ci a pourtant apporté des bouleversements profonds pour l'esthétique romantique. Le texte et la musique fusionnent ici en harmonie parfaite, la musique n'est pas un simple accompagnement du texte, mais elle contribue à créer du sens. Steinbeck installe une certaine catharsis, entendons par là une sorte de purgation des émotions au cours de laquelle le lecteur est amené à ressentir de la compassion ou de la peur face au spectacle qu'il voit. Mais simultanément, il ressent un plaisir à ressentir des sentiments de crainte et de pitié. C'est ce qui permet de se détacher des émotions est la construction de l'histoire.

Rappelons que l'imitation consiste à reproduire la « forme » de l'objet sur une autre scène et dans une autre « matière » à la mimer dans le récit pour que la passion puisse se purifier. En imitant des situations sous forme de parabole qui ne sauraient être moralement tolérées dans la réalité de la communauté politique (comme des complots, forfaits, entre autres.) l'écrivain a recours à la « catharsis », c'est-à-dire l'épuration des passions mauvaises des hommes à l'instar des marchands de perles, qui menacent l'ordre réel de la cité de Baja dans *The Pearl*. L'art est profitable pour l'ordre de la cité qu'il protège en déviant la satisfaction des mauvaises passions dans un autre ordre. Il s'agit d'une imitation où l'auteur peut se satisfaire par imitation ou mimétisme sans attenter à la réalité de l'ordre politique commun. Cette imitation chez Steinbeck vise à atteindre un triptyque (le bon, l'utile et le nécessaire). Par la bonté, l'auteur s'emploie à recourir au dévoilement ou à la dénonciation pour installer la ligne conductrice. Cette direction tient lieu aussi à l'utile (la catharsis, c'est-à-dire la purgation des passions) et enfin le nécessaire (l'avènement pathétique, le « climax dramatique » dans lequel le lecteur éprouve de la pitié et de la crainte.

Notons que dans *The Grapes of Wrath,* il y a un vouloir dire. Sémiologiquement parlant, on peut dire qu'ici le message de l'auteur est intentionnel, c'est ce qui permet de

[728] Steinbeck s'est lié également amitié avec Ed. Ricketts grâce à leur amour pour la musique, et la poésie, et lorsqu'il arrivait que Steinbeck souffre d'un énorme chagrin émotionnel, Ricketts lui jouait parfois de la musique, des chansons simples et curatives dans le but de l'apaiser. C'est ce que Steinbeck qualifiait de « tendre et soigneux médicament », *In* Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, *op. cit*., p. 199.

dire que l'aspiration du texte vers le réalisme constitue le but de l'écrivain. Quelles que soient les forces qui ont agi chez un auteur, nous le tenons pour responsable de ses propos. Cette manière de lire n'est que l'illustration de la thèse que nous défendons. En somme, dans ses romans, Steinbeck érige de façon sémantique son discours, tout en impliquant son lecteur. L'usage du « flash-back » comme forme romanesque est connotatif dans l'écriture de Steinbeck dans la mesure où elle accorde à ses textes une visée cathartique, c'est à dire, le discours de Steinbeck s'appuie sur le présent et le passé pour créer le futur, d'où la construction discordante de l'œuvre laisse place à un champ de traversée, voire de quête. Par conséquent, il s'agira pour le lecteur de se glisser ou traverser le sens laissé par l'auteur pour en trouver son propre sens, d'où la fin ouverte de *The Grapes of Wrath* est pertinente.

2.2 Les personnages comme avatars du moi de l'auteur : du héros au héraut

La question du « héros » est au centre de ce chapitre. Il s'agit de voir le « héros », en tant qu'en entité, celui-ci apparaît comme l'incarnation de l'écrivain. Mais au-delà du rôle de médiateur, le « héros » est-il capable de véhiculer le message de l'écrivain ? Dans tous les cas, le héros sert de véhicule, il est porteur d'un discours à délivrer directement ou indirectement. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », les héros se servent alors de pôle de référence pour favoriser la prise de conscience du peuple. Il s'agit d'une lourde tâche pour Steinbeck de mener tout un peuple à la quête de douloureuses vérités. Dans une telle démarche, Steinbeck procède à une démythification, voire à une démystification des héros, engendrant par là une désacralisation de toutes les valeurs qu'ils sont censés porter. Le satirique apparaît donc comme l'envers de l'épique d'une façon presque systématique.

Aussi même si rêve et réalité se croisent dans les œuvres littéraires, les personnages de Steinbeck naissent de la réalité et, de ce fait, les problèmes qu'ils évoquent, touchent les lecteurs de très près. Ceci n'empêche pas que leur caractère de divertissement et d'évasion reste fondamental. C'est probablement ce qui fait l'originalité des romans de Steinbeck. Le rapport entre la réalité et l'évasion fait allusion à une problématique de notre thèse, car elle soulève aussi le rapport entre esthétique, politique et éthique dans

l'œuvre romanesque de Steinbeck. Très présent dans son écriture, le rapport entre réalité et évasion semble confirmer non seulement le statut symbolique et ambigu du lecteur mais explique entre autres le jeu des paradoxes créé par Steinbeck. Puisqu'écrire la notion de « héros » suppose d'écrire les différentes représentations de la réalité, il a fallu explorer les stratégies d'écriture dont disposait la littérature pour se saisir de la représentation des héros, en mettant l'accent sur la polyphonie des voix comme instance, représentant la fragmentation de la réalité. Même s'il y a une polyphonie de voix dans les romans de Steinbeck, il n'en demeure pas moins que les fermiers migrants ont du mal à extérioriser leur condition de vie par le verbe. Steinbeck, en tant que démiurge, adopte la posture d'un « sage » qui consiste à comprendre, à s'écouter et à écouter les autres venant de différentes sphères de la société, surtout du « bas peuple » à qui la prise en compte de l'oralité est importante, comme l'affirme Casy en tant que voix narrative par procuration :

> Listen all the time. That's why I been thinkin'. Listen to people a-talkin', an' purty soon I hear the way folks are feelin'. Going on all the time. I hear 'em an' feel 'em ; and they're beating their wings like a bird in a attic. Gonna bust their wings on a dusty winda tryin' ta get out. (*GOW*, 249).

Steinbeck place le narrateur en tant que suppléant pour combler la lacune du discours populaire des personnages. Soulignons que leurs bagages linguistiques se limitent à des emplois presque monosyllabiques que l'auteur s'évertue à expliciter sans pour autant attribuer à la voix narrative un pouvoir d'autorité. Le principe d'effacement et de ressemblance se suivent et de succèdent. Au moment où le personnage s'efface de la diégèse, il est remplacé par un autre qui lui ressemble ou semble continuer sa lutte.

Il en est de même dans *The Grapes of Wrath*, quand Casy fut assassiné, Tom Joad se présente comme son alter ego et unique successeur, prenant les rênes du combat que son mentor a mené. Le principe d'effacement et de substitution est également perceptible dans *In Dubious Battle*. Par l'entremise de Mac, Jim Nolan s'emploie à unir les ouvriers agricoles et à combiner leur synergie vers un but. En se substituant à Mac, Jim Nolan acquiert le « sentiment d'accomplissement de soi » et fait preuve de maturité en exprimant des valeurs collectives au détriment des valeurs individuelles. Cela est clairement visible dans sa manière d'être ou de sa manière d'agir : « […] I'm not lonely any more, and I can't be licked, because I'm more than myself » (*IDB*, 231). Dans les deux romans, le personnage principal part d'un principe égoïste pour adopter une posture

plus altruiste et au service d'une cause commune. Les personnages de Tom Joad et de Jim Nolan respectivement dans *The Grapes of Wrath* et dans *In Dubious Battle* portent une cause qui pourrait être apparentée, dans un sens, au point de vue de l'auteur. *The Grapes of Wrath* s'inscrit dans la veine rhétorique, politique et éthique pour décrire l'écart entre les disfonctionnements de la société américaine pendant une période bien déterminée. Il s'agit des années 1930 où l'on a prôné les fondements de la promesse de justice, de liberté et de prospérité de la Constitution étatsunienne et celui du legs Jeffersonien de l'idéal paysan, notamment un peuple doté de petits fermiers, propriétaires terriens indépendants et égaux. Steinbeck a créé un ou plusieurs personnages qui reflètent ses propres systèmes de croyance. Bien que dévoilant ses traits personnels, ses personnages divulguent également les opinions d'Ed Ricketts qui qui a inspiré une grande partie de la philosophie morale et politique de Steinbeck.

Par ailleurs, les porte-voix que Steinbeck crée, ne portent pas toujours la forme d'un seul personnage, mais dans le cas de *In Dubious Battle*, le porte-parole se révèle être Dr Burton. C'est la raison pour laquelle dans l'autobiographie consacrée à Steinbeck, Jackson Benson souligne l'influence de Ricketts dans la fiction de Steinbeck :

> In this novel Ricketts' influence would seem to have an overt expression in a character, Doc Burton, who is modeled after Ricketts and who in speech and behavior reflects Rickett's philosophy[729].

Même si le personnage de Dr Burton est basé sur Ricketts, il sert en même temps, en tant que mandataire, disposé à porter par procuration la vision de l'auteur. Les échanges entre Dr Burton, Jim et Mac sont significatifs puisqu'ils dévoilent une certaine similitude avec les commentaires épistolaires personnels de Steinbeck. Soulignons que Steinbeck semble redonner à cette parole qui échappe au silence environnant toute son actualité. Il opte pour devenir artiste afin de corriger, d'aménager et d'humaniser un monde indifférent. Dans les romans de Steinbeck la polyphonie des voix semble subversive puisqu'elle déconstruit également la notion du héros classique, — unique à porter le message de l'écrivain. Il y a une manière de remettre en question le statut du héros que Philippe Hamon analyse dans *Texte et idéologie :*

[729] Jackson J. Benson, *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer*, *op. cit*., p. 224.

> On passe ainsi d'une esthétique de l'intensité, de la concentration, de la focalisation idéologique sur un point unique, à une esthétique de la neutralisation normative, à une esthétique de la ponctuation dissonante, d'une écriture-monologique à une écriture-dialogique (Bakhtine) caractéristique, certainement, d'une certaine 'modernité' littéraire, d'une certaine 'ère du soupçon' idéologique.[730]

La démarche de remise en question est à lier avec le projet réaliste et naturaliste. Au regard de l'analyse, Philippe Hamon assimile la promotion de l'idéologie ou plutôt la dénonciation de l'idéologie à la question du personnage. Chez Steinbeck, il y a une manière de déconstruire le statut du héros, qui passe de simple héraut à un mandataire porteur d'un discours qui n'est plus le sien. Pour ce faire, Steinbeck recourt à une approche de mise en scène d'une idéologie dissimulée, qui s'opère en souterraine pour façonner les personnages à son image. Il s'agit ici d'une approche délégative qui confère à chaque personnage une parcelle de l'idéologie véhiculée. C'est ce qui semble destituer le « héros » de son statut privilégié et le dessaisir de son caractère d'exception. Cela permet d'ailleurs à Donald Pizer dans *Twentieth-Century American Literary Naturalism*, de décrire les romans naturalistes américains comme une représentation d'une réécriture de la tragédie où le héros est remplacé par le personnage moyen[731].

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck semble mouler sa fiction sans recourir à la figure classique du héros, personnage principal et particulier. Dans *In Dubious Battle* ou dans *Of Mice and Men* ou encore dans *The Grapes of Wrath*, il y a une manière de nuancer et de s'éloigner du caractère exceptionnel du héros. Qu'en est-il de la fin de cette nuance orchestrée tout au long des romans des années 1930 de Steinbeck ? La réduction du caractère singulier de la voix du héros ou l'impersonnel ne doit pas être ici confondu avec la neutralité de l'écrivain. Cette réduction du caractère exceptionnel de la voix du narrateur apparaît dans sa trilogie des « Dust Bowl novels », non pas comme une quête de neutralité de la voix, mais plutôt comme un moyen de dérouler un projet politique et éthique dont le but est de mettre en évidence la perte de voix progressive des personnages qui semblent se transformer presque en des caisses de résonances destinées à porter et/ou jouer un rôle au sens littéral. Au regard de cette transformation, que devrait être la place de l'individu ? Quelle est alors la place de l'individu dans cette tempête langagière qui l'entoure et l'étouffe ?

---

[730] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 102.
[731] Donald Pizer, *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*, Illinois, Illinois University Press, 1982, p. 10.

La fin ouverte constatée dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » apparaît comme le soubassement de l'Amérique, c'est-à-dire l'ouverture et le droit d'expression à tous. Cela permet-il de se faire entendre ou n'y a-t-il pas une possibilité, par le truchement de l'impersonnel, d'arriver finalement à se faire l'écho d'une voix collective ? Dans les romans de Steinbeck, le parcours du héros est semé d'embûches et de péripéties tantôt laborieuses, tantôt fugaces qui se succèdent et se croisent, sans jamais vraiment aboutir à autre chose qu'à la décadence ou au malheur. Toutefois, si l'évolution des personnages se fait de manière légèrement graduelle, pouvons-nous dire par là que la stase est supplantée par le progrès ? Il convient de constater que la fiction de Steinbeck est toute sauf statique et ses personnages sont dans un perpétuel mouvement, soit dans un exode forcé, tel est le cas des Joad et la famille de Kino, respectivement dans *The Grapes of Wrath* et dans *The Pearl* soit dans une migration économique comme le cas de Jim Nolan dans *In Dubious Battle* et du couple Lennie et George dans *Of Mice and Men.* Dans tous les cas, le déplacement est soit volontaire soit contraint, les personnages de Steinbeck sont toujours dans une perspective de quête, même si celle-ci est souvent impossible à atteindre. Le processus de « héroïsation » apparaît comme forme de refus qui prend sa source dans la tradition protestataire américaine. Il permet à Steinbeck de dénoncer avec la dernière énergie l'aspect inhumain du capitalisme industriel et financier des années 1930. Autant notionnel que textuel, le processus de « déhéroïsation » apparaît comme une manière de transformer de la vision individualiste en une vision plus communautariste plus humaniste et juste. En effet, il y a une manière de remettre en question l'individualisme méprisant lié au système capitaliste moderne et immoral, puisqu'il met constamment en avant les tendances égoïstes de l'individu au détriment des tendances sociales qui, par nature, se dégradent graduellement. En ce sens ne pouvons-nous pas dire que la centralité des tendances égoïstes du capitalisme constitue la source réelle du mal de l'homme ?

2.3 L'argent comme matrice de construction du sujet, entre émancipation et aliénation

La notion d'aliénation est très présente dans les textes de Steinbeck. Cependant, avant d'associer la notion d'aliénation à celle de l'argent, nous tenons à le définir. Être aliéné peut être défini comme « une impression d'être livrée à une puissance extérieure » selon le sociologue Joseph Gabel[732]. La définition suppose qu'il y a une sorte d'imposition de l'extérieur par une force qui implique le renoncement de sa propre puissance et une perte de sa liberté. Dans les textes de Steinbeck, on tentera de voir comment l'argent, en tant qu'un instrument matériel de l'économie réelle, permet de bouleverser le rapport entre l'homme et sa conscience. Remarquons que dans les considérations matérialistes, l'argent n'est pas seulement un objet de convoitise, mais elle est également un moyen pour comprendre l'individu. Dans *Le Capital*, Marx souligne que l'échange marchand conduit à un rapport déshumanisé. C'est ce qu'il appelle à la fin du livre III de son ouvrage, « la réification des relations sociales »[733]. Entendons par là, une société où les relations humaines se réduisent à un rapport entre choses comme il le souligne ici :

> […]. Le capital n'est pas un objet, mais un rapport social de production déterminé; ce rapport est lié à une certaine structure sociale historiquement déterminée; il est représenté dans un objet auquel il confère un caractère social spécifique[734].

Ce passage fait état de la désuétude de l'idéologie du travail. L'idée selon laquelle, plus on produit, mieux on se porte, engendre une situation qui est évidemment fausse. La conception du succès social, basée exclusivement sur le travail, semble caduque. Dans *The Grapes of Wrath* ou encore dans *In Dubious Battle*, on peut remarquer que si la loi du profit détruit le lien entre l'homme et la nature, elle apparaît aussi comme l'aliénation de l'homme par l'argent comme le démontre Jim Casy :

> If he needs a million acres to make him feel rich, seems to me he needs it 'cause he feels awful poor insides hisself, and if he's poor in hisself, there ain't no million nothin' he can do'll make him feel rich—not rich like Mis' Wilson was when she give her tent when Grampa died (*GOW*, 207).

[732] Joseph Gabel, *Sociologie de l'aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 101.
[733] Karl Marx, *Le Capital : critique de l'économie politique*, livre III, (Traduction de Mme Cohen-Solal et de M. Gilbert Badia), Paris, Éditions Social, 1976, pp. 750-751.
[734] *Ibid*., p. 737.

La puissance de l'argent tient dans cette alchimie qui permet aux propriétaires terriens de s'attribuer les qualités de ceux qu'ils dominent. La qualité et la puissance de l'homme sont très liées au travail qu'il effectue, aux qualités et aux puissances attribuées à la fonction occupée. L'argent apparaît comme la seule clef de voûte dans la construction du bonheur des propriétaires terriens. En contraste avec les propriétaires terriens nantis, la situation financière difficile de Miss Wilson est probablement plus « riche », car avec le peu qu'elle détient, elle s'efforce de le partager avec les autres. Tout se passe comme si son bonheur dépendait de la relation cordiale qu'elle entretenait avec les autres et non de l'argent qu'elle détenait. Steinbeck s'inscrit dans une démarche de critiquer la détermination de notre vie par l'argent. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck décrit parfaitement le processus par lequel l'employé est coincé dans un dilemme entre le besoin de travailler et le respect d'un système avilissant. La position du conducteur de tracteur est illustrative dans la mesure où ce dernier est amené à faire un sacrifice pour nourrir sa famille, tout en en menaçant la vie et les intérêts des fermiers. On peut parler de possession tant l'emprise du travail est forte. Ce n'est pas l'avantage pécuniaire qui détermine la consommation et le confort auxquels il peut accéder, mais la puissance potentielle que lui procure le montant de ses rémunérations. Ainsi, la valeur d'usage est ici sans intérêt par rapport à la valeur symbolique.

Remarquons que la précarisation croissante semble pousser le conducteur de tracteur à accepter passivement la subordination et à rompre les liens sociaux. Cependant, dans la démarche de dévoilement, il faut voir une volonté de Steinbeck de recentrer les pratiques du système capitaliste en suscitant sa sensibilité interne, base de la capacité de changement. La quête du gain est le symptôme le moins présent dans la fiction de Steinbeck. Le mot « money » semble déterminer la plupart des personnages. D'ailleurs dans *The Pearl*, Steinbeck met au défi son héros par l'intermédiaire de la grande perle. Il en est de même dans *The Grapes of Wrath* où Steinbeck évoque le processus de déshumanisation des fermiers migrants qui apparaît comme un stigmate provoqué par un désir inassouvi de gain. Les fermiers migrants sont tenaillés dans un système où ils vont inéluctablement succomber et subir des préjudices moraux, physiques et psychologiques à cause de l'avidité des propriétaires fonciers. Ce que nous avons voulu montrer, c'est que, dans la fiction de Steinbeck, la question d'argent n'est pas seulement suggérée mais qu'elle est à la fois objet et sujet de l'écriture. Selon Steinbeck, l'assouvissement du désir

cupide passe d'abord par la déshumanisation, la stéréotypisation et l'exploitation des ouvriers. La remarque de Ma Joad est pertinente en ce qu'elle soulève le paradoxe de l'exploitation ouvrière :

> Your father got a han'bill on yella paper, tellin' how they need folks to work. They wouldn't go to that trouble if they wasn't plenty work. Costs 'em good money to get them han'bills out. What'd they want ta lie for, an' costin' 'em money to lie? (*GOW*, 94).

L'interrogation de Ma Joad révèle la perplexité du système des riches propriétaires terriens qui, en investissant sur des techniques mensongères, comptent faire profit. Par conséquent, Steinbeck s'évertue à montrer comment les retombées financières sont utilisées à des fins malhonnêtes. La démarche de Steinbeck s'inscrit dans une approche dénonciatrice, car elle dévoile l'insensibilité et la duperie qui animent les hommes d'affaires sans morale dans le processus de leurs transactions.

> Says, when I was a kid my ol' man give me a haltered heifer an' says take her down an' git her serviced. An' the fella says, I done it, an' ever' time since then when I hear a business man talkin' about service, I wonder who's gettin' screwed. Fella in business got to lie an' cheat, but he calls it somepin else. That's what's important. You go steal that tire an' you're a thief, but he tried to steal your four dollars for a busted tire. They call that sound business. (*GOW*, 112)

Il est plus facile d'exploiter les individus une fois déshumanisés. C'est le cas des noirs sous l'esclavage ou encore tout récemment les immigrés du Mexique. Pouvons-nous vraiment penser qu'il n'y a aucun coût à exploiter la main-d'œuvre bon marché ? Ou encore ceux qui peuvent bien gagner leur vie ne sont-ils pas exclus du système lorsque les patrons se tournent vers les immigrants illégaux pour un travail bon marché ? Certes, dans tous les cas, la démarche des détenteurs des biens de productions s'inscrit dans un processus d'exploitation qui ne dit pas son nom. Comme le souligne Steinbeck, ce n'est pas seulement les migrants Okies qui ont été détruites par le système :

> And now the great owners and the companies invented a new method. A great owner bought a cannery. And when the peaches and the pears were ripe he cut the price of fruit below the cost of raising it. And as cannery owner he paid himself a low price for the fruit and kept the price of canned goods up and took his profit. (*GOW*, 283)

Il convient de rappeler que la nature a toujours été une source d'inspiration et d'approvisionnement inépuisable pour l'homme. Mais dans ce passage, Steinbeck montre

que la quête de l'argent peut, dans un sens, empêcher toute forme d'humanisme. Cette quête de profit semble inciter l'individu à se centraliser sur lui-même et sur ses intérêts matériels. La « nouvelle méthode » agricoles que les grands propriétaires ont mise en œuvre, apparaît comme une forme d'assujettissement de soi et des autres. La subordination dictée par le pouvoir de l'argent s'impose en créant une manière d'asservir comme le souligne la voix narrative dans le chapitre XV. Ainsi, l'argent apparaît comme le moteur de tout :

> The nickel, which has caused all this mechanism to work, has caused Crosby to sing and an orchestra to play—this nickel drops from between the contact points into the box where the profits go. This nickel, unlike most money, has actually done a job of work, has been physically responsible for a reaction. (*GOW*, 158).

Même si la manifestation de l'argent se fait par d'autres objets marchands, il n'en demeure pas moins que c'est sa puissance qui déploie ses tentacules. Selon Denise Ginfray[735], il y a peu de pages dans *The Grapes of Wrath* qui ne contiennent pas une métonymie et/ou une synecdoque de « money ». Il y a une forme de cohorte de signifiants tous reliés à la transaction commerciale : « nickel », « cent », « dime », « penny », « coin », « silver », « bill », « buy », « sell », « number », « counter », « contract », « fortune », « cost », « profit », « jackpot », « charge », « wages », « gold », « record ». Tous ces signifiants tournent autour du billet vert. On peut sûrement le constater dans le chapitre XIX où la voix narrative expose la nouvelle forme de l'agriculture : « crops were reckoned in dollars, and land was valued by principal plus interest, and crops were bought and sold before they were planted » (*GOW*, 230). La nouvelle configuration agrarienne, associée à une quête excessive de profit, est conçue comme un déclic dans le processus de la narration.

De surcroît, la représentation de l'image nouvelle de l'agriculture a également permis à Steinbeck de lever le voile en montrant par là le rapport de l'homme à l'argent. Ce que nous rappellerons une dernière fois en prenant soin de distinguer le rapport de l'homme à l'argent chez Steinbeck tel que l'envisage, par exemple, Ilana Reiss-Schimmel dans son roman *La psychanalyse et l'argent*. L'argent apparaît comme un objet de désirs, c'est pourquoi se séparer serait loin d'être facile, mais on peut s'interroger sur les sentiments qu'il suscite. En ce sens, Reiss-Schimmel déclare que : « Comprendre les

[735] Denise Ginfray, « (En)jeux esthétiques et idéologiques dans The Grapes of Wrath. Lien social et poétique de l'écriture », *op. cit.*, pp. 69-71.

relations qui nous lient avec l'argent, c'est comprendre l'homme »[736]. La compréhension de l'homme peut également être élucidée dans son rapport à la terre. Bien que ce rapport soit souvent économique, il semble procurer aussi une sorte de jouissance intérieure à l'homme. Ce concept de jouissance trouve son sens au plan psychanalytique dans *Le séminaire d'un Autre à autre*[737]. Lacan développe l'étroite relation existant entre l'objet « petit a » et la plus-value de Marx. Selon ce dernier, la plus-value est la différence entre la valeur tirée d'une quantité de travail donnée et ce qui est payé au travailleur pour entretenir sa force de travail. C'est grâce à cette soustraction que le patron peut obtenir un profit. Selon Lacan, l'accès à l'ordre symbolique auquel se soumet tout être humain pour devenir un sujet, se paie par une renonciation à une certaine jouissance, celle interdite par la loi contre l'inceste. Selon Lacan, l'objet « petit a », l'objet pulsionnel n'est pas seulement l'objet perdu à jamais — comme il l'est pour Freud – mais il est aussi ce qui compense cette perte. Grâce au résidu de cette soustraction, le sujet peut obtenir un plus de jouissance que Lacan appelle un « plus-de-jouir ».

Remarquons que dans *The Grapes of Wrath*, l'amour de la terre est perverti par un penchant excessif pour l'argent, à présent ce qui compte est le gain le démontre la voix narrative : « Crop land isn't for little guys like us any more […]. Well, crops are like that now […]. You try to get three dollars a day someplace. *That's the only way* » (*GOW*, 40)[738] . Dans ce passage, l'emploi de l'auxiliaire « to be » à la forme négative conjugue la vie des fermiers, en que petit propriétaires de terres, au passé. Le dernier énoncé en italique contribue à souligner la nécessité d'une adaptation qui est la seule solution au changement. L'agriculture ne réside plus dans les considérations idylliques des petits paysans, car elle est à présent chiffrée en dollar. Or, selon Steinbeck, le nouveau système agraire dénature l'humain au profit de la machine, plus précisément au profit du profit, comme l'illustre ce passage :

> The man sitting in the iron seat did not look like a man, gloved, rubber dust mask over nose and mouth, he was part of the monster » (*GOW*, 35). Steinbeck dépersonnalise le conducteur du tracteur en le décrivant comme « a robot in the seat » (*GOW*, 35).

[736] Ilana Reiss-Schimmel, *La Psychanalyse et l'argent*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1993, p. 288.
[737] Jacques Lacan (1968-1969), *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
[738] C'est moi qui met en italique.

La substitution du conducteur de tracteur à un dispositif mécanique dévoile son caractère inhumain. En effet, si le conducteur, simple instrument du système, ne ressemble pas à un individu comme l'évoque le paragraphe ci-dessus, ce qui vaut pour lui, vaut pour le fermier, victime du système. L'énumération des symboles « lunettes »et « masque » participe à changer la nature du conducteur de tracteur. La description symbolique permet de décrypter la perte de l'identité des fermiers délogés qui, par besoin, monnayent leurs possessions comme le souligne la voix narrative : « You're not buying only junk, you're buying junked lives. And more — you'll see — you're buying bitterness » (*GOW*, 86-87). L'usage de la formulation est si frappant que la vie de tous les personnages est englobée par ce mot et son adjectif (« junk » / « junked ») semble produire un effet de tristesse. L'efficacité visuelle de la posture des personnages se retrouve dans la description de leurs actions qui, par contrainte, sont obligés de marchander tout ce qu'ils détenaient ou même presque pour survivre. C'est pourquoi la description de la vente de leurs biens est assimilée à des identités sacrifiées comme l'atteste l'interrogation de la voix narrative : « How will we know it's us without our past ? » (*GOW*, 88), mais aussi par l'appellation du pseudonyme « okies » attribuée aux fermiers. Steinbeck montre combien la vie des fermiers et leur conscience identitaire se trouvent dépendantes de leur lieu de mémoire. Soulignons que l'industrialisation de l'agriculture s'inscrit dans la confiscation de l'identité des fermiers dans la mesure où elle contribue à poursuivre le processus de remplacement des fermiers par des machines, c'est-à-dire on passe du travail « humanisé », on passe au travail « mécanisé » ou « robotisé » comme l'illustre la voix narrative.

> But the machine man, driving a dead tractor on land he does not know and love, understands only chemistry; and he is contemptuous of the land and of himself. When the corrugated iron doors are shut, he goes home, and his home is not the land. (*GOW*, 117)

En se voyant comparé à une machine, le conducteur de tracteur semble perdre son caractère humain. Le processus de déshumanisation a atteint son paroxysme puisque le conducteur de tracteur est au même titre que le tracteur, devenu à présent comme « un dispositif mécanique » à la solde du monstre capitaliste. Le terme « Okie » donné aux habitants de l'Oklahoma est parfois poussé dans une connotation péjorative jusqu'à la signification de sous-hommes. On peut dire que l'aliénation par l'argent trouve également son écho dans le discours du conducteur de tracteur qui est asservi et corrompu par la force de l'argent : « Get your three dollars a day, feed your kids. You got no call to worry

about anybody's kids but your own » (*GOW*, 37). Steinbeck s'élève contre l'extrême matérialisme qui transforme l'homme en un dispositif mécanique : « […] had somehow got into the driver's hands, into his brain and muscle, had goggled him and muzzled him-goggled his mind, muzzled his speech […] » (*GOW*, 35). Ce passage expose l'impact provoqué par le jeu sur les consonances des vocables : « goggled » et « muzzled » dont l'effet esthétique de la répétition expressive, voire harmonique crée une sensation d'asphyxie et une force d'aliénation qui dictent ses lois jusqu'à faire porter des « muselières ». Le terme « orders » au chapitre V rentre dans le même registre et renvoie à la soumission du conducteur de tracteur et au mode antagoniste du texte.

Si l'expression : « No pain, no gain » veut dire sans effort il n'y a pas de résultat, en revanche, le roman *Of Mice and Men* offre une infirmation cinglante à cet adage. Steinbeck semble semble déconstruire le « rêve américain » qui est devenu difficile d'accès. En effet, le « dieu Dollar » s'est installé comme un référentiel qu'on vénère à côté du « Dieu du ciel ». Dans les échanges courants, c'est l'argent qui est au bout des langues. Tout se mesure en dollars : la valeur d'un individu, des marchandises comme on peut le voir dans *The Grapes of Wrath*, au moment de la vente des bagages des Joad avant leur départ en Californie. Il en est de même dans *Of Mice and Men* où l'on peut voir que l'aspect financier est au bout des langues et des actions. En effet, dans ce roman, le « talent » se résume à autre chose que l'aptitude, à titre d'exemple, la femme de Curley qui semble avoir le bon profil pour réussir dans le cinéma est laissée en rade. Soulignons que Hollywood n'est pas seulement une entreprise artistique, c'est plutôt une industrie économique, c'est-à-dire, un business où le « dieu Dollar » règne au-dessus de tout :

> Get rich, he said. Bring out those tools — get a few dollars for them. Eighteen dollars for that plow, plus freight — Sears Roebuck. […] Fifty cents isn't enough to get for a good plow. That seeder cost thirty-eight dollars. Two dollars isn't enough. […]. Well, take it — all junk—and give me five dollars. (*GOW*, 88).

Dans ce passage, Steinbeck évoque la place de l'argent dans une société extra-matérialiste où le discours tourne en grande partie autour de l'aspect financier. Cette obnubilation de l'argent s'observe enfin dans l'histoire de Kino dans *The Pearl* et dont on peut dire qu'elle est autant aliénante que constructive. La nouvelle de la perle fait naître des appétences cupides de la part de la communauté de La-paz. Les personnages à l'instar du médecin ou du prêtre semblent adorer le veau d'or, que ce soit l'un ou l'autre, ces

deux personnages vouent au culte de l'argent, leur sacerdoce n'est rien d'autre que courtiser ceux qui sont riches. Aussi, c'est le cas du médecin qui refuse de soigner Coyotito à cause de manque d'argent par Kino. C'est en pêchant des huîtres que Kino découvre la plus grande perle du monde, une magnifique perle de la taille d'un « œuf de mouette ». Kino croit alors pouvoir changer sa vie et envoyer son fils à l'école. Alors que sa petite vie de famille tranquille semble compromise, la perle réveille bien des convoitises. D'ores et déjà le prêtre songe aux réparations qu'il pourra exécuter grâce à la perle. Steinbeck dénonce avec fermeté la société américaine de l'époque cupide, capitaliste et xénophobe ainsi que le pouvoir maléfique de l'argent, le corps médical et le clergé. Par son éducation et sa position, le médecin a eu l'opportunité de connaître les plaisirs naturels et la vie mondaine parisienne. Si le médecin a fréquenté la haute société, il n'en demeure pas moins que son existence ne se limite à présent que sur une pellicule de réminiscences et de regrets comme le montre la voix narrative :

> He had on his dressing gown of red watered silk that had come from Paris. […] On his lap was a silver tray with a silver chocolate pot and a tiny cup of eggshell china, so delicate that it looked silly when he lifted it with the tips of thumb and forefinger and spread three fingers wide to get them out of the way. His eyes rested in puffy little hammocks of flesh, and his mouth drooped with discontent. He was growing very stout, and his voice was hoarse with the fat that was pressing on his throat. Beside him on a table was a small oriental gong and a bowl of cigarettes. The furnishings of the room were heavy and dark and gloomy. The pictures were religious, even the large tinted photograph of his dead wife, who, if masses willed and paid for out of her own estate could do it, was in heaven. The doctor had once for a short time been a part of the great world and his whole subsequent life was memory and longing for France. "That," he said, "was civilized living," by which he meant that on a small income, he had been able to keep a mistress and eat in restaurants. (*PL*, 13-14)

Par son attitude artificielle et les fausses normes de son propre code social, le médecin mène une vie extérieurement couronnée de succès, mais vide de toute étincelle de décence humaine ou d'éthique. Dans ce passage, la focalisation du personnage du médecin est significative en ce qu'elle nous permet de le comprendre. Le médecin est un homme superflu, impressionné par son succès apparent et inconscient de la vacuité et de la laideur de sa propre personne. Du point de vue des apparences externes, il est digne de sa grande richesse, de son pouvoir et de sa proéminence. Alors que Coyotito, piqué par un scorpion, est dans le besoin, le pauvre Kino tente vaille que vaille de faire guérir son fils. Dans son rapport avec l'indigène, il est évident de constater que le médecin a cédé une grande partie de son âme aux conventions d'une société dirigée par des

considérations de classe et de richesse. Ces considérations semblent bien le préoccuper si l'on tient compte de sa réplique suite à la sollicitation de Kino :

> 'Has he any money ?… I, I alone in the world am supposed to work for nothing — and I am tired of it. See if he has money !' (*PL*, 11).

Dans cette rencontre avec Kino, le médecin préfère davantage commercialiser ses services plutôt que de se focaliser sur l'aspect humain et éthique. Contrairement à Doc Burton dans *In Dubious Battle*, un homme de compromis instruit qui est plus heureux de tendre la main aux ouvriers agricoles pour peu ou pas de frais alors qu'il peut le faire en sollicitant de fortes honoraires aux riches patients de la ville. Pourtant, même si le médecin dans *The Pearl* cumule à son compte un capital d'éducation et un séjour à Paris, il n'en demeure pas moins que son sens de la vie reste aux antipodes de la civilisation moderne. Au regard de son refus de soigner l'enfant, on peut dire que le masque « de la vie civilisée » du médecin ne semble plus tromper autant que les règles civilisées et les codes des masses bourgeoises. C'est à la lumière des pratiques avilissantes que nous pouvons comprendre *In Dubious Battle.* Ce roman est nourri d'une critique qui met en évidence certaines inhumanités, consistant à affamer des ouvriers agricoles, ainsi que le fait remarquer Mac : « More of our men go out with stomach ulcers than with firing squads » (*IDB*, 82). Les propos de Mac sont d'une telle résonance, révélant que la faim tue plus de personnes qu'en font les balles des armes. Steinbeck dénonce le processus de déshumanisation minutieusement ourdi par une minorité afin d'affamer un autre groupe uniquement pour des intérêts crypto personnels.

Le fait d'affamer les ouvriers agricoles est une stratégie mise en place par les employeurs pour montrer, d'une part, leur suprématie, et, d'autre part, leur orgueil déshumanisant. Outre la répression ouvrière par la famine, Steinbeck fustige la marchandisation abjecte des ouvriers. C'est dans ce sens qu'il va à l'opposé de toute forme de réification des ouvriers, considérés ici comme des « objets vendables » comme le rappelle Mac : « And just remember that a lot of these guys will sell out for five bucks » (*IDB*, 84). Le rappel de Mac fait état de la puissance transformatrice de l'argent qui convertit certains ouvriers en des marchandises tout en divisant leur unité. C'est peut-être dans le même sens qu'il faut comprendre la découverte de la perle par Kino dans *The Pearl* qui suscite des sentiments autres que le bonheur et la chance, mais éveille également le mal à l'image du scorpion. Cette découverte génère un sentiment de jalousie

au sein de la communauté qui ne pense qu'à lui subtiliser la perle, comme le fait remarquer la voix narrative : « The neighbors looked at the pearl in Kino's hand and they wondered how such luck could come to any man » (*PL*, 27). À la lumière de l'émulation créée par la perle, pouvons-nous dire que l'attachement aux biens matériels peut constituer un danger ? Même si la perle a suscité de l'envie et de la jalousie au sein des marchands de perle et de la communauté de La-paz en général, il n'en demeure pas moins qu'elle semble transformer Kino en un tueur insensible, voire une « bête » (*PL*, 64) prête à se défendre contre toute agression (*PL*, 64)). L'aliénation de Kino est perceptible dans la comparaison entre le meurtre d'un des agresseurs et la destruction d'un bien matériel d'autrui, comme le fait remarquer la voix narrative : « The killing of a man was not so evil as the killing of a boat » (*PL*, 63-64). Selon Kino, le meurtre d'un de ses agresseurs ne semble pas être plus grave que la destruction de sa pirogue.

Notons que l'attachement démesuré aux biens matériels semble prendre le dessus sur l'importance de la vie humaine, comme le souligne Kino : « Oh brother, an insult has been put on me that is deeper than my life. For on the beach my canoe is broken, my house is burned, and in the brush a dead man lies » (*PL*, 66). Le rapport entre les individus est mesuré au prisme de l'argent. Il s'agit de montrer ici qu'il y a une négation de la valeur de l'homme « naturel » au profit d'une réification de sa valeur. Le déterminisme social de l'argent est évoqué par Marx :

> L'argent en possédant la qualité de tout acheter, en possédant la qualité de s'approprier tous les objets est donc l'objet comme possession éminente. L'universalité de sa qualité est la toute-puissance de son essence. Il passe donc pour tout-puissant… L'argent est l'entremetteur entre le besoin et l'objet, entre la vie et le moyen de subsistance de l'homme. Mais ce qui sert de moyen terme à ma vie sert aussi de moyen terme à l'existence des autres hommes pour moi […].[739]

Au regard de l'assertion de Marx, on peut dire que l'argent détermine assurément le rapport de l'homme avec ses semblables. En analysant le rapport de Kino avec sa communauté entre la situation d'avant et d'après-découverte de la perle, on est tenté de dire que désormais l'argent définit l'homme, sans quoi il ne serait qu'« irréel », voire un « pur être de la représentation »[740] selon Marx. En effet, le « manque d'argent » de Kino fait apparaître à la surface ses besoins latents ou inaccomplis. Ce manque le plonge dans un univers imaginaire où l'expression de ses besoins n'aura pas d'effet sur sa vie réelle.

[739] Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, 1990, pp. 119-120.
[740] *Ibid.,* p. 221.

Dans *Tortilla Flat*, Steinbeck adresse une critique contre toute forme de matérialisme excessif. Il décrit des personnages cupides animés par le matériel, l'argent et le confort. Le surnom de « Sweet » ne passe pas inaperçu puisqu'il est associé ici à un penchant au confort matériel. C'est en ce sens qu'il faut entendre le personnage de Doles Engracia Ramirez qui, sous le pseudonyme de Sweet Ramirez, incarne parfaitement l'archétype du matérialisme outrancier. Cette dénomination, aux visées dénonciatrices, se voit lorsque Sweet Ramirez eut écho de la nouvelle fortune que Danny a hérité. C'est sans doute ce qui explique l'attitude matérialiste de Sweet Ramirez qui cherche tant bien que mal à devenir la femme de Danny.

Notons que dans *Tortilla Flat*, la critique, liée à la perte des valeurs morales et éthiques, tend à désemplir Sweet Ramirez de ses valeurs. Autrement dit, le penchant excessif aux matériels transforme Sweet Ramirez en un être « vide ». Le caractère vacant trouve un sens dans le symbolisme de l'aspirateur qui constitue une parfaite illustration. À titre d'exemple, l'absence de moteur dans l'aspirateur indique symboliquement une incapacité et un manque. Ce manque empêche la machine de fonctionner normalement. Le manque semble servir de point de départ pour la littérature. Sous ce rapport, Steinbeck laisse échapper un sentiment de manque dans son projet d'écriture. L'espace auquel le moteur est censé se loger est semblable à la place de choix que devaient occuper les valeurs morales et éthiques. De ce fait, ce manque ou « vide » amène les individus à s'attacher aux biens matériels à tel point de devenir des « coquilles vides ». Le symbolisme de l'aspirateur « sans moteur » est ironique dans le sens où tout ce que de bien que l'aspirateur est enclin à faire ou jouer dans la maison, se révèle vain ou vide. Sans moteur, l'aspirateur est vide et inutile. À l'image de ce dispositif mécanique non-fonctionnel, le vide de valeurs cardinales de bonté chez Sweet Ramirez se révèle être une expression de fausse fierté et de valeurs, s'appuyant uniquement sur un apparent confort. C'est par le biais de l'écriture que Steinbeck peut affronter ce qu'il définit comme un manque. En effet, l'obnubilation de l'argent peut se lire également dans *The Wayward Bus*. La démarche de Mr Prichard est orientée dans une moindre mesure vers une tendance à accumuler de l'argent et de position. Ainsi, sa condition d'existence semble être déterminée par l'objet qu'il produit :

> Mr. Pritchard had a whole series of tactics for getting on with people. He never forgot the name of a man richer or more powerful than he, and he never knew the name of a man less powerful. He had found that to make a man mention his own name would put that

> man at a slight disadvantage. For a man to speak his own name made him a little naked and unprotected. (*WWB*, 148)

Au regard des tactiques liées à une transaction commerciale, toutes les manœuvres ou presque de Mr. Pritchard tournent donc autour du dieu Mammon. Ce que le récit met en évidence, c'est la puissance de l'argent à aliéner l'individu. Aussi dans la relation qu'il entretien avec les autres, l'aptitude de Mr. Pritchard à se souvenir des individus est déterminée par la richesse et le statut de la personne. Selon lui, l'oubli est non pas causé par un traumatisme ou par une défaillance cognitive, mais il serait plutôt déterminé par ce que Freud appelle le « refoulement » intentionnel lié à un manque d'effort d'attention du sujet. Néanmoins dans le cas Mr Pritchard, il est plus judicieux de dire que l'accomplissement du bien-être matériel l'oblige à exclure des individus qui ne sont dans le même standing que lui. La manière de sélectionner les noms à retenir témoigne d'un intérêt porté sur un objet fantasmatique. On peut dire cet objet n'est autre que ce que le sujet vise, c'est-à-dire l'objet du désir. Par-là n'y a-t-il pas dans la démarche consciente de Mr Pritchard le symptôme d'un manque qui vient révéler le rapport du sujet et de l'Autre ?[741] Certainement, si l'on tient compte de son rapport avec les autres. À titre d'exemple, Mr Pritchard fait usage d'un subterfuge pour faire preuve d'honnêteté et de fraternité en offrant un emploi à la stripteaseuse blonde Camille Oakes, une des passagères du bus. La démarche de Mr Pritchard n'est pas exempte de stratégie, car elle s'inscrit dans une perspective utilitariste, tendant à séduire la stripteaseuse :

> Miss Oakes, […] I've been thinking, and it occurred to me that you might like to listen to a little business idea I had. I'm president of quite a large corporation […]. You know, and a man in my position has to look ahead and plan. Now, technically, I'm on a vacation […] Vacation— I wonder what a real vacation would be like […]. Now the main raw product of a successful company is human beings, […] I'm always looking for human beings. You can get steel and rubber any time, but brains, talent, beauty, ambition, that's the difficult product […] I'll come to the point. I want to employ you. That's as simply as I can say it. […] You could become—well, you might even become my personal secretary. (*WWB*, 276-278)

Imbu de sa personne et de sa richesse, Mr Pritchard pense s'offrir tout par l'argent. Mais son attitude d'arrogance et de prétention finissent par se normaliser lorsque Camille refuse catégoriquement son offre. Si le refus catégorique de Camille Oakes irrite Mr

[741] Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, *Le Séminaire de Jacques Lacan : Les formations de l'inconscient*, vol. 5 Le séminaire de Jacques Lacan, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 37. Voir aussi Jacques Van Rillaer, *Psychologie de la vie quotidienne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003, pp. 193-194.

Pritchard, il apparaît également comme une manière de dévoiler ses vraies prétentions. C'est pourquoi sa réponse semble en dire long sur ses visées originelles :

> I hadn't thought of any of these things. I was just trying to offer you a job. You can take it or leave it. […] You don't want it—all right. There's no reason to be vulgar about it. There is such a thing as being a lady. (*WWB*, 279-280).

Les prétentions hors des pourtours éthiques et probes de Mr Pritchard s'étendent dans un déni voilé lorsqu'il s'agit d'apporter sa réponse sur un avéré chantage d'une vente de brevet de produit de haute gamme. À la surprise du lecteur, Mr Pritchard rétorque qu'il propose des « services », poursuivant ainsi de manière indignée : « I hope you don't think it's dishonest. I've been in business thirty-five years and I've climbed to the head of my company. I can be proud of my record » (*WWB*, 153). Les méthodes de Mr Pritchard ne sont pas considérées comme inhabituelles dans le monde des affaires, mais elles ne sont pas éthiques ou totalement honnêtes. À vrai dire, Mr Pritchard ne peut pas prétendre être intègre, tout en suivant un chemin de succès et de survie malhonnête. Par ailleurs, il se révèle plutôt véreux, concourant à perpétuer des pratiques malhonnêtes. Il en est de même de son épouse, l'obsession pour les biens matériels de Mrs. Pritchard est sublimée par sa passion pour les gants et les joyaux, qu'elle considère comme un symbole de prestige. En outre, la plus grande obsession de Mrs. Pritchard est tournée vers la passion pour les maisons d'orchidées, car elles sont synonymes de pouvoir et de proéminence sociale :

> For a number of years she had wanted such a house. Ever since, in fact, she had seen an article in Harper's Bazaar about a Mrs. William O. MacKenzie who had one. The pictures had been lovely. People would say of Mrs. Pritchard that she had the darlingest little orchid house. It was precious and valuable. It was better than jewelry or furs. People she didn't even know would hear about her little orchid house. (*WWB*, 246)

Steinbeck propose de mieux cerner les formes de construction et d'aliénation en faisant de l'argent un style de vie et une fin en soi. Le danger de se focaliser sur les biens matériels réside dans l'effet déshumanisant que le matérialisme et la normalisation peuvent avoir sur la vie d'un individu. Notons par là qu'il y a un penchant excessif des biens matériels chez les Pritchard. Comme le souligne Frederick Bracher dans son article « Steinbeck and the Biological View of Man » : « Mr. Pritchard has been mechanized and

dehumanized into a kind of automation »[742]. Si l'argent semble continuer la valeur première de la société, cela revient à dire que l'individu est tombé dans un processus de servitude qu'il ne maîtrise pas et au cours duquel tout individu apparaît comme un pion. En effet, cette aliénation de l'individu trouve également écho dans *The Grapes of Wrath*, particulièrement dans le rapport entre employeurs et ouvriers agricoles. Dans le rapport de salariat, l'ouvrier devient une sorte de marchandise, c'est-à-dire un objet d'un autre homme soumis à son capital et aux règles indifférentes de son profit. Par conséquent, les ouvriers agricoles se retrouvent dans un processus de déshumanisation par un effet à rebours. En effet, Marx abonde dans ce sens, citant Ricardo :

> L'homme une machine à consommer et à produire et la vie humaine un capital. Tout se pèse et se calcule, et les lois économiques régissent fatalement le monde. [743].

Selon Ricardo, les hommes ne sont rien, le produit est tout. Cela revient à dire que le produit vendu n'est plus l'objet mais l'homme lui-même. Ainsi, il cesse d'être le produit de l'homme mais devient son instrument. Selon Marx, l'argent est le moyen d'échange universel permettant à son détenteur de tout acheter[744]. Ainsi, l'argent apparaît comme un médiateur de l'humanité sociale. Pourtant, au regard des termes utilisés par Marx, la dimension médiatrice de l'argent semble prendre une tournure opposée. En effet, ce qui fait office de médiateur à la vie, sert aussi de séparateur avec l'autre homme, divisant la société entre riches et pauvres.

Notons chez Steinbeck une mercantilisation appuyée des rapports humains. Si l'on analyse la préoccupation des grands capitalistes de détenir des milliers d'acres de terre ou encore de la plus grande perle du monde respectivement dans *The Grapes of Wrath* et dans *The Pearl*, on peut dire que leur but n'est pas seulement pour s'enrichir, mais aussi pour appauvrir et aliéner les ouvriers, comme l'affirme Marx : « Dès que j'ai un objet, cet objet m'a comme objet »[745]. Les grands capitalistes, préfèrent mettre leur rapport aux autres sous la dictée de l'argent, c'est ce qui leur transforme en des inhumains, voire des « monstres » (*GOW*, 34) comme le dit Steinbeck dans le chapitre V. Par conséquent, on

[742] Frederick Bracher, "Steinbeck and the Biological View of Man", *Pacific Spectator*, (Winter, 1948), pp. 14-29.
[743] *Ibid*., p. 85.
[744] *Ibid*., pp. 209-210.
[745] Karl Marx, *Troisième manuscrit*, Paris, Éditions sociales, 1962, p. 27.

peut dire à l'instar de Marx[746], dès que l'argent devient l'enjeu dans les relations humaines, les rapports entre les hommes se transforment en des rapports entre les choses. Cela revient à dire que les rapports humains fonctionnent comme des rapports de choses.

Dans les romans de Steinbeck, les riches capitalistes adoptent une vision égoïste et cupide quand il s'agit d'argent. Cette vision se concentre essentiellement sur l'intérêt égocentrique. La notion d'égoïsme est dynamique dans la société américaine industrialisée des années 1930. Le sens de la société égalitaire qui aurait dû être préservé, est rejeté en faveur d'une concurrence effrénée pour la richesse. Steinbeck, en tant qu'observateur ponctuel de l'échec social en Amérique, déplore la déchéance de l'existence communale qui est remplacée par l'égocentrisme et la course sans morale aux biens matériels.

Dans *The Pearl* ou dans *In Dubious Battle*, la mentalité des marchands de perles et des propriétaires terriens est érigée en fonction des logiciels guidés par des comportements axés exclusivement sur l'argent et le nombrilisme. Ces comportements s'inscrivent dans une vision qui ne semble pas privilégier une société plus solidaire et d'entre-aide. C'est sans conteste ce que l'étude de V.S. Naipaul livre, faisant remarquer que : « Money means a good deal more. Only a man's eccentricities can get him attention »[747]. Les excentricités participent à ce que nous appelons « une aliénation rampante » et dont Steinbeck met en scène dans ses romans pour la dénoncer. La principale difficulté qu'induit la conception égocentrique de l'argent réside dans le fait qu'il ne doit pas guider les relations entre les individus. C'est pourquoi dans *In Dubious Battle*, le dialogue entre Al et un de ses clients nous semble éclaircir sur le renversement de la conception de l'argent :

> "Do you always feed bums, Al ?"
> "Well, Jesus, what can you do? If a guy wants a cup of coffee on a cold night, you can't let him down because he hasn't got a lousy nickel".
> The customer chuckled. "Well, twenty cups of coffee is a dollar, Al. You'll fold up if you go about it that way" (*IDB*, 39).

[746] Selon les Grundrisse, dans la valeur d'échange le « rapport social des personnes se transforme en une relation sociale entre choses, le seul langage intelligible que nous employons les uns avec les autres » « Notes sur James Mill », *In* Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.,* p. 464.
[747] *In* Robert D. Hamner, *Critical Perspectives On V.S. Naipaul*, London, Heinemann, 1979, p. 6.

Dans les romans de Steinbeck, l'extrême cupidité semble démolir les liens communautaires entre les individus. La quête de richesse dont il s'agit dans la fiction de Steinbeck semble engendrer un terrible sentiment d'égoïsme dans la société américaine. Le dialogue entre Al et un de ses clients nous invite à repenser non seulement notre rapport aux autres, mais aussi notre rapport à l'argent. L'acte solidaire d'Al est une parfaite illustration de devoir social en servant gratuitement du café à deux pauvres individus pour leur permettre tenir chaud pendant le froid.

Dans *The Pearl*, par exemple, les personnages comme le prêtre et le médecin sont corrompus par l'avidité extrême pour la richesse matérielle. La mise en scène de ces deux personnages s'inscrit dans une démarche dénonciatrice. Il s'agit, pour Steinbeck, de dénoncer les actes pervers de l'argent à travers le prêtre et le médecin qui, au lieu de travailler dur pour gagner de l'argent, tentent par des méthodes immorales de profiter de la perle précieuse de Kino. À titre d'exemple, le médecin, après avoir refusé de soigner le fils de Kino, finit par le faire à la suite de la richesse découverte par ce dernier. Il en est de même du prêtre du village de La-paz. Cette autorité de l'église s'efforce par tous les moyens à tirer profit de la perle et même jusqu'à vendre le sacrement au nom de l'église. Le problème avec ces deux opportunistes est qu'ils prétendent être des amis de Kino, alors que leurs manigances souterraines sont uniquement guidées par l'argent. C'est ce que fait remarquer l'écrivain Alain Deneault dans son ouvrage consacré à la place de l'argent dans nos rapports avec nos semblables. Dans *Faire l'économie de la haine* : *douze essais pour une pensée critique*, il affirme que : « l'argent s'est imposé au point de devenir le moyen des moyens, un métamoyen permettant de faire lever à peu près toutes les barrières, de vaincre à peu près toutes les résistances, de réduire à peu près tous les écarts »[748]. La possession de l'argent détermine notre vie et met presque un terme à tout obstacle dans nos rapports dans la société. La mise en scène du comportement du prêtre et du médecin apparaît comme un prétexte pour dresser un portrait critique des comportements cupides des individus qui, par leur fonction, sont censés travailler au service de la communauté.

Cette mise en scène entre l'observation et l'interprétation des signes de cupidité est au cœur du roman de Steinbeck de ses personnages, Steinbeck puisque ses personnages se livrent à une recherche permanente des biens matériels. On remarquera d'ailleurs que

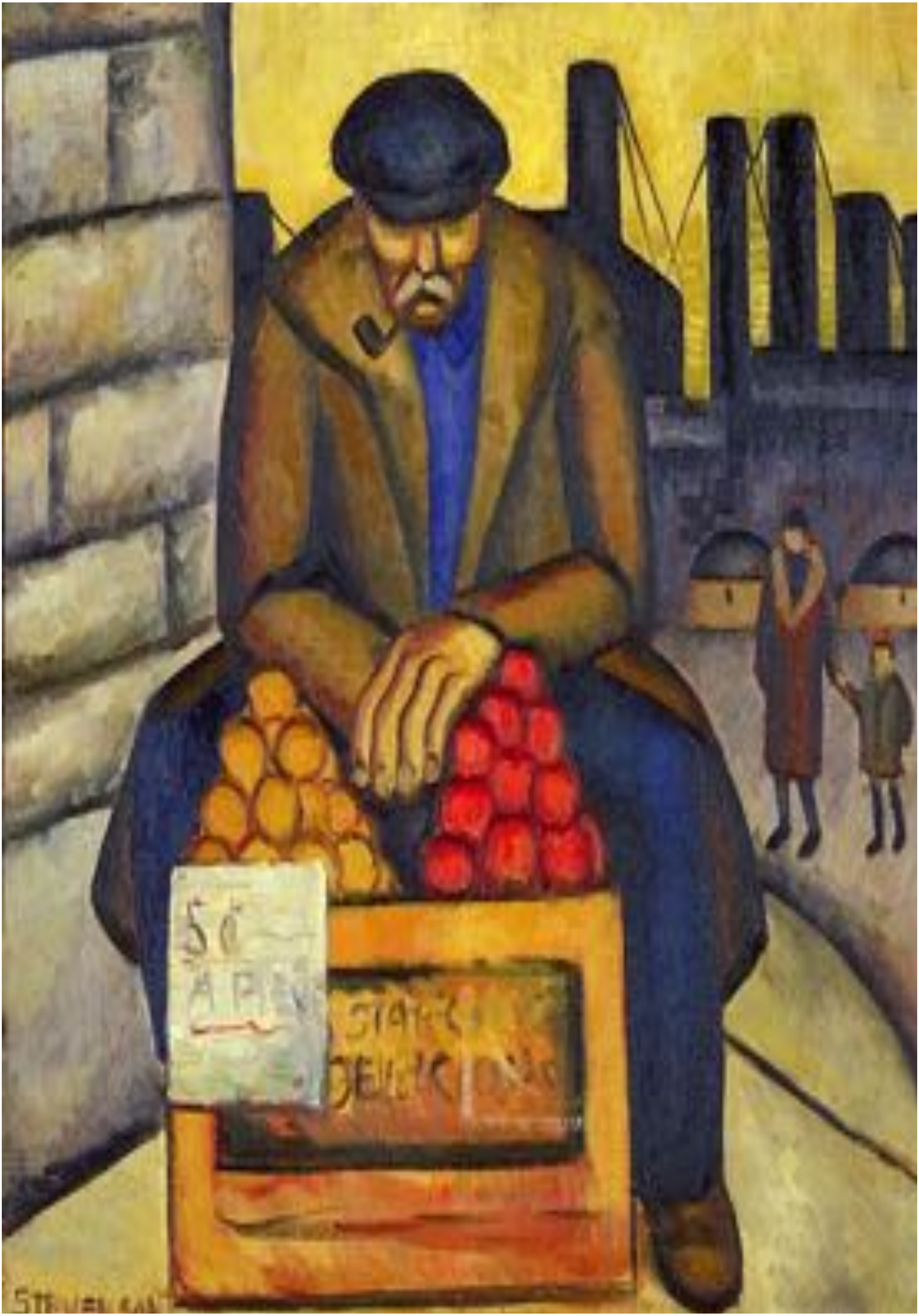
[748] Alain Deneault, *Faire l'économie de la haine* : *douze essais pour une pensée critique*, Montréal, Éditions Ecosociété, 2011, p. 13.

c'est l'expression du matérialisme excessif que Steinbeck s'évertue à dénoncer. Les marchands de perles et le prêtre ou encore le médecin sont tellement corrompus qu'ils vont jusqu'à faire usage de la violence envers Kino. Ces personnes proposent plus de vœux pour des avantages personnels que d'intérêt lié à la communauté. C'est aussi une réalité absolue dans *The Pearl* où la quête de richesses et de biens matériels conduit à l'autodestruction de l'homme, mentalement et physiquement.

Il en est de même manière dans *The Grapes of Wrath* où Tom Joad évalue la dislocation des fermiers qui souffrent d'être arrachés de leur terre natale. L'éviction forcée des fermiers est principalement causée par le matérialisme outré des riches propriétaires terriens. Le culte du matérialisme est mis à l'extrême lorsque les riches propriétaires s'emploient à assujettir les fermiers migrants paupérisés au lieu d'instaurer un climat propice entre ouvriers agricoles et patrons des agro-business. L'indifférence qui caractérise le climat social du milieu agricole se retrouve dans le discours de la voix narrative :

> And the companies, the banks worked at their own doom and they did not know it. The fields were fruitful, and starving men moved on the roads. The granaries were full and the children of the poor grew up rachitic, and the pustules of pellagra swelled on their sides. (*GOW*, 284)

Il ressort de ce passage une sorte de plainte que Steinbeck met en évidence pour procéder à un renversement des actes. Steinbeck ancre sa pensée dans une volonté de pacification des relations. La plainte employée par Steinbeck qui conçoit l'argent comme un révélateur, peut être envisagée non pas comme une fin en soi, mais plutôt comme un moyen. Au regard de la dualité qui structure ce chapitre, le pouvoir de l'argent apparaît doublement constitué, comme un moyen d'émancipation et d'aliénation. La démarche que Steinbeck entreprend se veut à la fois éthique et politique puisqu'elle va à l'opposé d'une conception guidée par un excessif culte à l'argent qui semble déshumaniser l'individu. C'est à la lumière de ce pouvoir aliénant que Steinbeck incite à repenser nos rapports avec l'argent pour apporter un changement. En tant que médiateur social, Steinbeck sert de voix au bas-peuple dans le processus des luttes contre les outrances et les difficultés de la société à travers un discours structurant.


50
APPLES

TROISIÈME PARTIE :

L'INTRICATION DE L'ESTHÉTIQUE, DE LA POLITIQUE ET DE L'ÉTHIQUE

CHAPITRE I :

LE TRAIT D'UNION ENTRE LE SOCIAL ET LA « POÉTHIQUE » CHEZ STEINBECK

1. L'écrivain comme truchement

1.1 La voix des *underdogs*

Une des particularités des romans de Steinbeck réside dans le fait qu'ils abordent la question de la voix des opprimés, notamment dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels ». Dans ces romans, Steinbeck accorde une importance au sort des laissés-pour-compte de la société américaine. Prendre en compte leur voix, c'est-à-dire celle des « underdogs », consiste à faire un état de lieu de leur condition de vie. L'approche qui nous semble légitime et la plus cohérente, c'est de définir d'abord la notion de « underdog » afin d'éviter d'imposer des critères normatifs. En toute logique, retenons comme première définition, être un « underdog » désigne communément un individu ou une entité dans un état d'infériorité (conditions de vie difficiles, insatisfaction, difficultés financières), qui est fortement pressenti pour perdre la compétition au sens large dans laquelle l'individu ou l'entité est engagé(e)[749].

En écrivant sur une classe opprimée, on peut dire que Steinbeck ancre son discours dans une perspective de perpétuation de leur voix dans son texte. Dès lors, la voix apparaît comme le bâtisseur du texte, même si celui-ci était identifiable et singulier. Cette singularité est porteuse d'une empreinte particulière puisqu'elle produit par elle-même un effet de présence découlant d'une absence. Ainsi, il y a toute une manière singulière d'articuler la langue. En ce sens, la question est de savoir comment on peut identifier l'effet de la voix étouffée dans l'écriture de Steinbeck.

[749] Anat Keinan, Jill Avery, Neeru Paharia, « Capitalizing on the Underdog Effect », *Harvard Business Review,* (November 2010). Retrieved 13 April 2013. Voir aussi le Dictionnaire Merriam-webster online sur le URL : http://www.learnersdictionary.com/definition/underdog

L'enjeu de notre thèse est pourtant de montrer, qu'en dépit de son caractère composite, la fiction de Steinbeck est traversée de façon itérative par le motif de la dénonciation et c'est d'ailleurs ce qui semble donner à ses romans toute leur tonalité et leur disposition structurante. Cela nous permet sans doute d'envisager la relation entre les notions d'esthétique, politique et d'éthique comme un principe de cohésion dans la fiction de Steinbeck, puisqu'elle se réalise par le biais de la mise en scène d'un discours hégémonique, d'une idéologie persistante qui s'infiltre dans tous les modes de narration.

Notre réflexion s'articule essentiellement sur la manière dont Steinbeck parvient à faire résonner la voix socialement silencieuse des « underdogs » en alliant un art d'écrire et un art de vivre. Puisqu'en littérature le contenu d'une œuvre est le produit de l'observation et de l'imagination d'une seule personne, les voix des personnages apparaissent comme d'autant plus authentiques que l'écrivain essaie de restituer la réalité socioculturelle des discours (inflexions, lexiques, contenus liés à des appartenances et positions de classe, à une origine ethnique ou à une éducation spécifique), et les idiosyncrasies propres à chaque être parlant. Se déclarer la voix des « underdogs » revient justement à prendre parti pour une cause. Cette démarche soulève la question de la politique dans la littérature. La démarche de Steinbeck souscrit à l'idée selon laquelle la littérature est loin d'être politiquement neutre. On peut dire que toute œuvre littéraire est à la fois esthétique et politique comme le souligne Toni Morrison :

> I am not interested in indulging myself in some private, closed exercise of my imagination which fulfills only the obligation of my personal dreams—which is to say that yes, the work must be political. It must have that as its thrust. […] It seems to me that the best art is political and that you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time.[750]

La démarche de Toni Morrison est aux antipodes de la neutralité politique de la littérature. Selon elle, esthétique, politique et littérature sont intrinsèquement liées. Pour mettre en lumière l'absence de neutralité de la littérature, Steinbeck met en évidence la voix des opprimés dans une société qui les a systématiquement réduits au silence. S'il est évident que la voix des opprimés est confinée dans un mutisme profond, pouvons-nous réellement entendre leurs revendications ? La réflexion va se focaliser uniquement sur la manière dont Steinbeck s'emploie à représenter dans ses textes la voix des laissés-pour-

[750] Toni Morrison, *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2008, p. 64.

compte du capitalisme. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », le monde apparaît comme un univers cruel qui se justifie par un pessimisme né d'une sensibilité trop aisément froissée et qui, par moments de révolte, frôle parfois la morbidité. Remarquons que Steinbeck s'évertue à peindre les déshérités, les attardés mentaux, les scènes d'horreur et de brutalité dans ses romans.

À la différence d'Ernest Hemingway, les héros de Steinbeck n'ont rien d'un matamore. Toutefois, il sait envelopper ses scènes les plus atroces dans une atmosphère de conte fantastique ou épique. En voulant servir au nom des aphones, Steinbeck s'appuie sur un mode de langage aussi varié qu'allégorique. Les subterfuges de l'écriture qu'il emploie, témoignent d'une tentative désenchantée de communiquer dans l'étouffement afin de se faire entendre. Les rapports entre écriture et voix du peuple dans le texte peuvent s'interpréter comme une tentative de créer l'artifice de la présence, celle-ci étant le grand absent dans le contexte de crise. Il s'agit de souligner à quel point la question de la voix est au cœur de la poétique de l'écrivain mais aussi la prise en charge des voix et des paroles inaudibles. Car si Steinbeck emprunte le parler du « bas peuple », ce n'est pas seulement pour reproduire un langage particulier mais c'est plutôt une manière de mettre en lumière le sort des laissés-pour-compte par le biais d'une démarche constructive, aspect que nous étudierons plus en détail dans ce chapitre. Ainsi, les mots écrits se mettent « en voix », alors que l'écrivain devient un lecteur à haute voix de son propre texte.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck fait résonner une polyphonie de voix qui se bouscule dans ses textes et chacune se fait évidemment l'écho d'une revendication qui la concerne. Il s'agit dans ce chapitre de montrer comment Steinbeck se prend pour le porte-parole d'une catégorie délaissée par le système capitaliste. Steinbeck porte une singularité qui produit par elle-même un « effet de sujet », voire un effet de présence issu d'une absence. Dans ce sens, l'écriture de Steinbeck n'apparaît-elle pas comme une manifestation du silence ou encore d'un manque ? Certes, même si l'écriture porte la marque de la singularité, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit pour Steinbeck de faire entendre un discours qui a été réduit au silence comme le fait remarquer Mac dans *In Dubious Battle* :

> When we get a whole slough of men working together, maybe—maybe Torgas Valley, most of it, won't be owned by three men. Maybe a guy can get an apple for himself without going to jail for it, see? Maybe they won't dump apples in the river to keep up the

> price. When guys like you and me need an apple to keep our Goddamn bowels open see? You've got to look at the whole thing, London, not just this little strike. (*IDB*, 258)

Il est clair que Steinbeck décrit une grève d'une certaine tranche de la société américaine. Par l'entremise du discours de Mac, Steinbeck s'emploie davantage à universaliser la lutte ouvrière et d'en trouver une perspective durable et irrévocable. Dans *In Dubious Battle*, il apparaît que la voix des pauvres hères reste d'emblée inaudible, caractéristique d'un étouffement. Cependant, dans ce passage, la démarche de Mac tout comme celle de son créateur ne s'inscrit pas seulement dans l'instantané, car il mise également sur une vision universelle et permanente. Rappelons que Steinbeck ne s'est engagé dans aucune organisation politique, néanmoins sa démarche rentre essentiellement dans une perspective d'amélioration du sort des laissés-pour-compte du capitalisme. Par l'intermédiaire du personnage de Doc dans *In Dubious Battle*, Steinbeck essaie d'apporter son soutien à la lutte des ouvriers agricoles pauvres sans pour autant adhérer au parti communiste. Cette démarche est sans doute révélatrice du refus manifeste de Steinbeck de s'enfermer dans des étiquettes idéologiques qui pourraient contraindre sa liberté de parole. C'est pourquoi sa préoccupation est centralisée exclusivement sur l'essence même de la lutte contre l'injustice, laquelle lutte apparaît comme le cheval de bataille de Steinbeck, puisqu'elle semble inspirer ses romans, surtout sa trilogie des années 1930[751].

Dans ces trois romans, Steinbeck se saisit de la crise économique comme une occasion en mettant en scène la préoccupation des ouvriers agricoles, et l'investit de son autorité. On peut également envisager la crise économique comme une « occasion de fiction ». Comment ne pas interpréter les difficultés engendrées par la crise économique dans le bef échange entre Tom et Al Joad :

> "You make a darn good mechanic," Al said.
> "Why not? I worked in the shop a year. We'll take her good an' slow for a couple hunderd miles. Give her a chance to work in." (*GOW*, 185)

Le terme « work » nous invite à entendre au-delà du sens de l'opportunité, celui de « lack of work », suggérant le potentiel à la fois évocateur et dénonciateur de la mise en scène de l'expropriation des métayers et la publicité mensongère, ouvrant une fausse porte sur

[751] Rappelons qu'il s'agit des trois romans publiés durant le « Dust Bowl » et la crise économique des 1930 : *In Dubious Battle, Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*.

la réalité elle-même. En conséquence, John Steinbeck se fait le témoin satirique de la haute société. Son œuvre adresse des critiques amères à l'égard de la soif d'argent et du pouvoir qui affectent sa communauté comme le souligne la voix narrative dans le chapitre XXII de *The Grapes of Wrath*.

> The little farmers moved into town for a while and exhausted their credit, exhausted their friends, their relatives. And they went on the highways. And the roads were crowded with men ravenous for work, murderous for work. (*GOW*, 283)

La voix du narrateur s'élève contre les grands propriétaires terriens. Steinbeck dénonce les « vils intérêts matérialistes » et « l'économie monopolisée » par les puissantes banques durant les années 1930. Steinbeck poursuit ici un but moral et politique, tout en contribuant à améliorer sa société. Ces critiques trouvent leurs échos chez son contemporain Sinclair Lewis. Dans son roman *Main Street*[752], il dénonce l'absence de valeurs morales chez la classe moyenne américaine, qui fait du succès matériel une priorité, tout en se comportant férocement les uns vis-à-vis des autres. Sinclair Lewis utilise la perception négative de Carol envers les petites villes de l'Amérique pour attaquer satiriquement la société américaine contemporaine. Ses personnages donnent la parole à bon nombre des attitudes sociales et culturelles qui deviendront significatives dans les années à venir.

En mettant en scène la communauté de La-Paz dans *The Pearl*, Steinbeck dénonce une société qui se conforme aveuglément aux valeurs matérielles sans respecter les normes morales qui sont les principes fondamentaux de la vie en société. La démarche dénonciatrice de la perte des valeurs morales trouve sa pleine expression dans *The Grapes of Wrath*. Steinbeck critique le matérialisme excessif qui incite les grands propriétaires terriens à aller au-delà des limites raisonnables pour amasser davantage de profit. Ce matérialisme excessif se révèle symptomatique d'un désir obsessionnel d'exercer le pouvoir sur les autres. La démarche de Steinbeck est aux antipodes de toute forme d'assujettissement d'un groupe sur un autre.

Rappelons, en ce sens, *Life in the Iron Mills* de Rebecca Harding Davis, publié dans *Atlantic Monthly* en avril 1861, qui est considéré par de nombreux critiques comme un

[752] Sinclair Lewis, *Main Street*, New York, Bantam Classics Edition, 1996. (1920)

roman pionnier marquant le début du réalisme dans la littérature américaine[753]. En plus de cela, le roman est également l'un des premiers travaux à explorer l'industrialisation dans la littérature américaine. Le protagoniste du roman est Hugh Wolfe, ouvrier dans une fonderie qui possède un talent artistique, notamment un penchant pour la sculpture. Malgré l'espoir de ses penchants artistiques, Hugh Wolfe devient le héros muselé, car son désir d'une vie meilleure mène à son musèlement et à sa mort ultime. Le roman est devenu un texte important, non seulement pour son mérite artistique, mais pour ses implications historiques. C'est dans cette perspective de musèlement de la parole que les fondements de la littérature prolétarienne semblent voir le jour au début des années 1930, dont l'objectif est d'établir le droit d'expression à tous, surtout pour ceux qui ont été privés de la parole ou encore moins ceux qui n'en ont jamais eue. On peut dire que la visée de la littérature prolétarienne est réparatrice car étant destinée à faire entendre la voix du « bas peuple » comme on peut le remarquer par le biais de l'accent mis sur l'usage appuyé du langage vernaculaire chez Steinbeck. Cette visée est proche de celle des communistes même si ces derniers semblent la transformer dans le contexte politique de la lutte des classes. C'est dans ce sens que Michael Gold, dans un éditorial mensuel consacré au *New Masses*, incite les prolétaires à partager leurs propres histoires pour montrer leur autorité à travers des vocables qui leurs sont propres :

> Tell us your story. It is sure to be significant. Tell it simply and sincerely, in the form of a letter. Don't worry about style, grammar or syntax. Write as you talk. Write. Let America know the heart and mind of the workers.[754]

L'incitation de Michael Gold apparaît comme une forme subversive de rupture des codes linguistiques de la classe dominante qui, la plupart du temps, s'inscrit dans une perspective de domination discursive. L'exposition délibérée du langage apparaît ici comme une opposition de l'archétype académique, il s'agit d'une aspiration de clarté et de parité (entre hommes et femmes, entre Américains de toute origine et de toute classe sociale). La voix qui émerge dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » dénonce la monopolisation des terres et des excès de bénéfices par les grands propriétaires terriens. C'est pourquoi il ancre sa pensée dans une démarche revendicative. Rappelons que

---

[753] Jennifer L. Larson, "A Groundbreaking Realist: Rebecca Harding Davis", *Documenting the American South,* (2004). Retrieved December 6, 2011.

[754] Barbara Foley, *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 87-88.
Michael Gold, "Write for Us!", *New Masses* 4, (July 1928), p. 2.

lorsque les revendications des ouvriers se font entendre, ils sont brutalement réprimés comme le souligne la voix narrative : « And money that might have gone to wages went for gas, for guns, for agents and spies, for blacklists, for drilling » (*GOW*, 284). La trilogie des « Dust Bowl Novels » s'érige en modèle de défense des droits des ouvriers ; elle s'articule autour d'une idéologie qui vise à faire résonner la voix d'une classe parfois bâillonnée ou écrasée.

Dans ses trois romans, Steinbeck permet à la voix ouvrière de se réaffirmer face à l'exploitation inhumaine des propriétaires terriens. Citons en exemple la violence symbolique et physique exercée sur les fermiers migrants durant leur périple dans *The Grapes of Wrath*. Dans ce roman, il s'agit d'une page sombre de l'histoire américaine que Steinbeck s'emploie à analyser et à mettre en lumière. Il ressort de cette page que les fermiers représentés de façon intime par la famille Joad partis en Californie pour un lendemain meilleur, se retrouvent discriminés et affamés au milieu de l'abondance des terres fructueuses de l'Ouest. C'est sans doute en ce sens que Jim Casy et Tom Joad décident de se révolter pour faire entendre la cause des ouvriers agricoles. Steinbeck exploite donc l'idée de la voix ouvrière (une voix qui subsistera même quand elle est muselée et châtiée). La puissance de mise en scène de la faim, des atrocités, de la cupidité et de l'indifférence des grands capitalistes, se révèle inégalée à cause de l'impact qu'elle a suscité dans la société américaine, créant une sorte de choc de conscience. Le véritable « choc » du texte, c'est bien sûr celui de « la voix comme bombe littéraire »[755] selon Monica Michlin. Si une telle voix peut paraître « choquant », c'est parce qu'elle dévoile des carences criardes que l'écrivain essaie de combler. Quels que soient les effets de style que l'écrivain emploie, l'impact des voix fait émerger des béances.

1.2 L'écriture : expression du manque et de l'exacerbation

Parler de l'écriture comme expression du manque et de l'exacerbation par l'approche des questions esthétiques, politiques et éthiques constitue assurément une démarche fort significative, puisqu'elle paraît d'emblée positive. Même s'il faut rester

[755] Monica Michlin, « Les Voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques*, n°. 7, (2005), pp. 197-214. Accès en ligne le 23 juin 2017. URL : http://sillagescritiques.revues.org/1078

clairvoyant, il subsiste en dépit de tout une double ambiguïté : une inéluctable et tendancielle liaison entre le formel et le thématique. Penser l'écriture comme expression du manque et de l'exacerbation fait surgir un questionnement sur la conséquence de la rupture ou de la séparation d'une situation d'attachement. Il ne nous appartient pas de vérifier si la question du manque et de l'exacerbation est perceptible dans la littérature en général. Cependant, elle met le doigt sur des questions que la littérature s'est posée de façon récursive et que les écrivains américains continuent de se poser. Il faut par ailleurs s'interroger sur la réalité de ce vide.

L'hypothèse selon laquelle l'écriture serait une expression de manque et d'exacerbation revient à déclarer l'écriture apte à rendre compte des vacuités et des fêlures du monde qui nous entoure et invite la littérature à repenser son rapport à la réalité. Le manque et l'exacerbation, thèmes omniprésents dans les textes de Steinbeck, trouvent une forme d'expression via la grande Dépression, puisqu'il s'agit d'écrire en dénonçant toute forme d'iniquité, de privation et d'inégalité. Par le biais de sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck construit une écriture du manque et de l'absence. Dans ces romans, la question de la mort est omniprésente. En effet, la mort laisse place à un manque symptomatique d'une souffrance, laquelle permet à Steinbeck de transporter le processus du deuil vers l'univers romanesque et d'atténuer la démarche consciente et volontaire entreprise par la personne endeuillée. C'est tout le sens du travail de deuil qui permet toujours de passer à autre chose. Or, notre société a tendance à occulter ce temps. Aujourd'hui, il faut aller très vite.

Dans *The Grapes of Wrath*, quand les deux grands-parents ont rendu l'âme, leurs corps sont rapidement écartés de la vue. L'absence de veillée mortuaire est symptomatique d'un monde en accélération effrénée[756]. Sous prétexte de modernité, la mode est à la crémation, c'est ce qui nous coupe de nos racines culturelles et même des lieux symboliques dédiés aux défunts. La confusion mort/vie peut s'installer encore lorsque les cendres du grand-père trônent au-dessus de la cheminée. Quant à savoir si la mort est une illusion ou une réalité, il n'y a pas de réponse toute faite dans la mesure où personne n'a refait le chemin inverse. Certes, cette problématique métaphysique se révèle

[756] La notion d'« accélération » prend tout son sens à une époque d'instantanéité, de flux tendus et de bouleversement des espaces classiques (travail, vie privée, sphère publique, etc.). Hartmut Rosa pointe les conséquences néfastes de l'accélération du temps dans les champs sociaux, économiques et politiques. Voir Hartmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, Éditions La Découverte, 2013. Pascal Décarpes, « Hartmut Rosa, Accélération. Une critique sociale du temps », Lectures [Online], *Reviews*, 2013. Accès en ligne le 19 Juin 2017. URL : http://lectures.revues.org/12609

être un vide dans la conscience de Steinbeck. Ce faisant, il recourt parfois à différents domaines pour comprendre ce qui relève de l'intimité de chacun. Steinbeck fait usage des croyances religieuses pour comprendre ce qui relève de l'intimité de chacun.

En revanche, ce qui importe le plus pour Steinbeck, c'est de pouvoir surmonter ce vide pour avancer. Il s'agit de ne pas se laisser anéantir par la peur de la mort, car « la mort n'est pas une fin, mais une transition » selon Edmund Bourne [757]. L'assertion de Bourne est intéressante en ce qu'elle souligne la transformation de la conception de la mort en une traversée. Ce qui est vraiment important ici, c'est de se libérer de la peur de vivre. Steinbeck s'interroge sur les obstacles qui nous empêchent d'accueillir le mystère du devenir de la vie. Pour cela, il suffit juste de pousser un peu la porte de nos certitudes. L'entrée de Tom dans la caverne abonde dans ce sens dans la mesure où elle est symbolique. Cette entrée dans la caverne peut psychanalytiquement être interprétée comme un symbole utérin. Le refuge que Tom Joad trouve dans la caverne apparaît comme le retour au stade fœtal qui lui permettrait de se préparer spirituellement à renaître, en passant de l'intime de la famille à l'échelle du peuple. Tom semble prendre la place du père qui a failli à sa mission fonctionnelle de chef de famille, voire à ses responsabilités. Tout se passe comme s'il y avait une sorte de renaissance qui l'inciterait à s'engager dans une démarche qui consiste non pas à conduire les fermiers quelque part, mais de faire de cette place, la Californie, le jardin tant espéré. C'est sans doute ce que Tom suggère à Casy au début du roman (*GOW*, 24). Cette suggestion est concrétisée à la fin du roman où Tom conduit sa famille et l'ensemble des fermiers migrants vers une nouvelle compréhension du lieu d'accueil. Il s'agit d'un éveil de conscience qui lui permettrait de passer des principes de la famille à un niveau politique. La conception du lieu d'origine trouve aussi toute sa pertinence dans *In Dubious Battle*, puisque les évocations de Mac, abondent dans ce sens, tout en laissant penser à une méthode d'exploration du psychisme humain.

> It's funny how you want to do a thing and never do it. *Once when I was a kid* one of those lodges took about five hundred of us on a picnic, took us in trucks. We walked around and around. There were big trees. *I remember* I climbed up in the top of a tree and sat there most of the afternoon. *I thought I'd go back* there every time I could. But I never did. (*IDB*, 33)[758]

[757] Edmund J. Bourne, *Manuel du phobique et de l'anxieux*, Paris, Édition Eyrolles, 2011, p. 421.
[758] C'est moi qui met en italique.

Dans ce passage, les rappels de Mac ne semblent pas fortuits puisqu'ils révèlent l'existence d'un antécédent. Par la remémoration, Mac peut explorer vraisemblablement ses désirs latents ou à peine accessibles. Les contenus de ses souvenirs révèlent un profond manque qui anime aussi bien Mac que son créateur. Autrement dit, il s'agit de montrer que les profonds désirs, loin de surgir par latence, sont toujours là, l'inaccomplissement renvoyant aux désirs insatisfaits et à l'actualisation d'une possibilité toujours latente. Sans doute c'est ce qui hante les souvenirs et les rêves de Mac. Cette remémoration se présente sous forme de conflit entre « le désir » et « l'acte d'accomplissement ». Ces évocations qui remontent à la surface des souvenirs tant désirés par Mac semblent montrer en filigrane ses préoccupations actuelles, incompatibles avec la réalisation de ses désirs enfouis. Contraint d'admettre la force d'un désir fondé sur le manque, le héros ressent alors le clivage profond entre besoin et demande.

L'écriture de Steinbeck s'efforce de combler une béance, d'exprimer un manque et de tenter de le pallier d'une certaine façon ou tout au moins de le définir. En effet, l'expression du manque et de l'exacerbation qui nous intéresse dans ce chapitre est également identifiable dans les chapitres II et IV de *The Grapes of Wrath*. Le manque de nouvelles entre Tom Joad et son père pendant sa détention carcérale est aussi révélateur d'une rupture et d'un manque plus enraciné. Steinbeck pose la question de la création romanesque en termes de séparation et d'unité à recouvrer comme l'illustre l'échange entre Casy et Tom Joad :

> "Well, I ain't heard lately. I never was no hand to write, nor my old man neither." (*GOW*, 12)
>
> "I don't know how he is. I ain't been home in four years."
> "Didn't he write to you?"
> Joad was embarrassed. "Well, Pa wasn't no hand to write for pretty, or to write for writin'. He'd sign up his name as nice as anybody, an' lick his pencil. But Pa never did write no letters. (*GOW*, 28)

Sans doute devant l'envie de reconstruire, Steinbeck expérimente la carence de relations familiales comme tout individu en situation de manque. Grâce à la création romanesque, Steinbeck essaie de pallier cette béance, soit vivre avec, soit essayer de la combler. La compensation du manque par l'écriture se retrouve aussi dans l'analyse d'Elizabeth Bouzonviller, qui compare l'écriture à « un masque jeté sur le manque fondamental

irrémédiable »[759], car « elle offre un accommodement avec le problème de la Chose »[760]. Face au syndrome de la page blanche, Steinbeck s'évertue d'emplir le vide par la marque noire de ses lettres. Si l'incertitude paralysante de l'artiste n'est jamais satisfaite, elle est cependant enduite d'une fine tâche d'encre. Steinbeck pose l'équation irrésolue du désir. Dans cet échange entre Casy et Tom Joad, il ressort un manque qui se traduit par l'absence d'écriture entre Tom Joad et sa famille. Cette absence de correspondance n'est pas une incapacité d'écrire, mais s'inscrit plutôt dans une perspective de refus comme le fait remarquer Tom Joad :

> Pa could write, but he wouldn't. Didn't like to. It give him the shivers to write. He could work out a catalogue order as good as the nex' fella, but he wouldn't write no letters just for ducks. (*GOW*, 45).

La remarque de Tom Joad est intéressante en ce qu'elle souligne le refus de Pa Joad de réveiller un vide émotionnel. Steinbeck semble mesurer l'effet de cette séparation car on voit bien que derrière le refus d'écrire de Pa Joad se profile un désir d'unité et une peur d'acter la perte de l'autre. C'est sans doute ce que Ma Joad s'empresse de marteler en ces termes : « We don' want you to go 'way from us, […]. It ain't good for folks to break up » (*GOW*, 166).

Dans *The Pearl*, Steinbeck nous fait le portrait de Kino et ses péripéties suite à la découverte d'une perle d'une valeur inestimable. Étant à présent la clé de voûte de la réalisation de tous ses désirs en état de veille, la perle finit par semer le chaos dans la vie paisible de Kino. Il est clair que Kino est obsédé par la perle. Steinbeck souligne le danger du matérialisme qui valorise l'avoir au lieu de l'être. Le récit fait la description d'une famille qui est complètement coupée de sa maison à cause de personnes cupides. En raison de son obsession de la perle, Kino voit sa maison envahie par des groupes humains avides qui exacerbent sa vie et l'obligent à quitter celle-ci pour des raisons de sécurité. Cette obsession de la perle dévoile en filigrane une privation accentuée par le désir de Kino de combler ce « manque-à-être » et ce « manque-à-avoir » pour reprendre le mot de Jacques Lacan. Dans son texte « La signification du phallus », publié dans les *Écrits,* Lacan souligne qu'il y a une différence entre « être le phallus » et « avoir le

[759] Elizabeth Bouzonviller, *Francis Scott Fitzgerald ou la plénitude du silence*, Thèse de Doctorat en Études anglophones, sous la direction de Roland Tissot, Lyon, École doctorale sciences sociales Université Lumière Lyon 2, 1998, p. 173.
[760] *Ibid*.

phallus ». Il y a toute une division immanente au désir qui se formule entre les rapports autour d'un être et d'un avoir. Autrement dit, Lacan installe le sujet dans une position qui lui permet de s'identifier au type idéal de son sexe, de répondre aux besoins de son partenaire et aux besoins de l'enfant. Le phallus exercerait métaphoriquement une fonction de représentation de tous les représentants. Étant une fonction de représentation, le phallus permet de masquer le manque dans l'autre, paraître (par-être pour se substituer à l'avoir ou par-être pour l'ériger et le protéger). Il est intéressant de paraphraser la formule lacanienne pour évoquer l'objet du manque dans le cas de Kino qui s'étale ici entre être considéré et avoir de la considération. Kino se retrouve malheureusement face à un dilemme difficile à assumer : entre jouir de la considération d'autrui et avoir l'estime de soi. Au plan psychanalytique, la perle apparaît comme un dispositif permettant de refluer les désirs et les envies refoulés, voire impossibles à accomplir, comme le fait remarquer la voix narrative :

> And in the incandescence of the pearl the pictures formed of the things Kino's mind had considered in the past and had given up as impossible. In the pearl he saw Juana and Coyotito and himself standing and kneeling at the high altar, and they were being married now that they could pay. He spoke softly, 'We will be married—in the church.'
> In the pearl he saw how they were dressed- Juana in a shawl stiff with newness and a new skirt, and from under the long skirt Kino could see that she wore shoes. It was in the pearl- the picture glowing there. He himself was dressed in new white clothes, and he carried a new hat- not of straw but of fine black felt- and he too wore shoes- not sandals but shoes that laced. But Coyotito— he was the one— he wore a blue sailor suit from the United States and a little yachting cap such as Kino had seen once when a pleasure boat put into the estuary. All of these things Kino saw in the lucent pearl and he said, 'We will have new clothes.' *(PL*, 28)

La remarque est éclairante en ce qu'elle souligne la représentation imagée des désirs enfouis de Kino. L'image réfléchie de la perle implique un passage de la représentation de l'inaccessible à une représentation de l'accessible. En effet, les désirs de Kino semblent à présent possibles, comme le fait de « se marier à l'église » (28), « amener son fils à l'école » (29) et s'octroyer « une carabine Winchester au point » (28). La possibilité qui est offerte à Kino de réaliser ses désirs, l'amène à expérimenter concrètement les vicissitudes de la vie. C'est d'ailleurs cette possibilité qui caractérise les personnages de Steinbeck en tant que « sujets » et les pousse à désirer, d'où la pertinence d'aborder le rapport entre le désir, le besoin et la pulsion.

Remarquons que Steinbeck ancre sa démarche dans la réflexion platonicienne, selon laquelle « […] tous ceux qui désirent, désirent ce qui n'est pas actuel ni présent, ce

qu'on n'a pas, ce qu'on n'est pas, ce dont on manque »[761]. C'est en ce sens qu'il faut entendre la position de Claudia Johnson[762], qui examine la dimension politique et éthique de *The Pearl* sous le prisme d'une dichotomie entre « riche » et « pauvre », « socioethnie » et « caste », mais aussi comment Kino défie « the whole system of exploitation »[763]. Cette dimension politique et éthique trouve son sens à la lumière de la pensée d'Edward Waldron, qui soutient que Kino est guidé par une vision intuitive de « démocratic freedom » [764], une liberté qui ne peut être rendue réelle que « through education and struggle against the system »[765].

Étudier la notion de manque et d'exacerbation dans l'œuvre de Steinbeck revient à se plonger dans une représentation réaliste qui en dit long sur les motivations de l'écrivain. Ses motivations, qui passent par le biais des mécanismes narratifs, ne sauraient se réaliser qu'à partir d'une représentation esthétisée du réel qui embellisse et contextualise le message de l'écrivain.

1.3 La réflexion réaliste comme une représentation éthique et esthétique du monde

Avant de s'atteler à étudier la place de réalisme dans les textes de Steinbeck, il est donc nécessaire de se demander, ce qui a pu motiver l'écrivain. Rappelons ici la thèse développée dans ce travail : un texte est d'abord une succession d'indices organisée selon un langage dont les orientations et le sens particulier résultent d'un rapport d'influence qui induit une action. Il faut comprendre par l'action de la manière la plus générale l'interaction des différentes instances entre un texte et son auteur. La reconnaissance de ces instances constitue bien sûr le premier moment de notre analyse. Cependant, avant de développer cette interaction, nous examinerons la façon dont elle est perçue par la critique et la théorie littéraire. Pour cela, il s'agit de voir si les effets du capitalisme qui

[761] Platon, *Le Banquet*, trad. Fr. P. Vicaire (dir.), tome IV, 2e partie, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1989, p. 200b.
[762] *In* Stephen K. George, « A Taoist Interpretation of John Steinbeck's *The Pearl* », *Steinbeck Review*, volume 1, (Spring 2004), pp. 90-105, p. 90.
[763] *Ibid*., p. 90.
[764] *Ibid*.
[765] *Ibid.*

semblent marquer son texte, n'ont pas influencé son écriture au risque de révéler que toute sa fiction ou presque y prend son origine. En effet, le réalisme littéraire chez Steinbeck cherche à déployer une forme esthétique qui donne l'illusion de faire transparaître la « vraie vie » dans son roman, tout en dégageant de manière convaincante un « effet de réel ».

En observant la description minutieuse du cadre spatio-temporel dans le chapitre I de *The Grapes of Wrath*, on remarque que la représentation chercherait à coller au plus près de ce qui fait l'expression du monde vécu pendant les années 1930. Les dialogues qui abondent dans tout le roman sont des dialogues « parlés » ; ils « rendent » ou imitent le langage vernaculaire tel qu'on peut l'entendre réellement dans la bouche des travailleurs agricoles. En conséquence, la forme littéraire correspond ici à la vie sociale dans la mesure où elle se plie (sur les plans phonétiques, syntaxiques, sémantiques) à ce qu'elle veut représenter. Bien sûr, les dialogues ne sont pas le seul élément de la narrativité en jeu. Les descriptions, les personnages et la « mise en intrigue » constituent autant de problèmes redoutables qu'affronte la création littéraire du réalisme social de l'époque. Quant aux solutions qu'elle apporte au problème global de la représentation, elle recourt au modernisme littéraire.

Dans *L'âge du roman américain*, Claude-Edmonde Magny fait remarquer que le réalisme social a notamment emprunté au modernisme littéraire quelques-unes de ses « techniques »[766]. Rappelons que la littérature moderniste a été une littérature de crise et de mise en crise, qui n'a eu de cesse de bouleverser les modes de pensée et de représentation du réel et de mettre en crise le langage. En ce sens, la démarche de Steinbeck est indissociable des bouleversements socio-économiques, politiques et technologiques qui ont secoué l'Amérique des années 1930. Même si Steinbeck s'appuie sur le modernisme, il se dirige cependant vers un nouveau réalisme très engagé politiquement. Dans sa fiction, Steinbeck brouille tantôt les pistes, tantôt il déstabilise le lecteur à l'instar des écrivains modernistes qui participe activement à la production du sens. Les ouvrages de Steinbeck enregistrent une prolifération d'usages et d'interprétations pour devenir un support de constructions identitaires, contestataires, transgressives ou décalées, bien appréhendés par les *Cultural Studies* dans le cadre du tournant ethnographique. L'adoption d'une représentation esthétisée du monde n'incite

[766] Voir Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, *op. cit.*, p. 95.

pas à se passer de la référence au réel mais à ne plus envisager cette dernière hors du processus d'interprétation.

L'expression qui donne le titre à notre chapitre fait référence au rapport entre la notion d'esthétique, de politique et d'éthique, car c'est à la représentation esthétisée du monde que nous nous intéresserons en premier lieu, non seulement parce qu'elle est la manifestation de la réalité qu'on observe le plus fréquemment dans l'œuvre de Steinbeck, mais aussi parce qu'elle oblige la littérature à trouver des stratégies narratives pour la mettre en scène. Cependant, au-delà de l'aspect plutôt énonciateur, on remarque chez Steinbeck que le texte véhicule une empreinte idéologique basée sur le vécu. Pour mieux analyser l'écriture de Steinbeck, il est plus cohérent de situer d'abord l'œuvre dans son contexte social, littéraire et politique.

Il est intéressant de souligner que de considérables transformations ont modifié le statut et la perception de multiples éléments dans le monde réel et dans les formes romanesques. Pour être viable, l'expérience doit être palpable et de première main. La démarche privilégiée de l'observation qui semble caractériser la fiction de Steinbeck, se retrouve également dans celle de la nécessité de l'expérience chez Hemingway qui écrit dans *The Green Hills of Africa* : « it's hard to get anything true on anything you haven't seen yourself »[767]. La déclaration d'Hemingway est éclairante en ce qu'elle illustre que la quête de la vérité passe essentiellement par l'observation.

Au-delà de la capacité d'observation, il y a également de l'expérimentation. L'expérience de Steinbeck est un vécu et un ressenti individuel. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck fait de l'expérience concrète de la crise économique des années 1930 un objet esthétique, tout en la réinventant de façons plus visibles. La récurrence des verbes, notamment « feel » et « see » ont dans ce roman une importance essentielle. Observons ici que la part de reconstitution de l'écrivain est nécessaire dans la constitution de la crise économique. Néanmoins, il faut nuancer cette notion d'expérience en considérant la place accordée par Steinbeck à la lecture. Si la lecture est condamnable, il nous semble également qu'elle se substitue à l'expérience réelle. À première vue, la description des dépliants publicitaires sur la Californie constitue la première source d'information pour les fermiers migrants. Ceci ne signifie pas que l'expérience livresque soit forcément mauvaise, simplement il ne faut pas y chercher un matériau de seconde

[767] Ernest Hemingway, *The Green Hills of Africa,* New York, Simon and Schuster, 2002, p. 193.

main lorsque l'expérience directe est possible. Il est certain que la démarche de Steinbeck, telle que nous la comprenons, est une expérience véritable qu'il fait sur l'homme en s'aidant de l'observation.

La lecture est une occupation indispensable pour l'écrivain, elle représente moins un apport de connaissance pour le contenu du récit qu'une partie de l'apprentissage technique. Si les écrivains affirment que leurs ouvrages sont orientés vers le monde et la réalité, cela revient à dire qu'ils concernent essentiellement les hommes et leurs rapports sociaux. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine souligne que la représentation de la réalité est une forme de métaphores, car ce qui appartient à l'écrivain, c'est uniquement « l'espace physico-mathématique »[768], c'est-à-dire le matériau. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre l'hypothèse de Susanne Langer qui, dans *Feeling and Form : A Theory of Art*, avance l'idée que l'art est une illusion, une abstraction développée par un medium, qu'elle nomme « presentational symbolism »[769]. Selon Mikhaïl Bakhtine, « la masse, le son, le mot et l'artiste ne peuvent occuper une position dans l'art que par rapport à tel matériau donné, précis »[770]. On peut dire que si l'esthétique matérielle (comme hypothèse de travail) est clairement anodine et méthodologiquement consciente des limites de son application, elle peut également devenir féconde à condition de n'étudier que la technique de l'œuvre d'art. Dans ce sens, la théorie de l'art parvient-elle à créer des postulats d'un caractère général esthétique, parfaitement et historiquement compréhensible ? Soulignons que l'essence de l'art est de saisir des réalités particulières.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine soutient que « l'activité esthétique orientée vers le matériau, ne donne forme qu'à celui-ci : la forme signifiante du point de vue esthétique est celle du matériau, compris à partir des sciences naturelles ou de la linguistique »[771]. Cette analyse doit aborder l'œuvre dans son donné liminaire, qui est tout à fait connaissable, et comprendre sa structure indépendamment de l'objet

---

[768] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit*., p. 28
[769] Susanne Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Scribner Books, 1953, p.59.
[770] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit*., p. 28.
[771] *Ibid*., p. 28. Mikhaïl Bakhtine prône la combinaison de l'approche formaliste et de l'approche matérialiste pour comprendre la totalité de l'œuvre. Autrement dit, analyser l'esthétique de l'œuvre littéraire revient à tenir compte à la fois de la forme et du fond. La combinaison de ces deux approches vise à observer la réalité telle qu'elle apparaît avant de la corréler à un contenu extra-esthétique. Si la forme se révèle être la forme de la réalité expérimentale propre à la conscience créatrice qui lui est inhérente, le matériau verbal est libéré de sa détermination linguistique par l'artiste qui le travaille de l'intérieur pour l'adapter à son dessein artistique. Il s'agit de perfectionner la matière verbale de façon à ce que la forme apparaisse soudée à elle.

esthétique. Ainsi, l'œuvre littéraire doit être comprise intégralement dans tous ses aspects comme un phénomène du langage, c'est-à-dire de manière linguistique et naturaliste sans égard à l'objet esthétique qu'elle réalise. Les formes compositionnelles qui organisent le matériau portent un caractère téléologique, utilitaire, tumultueux. Cela relève d'une appréciation purement technique pour déterminer l'adéquation du matériau à sa tâche architectonique. Dans la fiction de Steinbeck, la forme architectonique détermine le choix de la forme compositionnelle, d'où la forme du drame dans son écriture[772].

Étudier la représentation dans son aspect esthétique revient à considérer la construction narrative comme la manifestation de l'univers poétique de l'écrivain. Nul doute, dans la fiction de Steinbeck, la représentation est avant tout un regard subjectif porté sur le monde qu'il s'évertue de représenter dans un univers poétique singulier. Il apparaît d'emblée que la représentation est liée à l'acte de création, c'est-à-dire à la perception. On peut également s'interroger sur la création artistique et littéraire comme moyen alternatif à l'expression d'un vécu douloureux ou d'un espoir retrouvé. La question est de savoir si la réflexion réaliste dans la fiction de Steinbeck peut de manière esthétique s'expliquer par une adaptation des stratégies d'écriture à la représentation du monde. Cela revient à nous interroger si la représentation de cette réalité esthétisée et malléable peut avoir des effets sur la littérature. Dans ses romans, Steinbeck se plaît à dépeindre sa ville natale, ses souvenirs, ses remords mais aussi le passé et l'avenir de l'Amérique. Ces éléments apparaissent comme des valeurs éthico-esthétiques. Les éléments constitutifs de l'objet esthétique sont les « places de la ville », les « ombres de la nuit », « les péripéties de la route » ou le « rouleau des souvenirs ».

Dans *The Grapes Of Wrath*, Steinbeck nous donne avec une fine exactitude des indications indispensables à la construction d'une représentation visuelle particulière et concrète des villes qu'il décrit dans son roman. Reconnaissons que la représentation est avant tout la description du monde et de l'univers poétique de l'écrivain. À titre, d'exemple, dès le début du roman, Steinbeck nous introduit dans le lieu où se déroule la narration. Les passages descriptifs s'inscrivent dans un cadre spatio-temporel bien défini qui permet de situer l'intrigue. Il s'agit de relever dans l'image et le texte les éléments qui participent aux repérages des lieux. L'évocation riche en couleurs des adjectifs « red »,

[772] Notons la forme des évènements dramatiques, par exemple le meurtre de Jim Casy dans *The Grapes of Wrath* et de Coyottito dans *The Pearl* ou encore les homicides dans *Of Mice and Men* et dans *In Dubious Battle*.

« gray » et « white » associées à l'état d'Oklahoma dans le premier chapitre permet non seulement de donner une vie au texte mais permet aussi d'accueillir le lecteur.

L'analyse permet de dégager les différents plans du texte selon des critères objectifs et observables. Steinbeck utilise non pas des objets mais simplement la puissance des mots pour construire des fragments intentionnels, changeants, subjectifs et de représentations visuelles dont il est sûrement possible de servir pour ériger l'objet esthétique. Comme le fait remarquer d'ailleurs Mikhaïl Bakhtine : « l'artiste n'a affaire qu'à des mots, puisqu'eux seuls sont quelque chose de précis et d'indéniablement présent dans l'œuvre »[773]. La remarque de Bakhtine est intéressante car elle souligne essentiellement la prise en compte de l'infinie polysémie des mots et à ses vécus. Ces deux éléments constitutifs s'assemblent dans l'unité d'un vécu éthiquement valorisé, esthétiquement formé et achevé.

Dans la relation entre l'éthique et l'esthétique il y a une certaine complémentarité, puisque sans forme esthétique, on assisterait seulement à un évènement éthique qui ne peut être réalisé qu'à partir de lui-même, un aspect que nous développerons plus loin dans cet ouvrage. Dans cette quête d'esthétisme, le message et l'intrigue sont relégués à titre d'accessoires. Dans *Les prairies perdues*, Jacques Cabau souligne que : « la matière du romancier n'est ni la société, ni la psychologie, ni l'idéologie, mais le Mot, et la structure de la phrase »[774]. De ce fait, l'approche esthétique semble alors se focaliser non pas sur le sens, mais plutôt sur la forme laquelle forme connote les valeurs et la condition humaines. C'est en ce sens que Steinbeck déclare :

> Poetry and fiction reflect the human condition more truly than history because they portray values that people hold in common whereas history primarily presents facts[775].

La déclaration de Steinbeck est éclairante en ce qu'elle s'évertue à mettre en lumière la différence entre la littérature et l'histoire. Chez Steinbeck, l'emploi de la poésie et de la fiction se veut objective dans la mesure où il permet de dévoiler au-delà des faits, les valeurs humaines universelles. L'approche de Steinbeck consiste à tenir en même temps le miroir pour ses lecteurs afin qu'ils puissent se regarder et avoir leur propre regard sur leur société. Outre les stratégies et artifices esthétiques employés, Steinbeck s'emploie à

[773] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*, p. 64.
[774] Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, *op. cit*., p. 69.
[775] *In* Barbara A. Heavilin, *John Steinbeck's The Grapes of Wrath: A Reference Guide, op. cit.*, p. 4.

décrire réellement la société américaine avec tous les défauts, tout en espérant un changement. Si l'écriture ne répond pas aux exigences de la société, elle est tout autant distancée de son rôle, car l'écriture ne doit pas seulement se contenter de recopier la réalité. Le texte de Steinbeck est plus assailli par une volonté manifeste de changement que par une tentation d'évasion subtile. Or une telle conception entraîne une dévaluation du travail sur le langage relégué à servir d'outil à une pensée qui lui reste extérieure. Si la première fonction de la littérature est d'ordre mimétique, ne pouvons-nous pas dire que le rôle du langage est limité à celui d'être le médium transparent de l'auteur.

Dans *In Dubious Battle*, ce n'est pas seulement le texte littéraire lui-même qui nous intéresse, mais plutôt le cadre interprétatif dans lequel le roman est conçu. Ce roman apparaît comme une nouvelle approche du récit littéraire. Le point de vue du roman met notamment l'accent sur l'histoire comme « horizon ultime » de l'analyse littéraire. Steinbeck s'appuie sur l'histoire comme prétexte pour essayer de mettre en lumière son œuvre[776], et le joint à une conception marxiste du travail (qu'il s'agit des fermiers ou des propriétaires terriens). La lecture des romans de Steinbeck est exploitée tant du point de vue de la forme et des thèmes explicitement choisis par l'écrivain que du cadre qui le guide inconsciemment. Les choix artistiques normalement considérés en terme purement esthétique sont refondus selon l'histoire des pratiques et des normes littéraires dans une tentative de développer un inventaire systématique des contraintes imposées à l'auteur en tant que sujet créatif.

La trilogie des « Dust Bowl Novels » expose une critique du capitalisme et de l'individualisme. Si l'écriture de sa trilogie puise sa source dans le capitalisme, c'est ce que nous allons essayer de démontrer dans ce chapitre, il apparaît donc nécessaire d'examiner la forme d'écriture qu'emploie Steinbeck. Dans ses trois romans, il combine l'histoire à la fiction. Cette combinaison historico-fictionnelle est significative en ce sens qu'elle consiste à tenir un discours représentatif du monde. Dans cette étude, la fonction narrative est plus que présente, puisque Steinbeck interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit. Cette forme d'écriture est un tremplin pour décrire la société américaine des années 1930. Dans le chapitre I *The*

[776] Soulignons que le structuralisme a constitué bien une façon nouvelle de poser et d'exploiter les problèmes dans les sciences qui traitent du signe. Il s'agit d'une démarche historique visant à fonder l'étude et spécialement la description de faits humains, essentiellement sur une analyse de leur structure, de la relation entre leurs composants. *In* Oswald Ducrot, *Qu'est-ce que le structuralisme ?: le structuralisme en linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p.7-8.

Grapes of Wrath, Steinbeck expose une représentation imagée du cadre spatio-temporel du roman :

> When June was half gone, the big clouds moved up out of Texas and the Gulf, high heavy clouds, rain-heads. The men in the fields looked up at the clouds and sniffed at them and held wet fingers up to sense the wind. And the horses were nervous while the clouds were up. The rain-heads dropped a little spattering and hurried on to some other country. Behind them the sky was pale again and the sun flared. In the dust there were drop craters where the rain had fallen, and there were clean splashes on the corn, and that was all. (*GOW*, 5-6)

Dans ce passage, Steinbeck situe l'intrigue de son roman dans un lieu bien défini. C'est ce qui permet de connaître le cadre spatio-temporel de l'époque dans laquelle les personnages se trouvent mais également de cerner leurs altérités et aspirations. Cette représentation minutieuse du cadre spatio-temporel permet à Steinbeck de faire croire à la véracité de son discours, non pas comme un point de vue décrivant la société américaine, mais plutôt comme une réalité. Cela explique pourquoi il est nécessaire de distinguer l'ordre du monde de celui du discours. La force du roman se trouve dans cette co-construction, puisque Steinbeck expose une mosaïque invraisemblable, en empruntant à l'histoire, tout en déformant les éléments qui permettraient un ancrage dans le réel avec une interruption de l'organisation narrative. En observant le chapitre I, on peut dire que Steinbeck énonce en prélude une contextualisation de son roman qui se base sur un triptyque d'accent de tristesse : une dépression psychologique (la psychose, la tristesse des fermiers), météorologique (Dust Bowl) et historique (la grande Dépression). Cette interruption de la narration permet au lecteur de prendre du recul, de mieux comprendre le système et de se voir offrir quelques descriptions très poétiques.

Toutefois, remarquons que *The Grapes of Wrath* n'est pas un fac-similé des réalités changeantes de la société américaine. Steinbeck a créé un monde imaginaire dans lequel il oriente son récit pour atteindre sa cible. Le message de Steinbeck est ici intentionnel. Cela nous permet d'ailleurs de dire que l'orientation du texte vers le réalisme constitue le but de l'écrivain. Ce style narratif réaliste donne voie à Steinbeck dans la construction de son message de sorte qu'il puisse en justifier suffisamment le bien-fondé. L'écriture des textes de Steinbeck implique des choix techniques qui engendrent un résultat particulier quant à la représentation de l'histoire. C'est ainsi que dans ses romans constituant la trilogie des « Dust Bowl Novels » ou encore *The Pearl*, le récit met en œuvre entre autres des effets de distance afin de créer un mode narratif précis. Dans *Figures III*, Gérard

Genette souligne que la création d'un mode narratif gère la « régulation de l'information narrative »[777] fournie au lecteur. Selon Genette, tout récit est obligatoirement diégésis (raconter) et ne peut atteindre qu'une illusion de mimésis (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante[778]. Au-delà des alternatives classiques entre engagement et distanciation[779], entre utopie et désenchantement, de nouvelles fonctions se dessinent, renvoyant à la capacité de la littérature de rechercher, de montrer et de déchiffrer les énigmes qui font toute la complexité du réel. Dès les premières lignes de ses romans[780], Steinbeck donne le ton et pose le style qui lui permet d'accrocher le lecteur. Ce principe agissant comme un « hameçon » censé capter d'emblée l'attention du lecteur et de le fidéliser.

Les romans de la trilogie de Steinbeck se terminent par un nœud dramatique particulièrement fort et non résolu, destiné à provoquer chez le lecteur une série d'interrogations. Cette technique narrative se retrouve dans *The Grapes of Wrath* où Steinbeck crée un incident déclencheur par la démolition des maisons des fermiers dans le chapitre V qui change complètement le destin des personnages et en détermine la quête du rêve américain. Il en est de même dans *The Pearl*, où l'élément déclencheur constitue la découverte de la grande perle, et cela semble stimuler aussi bien l'aspiration de Kino que la curiosité du lecteur. De par leur caractère expérimental, les textes de Steinbeck supposent chaque fois une forme de lecture différente, plus active, plus stimulante, dans laquelle le lecteur joue un grand rôle dans la production du sens. C'est sans doute en ce sens qu'il faut de nouveau comprendre l'analyse de Steinbeck sur le rapport entre la fiction et le lecteur :

> Fiction takes on a greater reality in the mind of the reader than nonfiction. Participation in Crime and Punishment has a greater reality to most people than anything that has or is likely to happen to them.[781]

Steinbeck considère que le monde fictionnel peut avoir une plus grande réalité dans l'esprit du lecteur que tout ce qu'il peut avoir comme expérience dans son propre monde.

---

[777] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 184.
[778] *Ibid*.
[779] Nous reprenons ici l'alternative discutée par Norbert Elias dans son ouvrage : *Engagement et distanciation*, Paris, Éditions Fayard, 1996.
[780] La trilogie des « Dust Bowl Novels » et *The Pearl*
[781] *In* Thomas Fensch, *Steinbeck and Covici: The Story of a Friendship,* New York, Paul S. Eriksson Publisher*,* 1979, p. 229.

C'est pourquoi la compréhension du réalisme chez Steinbeck est cruciale. En ce sens, reconnaissons que la fiction de Steinbeck est en grande partie nourrie par une expérience de première main — une expérience transmuée par l'auteur en une expérience thématique ou spirituelle commune à l'humanité. Par l'art, la façon de narrer les récits de Steinbeck s'approche du réalisme de l'esprit humain, de la même façon que, par exemple, la fiction de Faulkner explore la question persistante de la nature humaine par rapport à la dualité du bon et du mal, de la tragédie et du succès. La démarche de Steinbeck se veut objective puisqu'il s'appuie sur le réel pour le recréer. Tout se passe comme si l'écrivain, en élaborant son intrigue, voulait y prendre part. Cette démarche est aussi perceptible à la lumière des échanges épistolaires entre Steinbeck, Elizabeth Otis et Chase Horton :

> A novelist, not only puts down a story but he is the story. He is each one of the characters in a greater or a less degree. And because he is usually a moral man in intention and honest in his approach, he sets things down as truly as he can.[782]

Ce mot souligne que l'écrivain doit au préalable s'appesantir sur des évènements réels avant de les ordonner. Steinbeck ancre sa démarche dans une logique d'appropriation et de recréation de la réalité humaine dans son ensemble :

> […] For a novelist is a rearranger of nature so that it makes an understandable pattern, and a novelist is also a teacher, but a novelist is primarily a man and subject to all of man's faults and virtues, fears and braveries.[783]

Steinbeck apparaît comme un « médiateur » et un « éducateur » dont le but est de faciliter la compréhension des énigmes de l'existence. La tentative de reconstitution du réel par le biais des artifices narratifs et esthétiques relève de la puissance créatrice de l'écrivain. Toutefois, derrière cette reconstitution du réel, se cache une démarche politique et éthique, caractéristique du vouloir dire de l'écrivain. Dans *The Pearl*, la société américaine est passée au crible sous le regard critique de l'auteur. Il y a tout un processus de reconstruction qui s'opère de manière ironique. En mettant en scène les défauts des personnages, on peut dire que Steinbeck semble vouloir recréer tacitement la communauté de La-paz. L'impersonnalité et le détachement du narrateur dont Steinbeck a fait une règle d'écriture, lui permettent d'exceller dans la représentation de la vie, mais aussi de se limiter un peu à des personnages frustes et sans complexités.

---

[782] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit.,* pp. 552-553.
[783] *In Ibid*., p. 554.

Cette approche constructive se retrouve également dans *The Grapes of Wrath* où les migrants opèrent une pause dans le camp de Weedpatch. Le répit temporaire observé par les migrants à l'intérieur de Weedpatch apparaît non seulement comme un prétexte pour insuffler un plaisir passager dans le périple des Joad, mais aussi pour recréer au milieu du chaos un monde « idéal » en miniature, esthétiquement et hiérarchiquement organisé. Cela nous permet de faire une petite comparaison entre *The Grapes of Wrath* et *Germinal* d'Emile Zola, deux romans extrêmement liés, non seulement sur le plan dramatique mais aussi sur le plan thématique. À mesure que nous progressons dans le roman de Zola, nous observons une dégradation des conditions de vie des mineurs et, par la même occasion, une identification plus précise de la source de cette dislocation qui, au fil des pages, devient de plus en plus incontrôlable. Dans *Germinal*, le personnage principal Etienne Lantier se lance à corps perdu dans l'action révolutionnaire, révolté par la misère et la résignation de ses camarades. Par son courage et son intelligence, il devient le meneur et le chef incontesté du groupe, mais se laisse dépasser par la violence révolutionnaire qu'il estime être le seul moyen de changer le monde. Finalement, la grève échoue, et Etienne Lantier repart comme il était venu. La démarche d'Etienne Lantier semble trouver identifiable chez certains personnages de Steinbeck.

The Grapes of Wrath apparaît comme une légère transposition de *Germinal*. Steinbeck semble entonner les inflexions d'un Emile Zola pour faire la description du krach de 1929 et le combat pour la survie des ouvriers. Steinbeck se porte comme un connaisseur de l'Amérique et du caractère américain. En effet, en passant d'un comportement égoïste et violent, Tom Joad adopte un comportement collectiviste. C'est pour l'intérêt de la majorité qu'il quitte sa famille et opte un collectivisme politique. D'ailleurs, les personnages de Tom Joad et d'Etienne Lantier sont assez identiques dans la mesure où tous les deux substituent la parole aux actes. La démarche de Tom Joad s'inscrit dans une volonté d'incitation des ouvriers agricoles à s'émanciper du joug des patrons de l'agro-business. Il participe à la vision du révolutionnaire. Réfléchir sur la notion de la représentation réaliste revient sans doute à s'interroger littéralement sur ce qui survient, c'est-à-dire le résultat et par conséquent sur la réalité dans tout ce qu'elle a de plus désolante et de plus dramatique. Compte tenu des moyens esthétiques dont dispose la littérature pour réécrire la réalité. Il convient d'élaborer une définition claire de la notion du réel pour nous demander si sa représentation esthétisée évoque-t-elle

réellement la réalité. Cette représentation esthétisée du monde décrit-elle exactement les profondeurs sombres de la réalité ?

2. « Man's in-humanity to Man »

2.1 De la tragédie à la quête de survie

Dans la fiction de Steinbeck, la quête de survie ne se produit pas sur le mode épiphanique ni ne surgit comme une révélation finale. Au contraire, la quête de survie donne corps à la structure de la plupart des romans et fait l'objet d'une mise en scène. En d'autres termes, la quête de survie recèle un caractère progressif et mouvementé. C'est la raison pour laquelle nous choisirons ici de l'envisager comme une tragédie au sens dramaturgique du terme. Certes, dans la quête de survie, les relations entre dominant et dominé, prédateur et proie, sont mises en scène, comme on peut le voir dans *The Pearl* et dans *The Grapes of Wrath*. La relation entre Kino et les acheteurs de perles ou encore entre les riches propriétaires terriens et les métayers pauvres révèle un lien de domination dont le but est d'imposer un système spoliatif, visant à déposséder par violence ou par ruse les plus démunis. Dans ces deux romans, le motif de la survie se mue alors en une ample métaphore où le jeu de création artistique n'est pas incompatible avec une vision sombre du monde. La trilogie des « Dust Bowl Novels » apparaît comme la manifestation de la mission d'écrivain combattant qui appuie sur des considérations esthétiques, politiques et éthiques pour mettre en lumière son discours. Ceci peut nous amener à s'interroger de nouveau sur la relation entre la littérature et la politique chez Steinbeck.

Étudier la quête de survie dans la fiction de Steinbeck revient à analyser la façon dont il utilise la littérature comme une stratégie politique. Étant proche des fermiers migrants, Steinbeck découvre dans la littérature des possibilités pour élaborer une stratégie politique pour la survie collective et le développement de l'homme. Le recours à la lutte de survie de l'individu ou au combat d'une catégorie sociale face à la misère sociale et à la Dépression, révèle par ailleurs les émotions de Steinbeck vis-à-vis de l'histoire de l'Amérique. Dans sa fiction, il fait usage d'un mode narratif qui révèle un

discours critique à l'égard du comportement très inhumain adopté dans le territoire capitaliste qu'est l'Amérique. Dans *The Grapes of Wrath*, le thème de survie dans le système capitaliste inhumain est plus que présent dans le récit des Joad.

Au plan symbolique, la traversée laborieuse de la route par la tortue dans le chapitre IV peut être interprétée comme le signe avant-coureur du combat de survie de la famille Joad. En dépit de sa trajectoire en zigzag, la tortue parvient à atteindre sa destination (*GOW*, 24). Le combat de la tortue est éclairant en ce qu'il souligne sa détermination à surmonter les obstacles dressés sur son chemin. Tout se passe comme si la tortue connaissait sa destination et mettait tout en œuvre pour y parvenir. C'est d'ailleurs ce que Tom semble relayer pour évoquer le déplacement de la tortue et du chien berger — « Goin' someplace » (*GOW*, 24). Dans son article « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », Elisabeth Bouzonviller souligne que « [la] migration ne s'opère pas en ligne droite mais elle ne s'arrête pas non plus aux obstacles et, malgré son insignifiance apparente, elle produit même des déviations chez les adeptes de la linéarité »[784]. En effet, la collision de la première voiture à la fin du chapitre III et le coup de volant du second camion n'ont effet que de réfréner les ardeurs de la tortue dans son cahoteux parcours. Quoique : « swung to the right, off the highway » (*GOW*, 19), et « swerved to hit it » (*GOW*, 19), la torture s'obstine à poursuivre sans relâche son chemin.

Au plan diégétique, l'obstination de la tortue sert de prolepse, tout en faisant allusion aux difficultés que vont rencontrer les fermiers migrants dans leur quête de survie. Le symbole de la tortue mérite d'être explicité davantage car il dévoile de manière poétique le fond de la pensée de Steinbeck. La finalité politique de la symbolique de l'animal réside dans sa résistance. La métaphore du combat de l'animal semble faire écho à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la mesure où elle révèle la puissance créatrice de l'écrivain et sa pensée politique. Chez Steinbeck, l'issue présente du combat n'est pas seulement importante comme le fait remarquer Mac : « It doesn't make any difference if we lose » (*IDB*, 258), mais ce qui importe le plus et surtout est l'acte de résister, c'est-à-dire l'engagement de changer le cours des choses comme il le souligne dans *In Dubious Battle* : « I guess we're goin' to loose the strike. But we raised enough hell so maybe there won't be a strike in the cotton […] » (*IDB*, 257). La finalité du combat est axée ici plus sur la prise de conscience acquise par un grand nombre

[784] Elisabeth Bouzonviller, « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », *op. cit.,* p. 33.

d'ouvriers. Steinbeck révèle aussi l'importance d'expérimenter de petits événements pour produire du sens.

Nous verrons pourtant que la mise en scène des événements choisis par l'écrivain mobilise des stratégies narratives qui témoignent néanmoins de la nécessité de la quête de l'expérience, et finalement y convie le lecteur comme parcours créateur qui implique un art tendant vers un idéal de beauté et d'esthétique avec une intentionnalité tournée vers l'extérieur. Cette prise de conscience apparaît aux yeux de Mac et de son créateur comme une victoire différée, car ces avisés ouvriers peuvent à présent porter haut le flambeau en empêchant probablement toute forme d'abus et de monopolisation des terres. La démarche de Mac va au-delà des préoccupations immédiates pour s'inscrire dans une perspective durable. Le cheminement et la lutte qui dominent la fiction de Steinbeck seront examinés ici.

Dans *In Dubious Battle*, la notion de survie suppose une éventuelle révolution sur laquelle s'interroge la voix narrative : « That's kind of reva—revolution, ain't it ? » (258). N'est-ce pas une interrogation à laquelle Mac s'empresse de répondre : « Sure it is ; it's a revolution against hunger and cold » (*IDB*, 258). Dans le champ de cette quête de survie, la lutte se révèle comme une exigence qui doit se faire non pas seulement par la violence mais par l'esprit, car à armes égales, le combat serait indubitablement équitable. Or, il convient de constater qu'ici l'équitabilité du combat n'y est pas, d'où la convocation de l'ingéniosité par Mac : « we've got no money, and no weapon, so we've got to use our heads. […] It's like a man with a club fighting a squad with machine-guns » (*IDB*, 258). Au regard du discours de Mac, le combat doit se faire habilement par des méthodes futées et souterraines.

Dans *The Pearl*, la quête de survie s'opère également au plan symbolique. Dans le chapitre V, Steinbeck décrit comment les petits poissons tentent de s'échapper de la voracité des gros poissons. Investie d'un sens, la représentation de la lutte entre poissons donne à l'approche esthétique, politique et éthique un caractère symbolique dont Steinbeck se sert pour exploiter son potentiel narratif. Cette représentation symbolique de la lutte dans le milieu aquatique révèle en arrière-plan un lien sournois et envieux de la communauté de La-Paz. La mise en scène de la duplicité et du mépris de certains membres de la communauté de La-Paz s'inscrit dans une opération de charme moralisant qui ne dit pas son nom. Il s'agit pour Steinbeck de dénoncer ces comportements aux

antipodes de la morale et de l'éthique. Rappelons que peu de temps avant que Kino ne découvre la grosse perle, il était méprisé et déconsidéré par une communauté qui a fini par se déshumaniser en nouant de fausses amitiés avec lui. La représentation de la quête de survie des petits poissons dans l'estuaire peut être interprétée comme une métaphore de la société, car elle fait allusion à l'éternel combat entre riche et pauvre, fort et faible.

Toutefois, au plan narratologique, cette représentation sert également de prolepse à la vie que Kino mène au fil du récit. Étant synonyme de richesse, la perle semble être un symbole de liberté et de bonheur. En outre, elle apparaît comme le briseur des chaînes comme le fait remarquer Kino : « He must break out of the pot that holds us » (*PL*, 41). La remarque de Kino est éclairante en ce qu'elle souligne explicitement que la perle permet de défaire le goulot d'étranglement qui pèse sur Kino et sur toute sa communauté. Entre ce monde à la fois naissant et agonisant, innocent et exécrable, Steinbeck met en scène l'affrontement d'individus qui mettent la priorité sur la réussite sociale en choisissant d'être guidés par la vie matérielle. Pourtant, le combat de Kino, son engagement politique et idéologique se révèlent être la vision objective du roman, c'est-à-dire le réveil de la conscience des « peuples autochtones ». En effet, la figure de l'autochtone, représentée ici par Kino, affronte les adversités jusqu'à la mort inévitable de son fils pour se défaire de la marginalisation politique, économique et culturelle subie. Le portrait stéréotypé de l'autochtone politisé, à savoir Kino, n'a rien d'un cupide fanatique, il souhaite sans doute l'amélioration de la condition d'existence de son peuple. Toutefois, remarquons l'autre quête qui anime Kino, c'est celle de sa propre survie.

La question des rapports sociaux trouve également sa résonance dans *The Grapes of Wrath*. La survie des migrants apparaît comme indissociable de celle du groupe. Nonobstant les efforts menés par les fermiers migrants, le choix de l'égocentrisme est voué à l'échec. Si les personnages égoïstes disparaissent au cours du roman, il revient à voir que l'organisation seule en tant qu'une entité solidaire semble apporter au moins une consolation. Dans le chapitre XIII, les liens observés jusque-là sur la route portent parfois la marque d'égoïsme, comme le souligne Sary : « We're proud to help. I ain't felt so—safe in a long time. People needs—to help » (*GOW*, 142). Même si le discours est partagé entre le « Nous » et le « Je », il n'en demeure pas moins que le « Je » de Sairy Wilson l'emporte quand il s'agit d'aider Grampa Joad suite à un accident vasculaire cérébral. Au-delà du discours égoïste qui anime les fermiers face à la difficulté sur la route, la création

de nouvelles communautés est nécessairement imminente, et quant à la recréation des cadres de relations, elle s'impose inévitablement.

> And as the worlds moved westward, rules became laws, although no one told the families. It is unlawful to foul near the camp; it is unlawful in any way to foul the drinking water; it is unlawful to eat good rich food near one who is hungry, unless he is asked to share.
> And with the laws, the punishments—and there were only two—a quick and murderous fight or ostracism; and ostracism was the worst. For if one broke the laws his name and face went with him, and he had no place in any world, no matter where created. (*GOW*, 195)

Ce passage fait état de la nécessité de s'organiser pour la survie tout en montrant que cette dernière doit passer obligatoirement par l'autorégulation. Remarquons par ailleurs que la théorie unanimiste développée ici dans la structure narrative par Steinbeck apparaît comme un moyen de peindre l'individu pris dans ses rapports sociaux. Cette théorie se révèle comme la condition *sine qua non* pour espérer trouver une stabilité comme celle qui est recréée dans le camp de Weedpatch. Ce chapitre soulève une interrogation sur la possibilité d'intégrer le pragmatisme dans la quête de la survie, quand on sait que les réalités sociales dans lesquelles ont vécu les personnages de Steinbeck sont aléatoires. On comprend dans ces conditions que la survie est d'abord une question individuelle qui exige une participation collective. Rappelons que dans les textes de Steinbeck, les personnages se sont donnés tous les moyens pour arriver à leurs buts, mais il se trouve que leurs efforts sont voués soit à l'échec, soit annihilés par la mort tragique. La question qui reste encore en suspens dans les textes romanesques de Steinbeck, est de savoir si l'individu peut, d'une part, atteindre le bonheur en dehors du groupe ou également si le groupe peut, d'autre part, constituer un atout.

2.2 Le concept de « group-man » ou la forme du roman collectif

Le concept de « group-man » apparaît comme une analyse de l'existence collective. Le collectivisme qui semble caractériser la notion de « group-man » se retrouve presque dans la plupart des romans Steinbeck des années 1930 et 1940. La notion de « group-man » comme n'importe quel organisme ne peut être associée à la somme des parties d'un ensemble, car elle n'est pas égale au tout. N'est-ce pas ce que Steinbeck donne à lire dans

le portrait de l'individu dans le chapitre XI de *The Grapes of Wrath* ? Certes, la description de l'individu se révèle illustrative dans la mesure où Steinbeck ne le réduit pas à la somme de ses composantes chimiques :

> Carbon is not a man, nor salt, nor water, nor calcium. He is all these, but he is much more, much more; and the land is so much more than its analysis. That man who is more than his chemistry, walking on the earth, turning his plow point for a stone […]. That man who is more than his elements knows the land that is more than its analysis. (*GOW*, 117)

Si le mot de groupe, selon son acception courante, signifie littéralement un « ensemble défini par le nombre ou la quantité qui le constitue par opposition à un »[785], il est toutefois nécessaire d'analyser ses caractéristiques à la fois distinctes, volontaires et spontanées qui le composent. Pour cela il nous faut, dans un premier temps, étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de cette caractéristique composite. Dans un second temps, s'agit-il pour la fiction d'entrer en concurrence avec l'effet de groupe ? La notion de groupe fait l'objet d'une fascination fondée sur la curiosité de comprendre l'ensemble des mécanismes et processus psychiques et sociologiques qui émergent et se développent dans les relations interpersonnelles au sein d'une assemblée de personnes.

Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, l'effet du groupe joue un rôle actif dans le changement de l'individu. C'est cette mutation instantanée qui crée la carence d'informations que l'imaginaire de chacun s'emploie à combler. Selon Emile Durkheim, l'individu est assurément susceptible de vouloir se singulariser par rapport à ses semblables, mais sa conscience reste marquée par les normes qui enserrent le bien et le mal de la société dans laquelle il se trouve[786]. Or, il nous semble que la part d'inconnu qu'il suscite, développe la part de fiction qu'on lui prête. Ainsi, on peut l'envisager comme un combat entre l'individu et le groupe. C'est au travers des différentes instances de socialisation (la famille, l'école, le travail, entre autres.), que l'individu intègre progressivement ce que le groupe auquel il appartient considère comme « normal » ou « anormal », conforme ou non à ses valeurs. Les représentations que l'on se fait du groupe sont soit négatives, soit au contraire positives et idéalisées. Aussi ce chapitre se propose-t-il d'étudier comment la fiction de Steinbeck s'inscrit dans le débat

[785] URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/groupe/38423 - Accès en ligne le 04 Août 2020.
[786] Emile Durkheim, *L'Éducation morale,* Paris, PUF 1925. Voir Isabelle Clair, « Normes », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, (01 February 2011), Accès en ligne le 20 Juin 2017. URL : http://sociologie.revues.org/667

sur la représentation, en soulignant que la notion de groupe recèle un potentiel narratif que Steinbeck essaie d'exploiter, allant jusqu'en à faire la partie indispensable de son œuvre. La préoccupation de Steinbeck par rapport à la notion de groupe a été fortement influencée par les mouvements d'organisations agricoles ayant eu lieu en Californie durant les années 1930.

Dans son article consacré à Steinbeck et ses rapports avec les travailleurs agricoles, Jackson Benson et Anne Loftis soutiennent que la période des années 1930 est « non seulement causée par la Dépression mais également par de graves conflits de travail — des grèves générales, des marches, des jacqueries et des actions d'auto-défenses »[787]. Ce contexte tumultueux a fourni l'arrière-plan de grand nombre de romans qui ont contribué à former la tradition radicale dans son ensemble. L'influence des mouvements sociaux trouve un écho direct dans l'analyse que Steinbeck fait de la classe laborieuse dans *In Dubious Battle*, si caractéristique aux grèves des classes populaires et ouvrières américaines de l'entre-deux-guerres. Toutefois, ce roman apparaît plus complexe que le simple récit d'une grève qui, en mettant en évidence les dissensions sociales, esquisse les effets de groupe.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck fait fréquemment usage du mot « phalanx » pour se référer à l'unité et à l'action des Okies. Originairement décrit comme un groupe homogène de soldats alignés en forme de carré auquel le positionnement de leurs boucliers en forme de « carapace » sert de boucliers de défense d'une cause. Cette description trouve son sens dans la représentation métaphorique de la tortue, dont la carapace évoque une forme de protection contre les dangers extérieurs du monde moderne. Métaphoriquement, Steinbeck utilise l'image de la tortue pour symboliser la résistance et l'unité, — une unité qui semble s'appuyer sur la théorie du « group-man » de son ami Edward Ricketts. Par ailleurs, au-delà de la quête d'unité se cache une certaine crainte de la suppression des individualités dans les mouvements de foule.

Dans son ouvrage : *De la démocratie en Amérique*, Tocqueville évoque le « despotisme de l'opinion majoritaire »[788] à l'ère de des excès de liberté et de la tyrannie de la majorité, deux phénomènes qui sont intrinsèquement liés. C'est ce qui peut amener à une uniformisation des esprits que nous pourrons appeler l'apprivoisement des

[787] Jackson J. Benson, and Anne Loftis, « John Steinbeck and Farm Labor Unionization: The Background of *In Dubious Battle* », *American Literature,* vol. 52, n°. 2, (1980), pp. 194 - 223.
[788] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, *op. cit*., p. 161.

consciences. Tout se passe comme s'il y avait une sorte de domestication qui renforcerait la dépendance et la servitude de l'individu. S'agit-il d'une méthode de resserrement des liens entre tous ? Dans *In Dubious Battle*, cette méthode semble abroger toute notion d'individualité puisque les ouvriers agricoles vivent uniquement au nom du Parti, c'est-à-dire que leur travail et leurs actions sont destinés exclusivement pour le Parti. La notion d'individu est dès lors annihilée et noyée dans le collectif avec une pensée unique allant dans la direction du Parti. C'est la raison pour laquelle la notion d'individu constitue le point d'ancrage de notre analyse. Steinbeck invite paradoxalement à une réflexion sur la notion de groupe, de contrôle, du chaos et de discipline. Dans *Le Groupe en psychologie sociale*[789], Dominique Oberlé révèle également la dimension formative de l'individu dans le processus de socialisation du groupe, c'est ce qui nous semble particulièrement pertinente dans le contexte américain. Aux États-Unis, la fascination pour les dynamiques de groupes est d'autant plus grande que nombre d'écrivains[790] se sont focalisés sur ce qui caractérise les mouvements spontanés, instinctifs des vastes masses de travailleurs, à commencer par Steinbeck dont les répercussions ont fait l'objet de la rédaction de *In Dubious Battle*.

Remarquons que le concept de « group man » ou de « phalanx » apparaît à plusieurs reprises dans la fiction de Steinbeck. Il faut ainsi envisager la présence manifeste de ce concept dans les romans de Steinbeck comme synonyme d'un intérêt majeur pour lui. C'est à la lumière de sa critique de la moralité du groupe qu'on pourra montrer l'intérêt pour Steinbeck de circonscrire la notion de « group-man » dans ses romans comme il le fait remarquer :

> The fascinating thing to me is the way the group has a soul, a drive, an intent, an end, a method, a reaction and a set of tropisms which in no way resembles the same things possessed by the men who make up the group[791].

---

[789] Dominique Oberlé & Verena Aebisher, *Le Groupe en psychologie sociale*, Paris, Éditions Dunod, 1998.

[790] Rappelons au début des années 1930 que la classe ouvrière américaine est confrontée à un rapport de forces très négatif. Une nouvelle classe ouvrière comprenant des centaines de milliers de travailleurs peu ou pas qualifiés se sont regroupés dans le but de défendre leurs intérêts. Toutes les grandes entreprises ont eu de véritables armées privées. Le recours aux espions implantés dans les syndicats a été généralisé. Durant cette époque, il existait une avant-garde ouvrière organisée à l'échelle nationale, regroupée principalement dans le Parti communiste et dans d'autres courants socialistes radicaux, trotskystes, etc. En ce sens, les ouvrages ont fleuri pour explorer ces mouvements de grève. Voir M. Goldfield, « Race and the CIO: the possibilities for racial egalitarianism during the 30s and the 40s », *International Labor and Working-Class History*, No. 44 (Fall, 1993), ou William Z. Foster. *Organizing Methods in the Steel Industry*, New York, Workers Library Publishers, 1936 et Farrel Dobbs*, Teamster Rebellion,* New York, Pathfinder Books Ltd., 2nd edition, 2004, sans oublier *In Dubious Battle* de Steinbeck.

[791] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p. 76.

La remarque est intéressante en ce qu'elle soulève une différence entre le comportement collectif des individus dans un groupe et le comportement personnel d'un individu du groupe. En effet, *In Dubious Battle* présente un intérêt naissant pour le « phalanx ». C'est pourquoi il analyse le phénomène de « group-man » par rapport aux organisations de travail des années 1930. Publié en 1939, *The Grapes of Wrath* illustre le mélange des sous-genres radicaux et d'autres systèmes de cette période aussi bien que l'évolution de la vision commune de Steinbeck. Dans ce roman, les Joad s'inscrivent dans la continuité de la philosophie du « phalanx » et servent de modèle pour l'écrivain, lequel peut ainsi développer ses croyances à partir de perspectives multiples. Par ailleurs, la perpétuation du concept de « phalanx » trouve son sens dans le chapitre XIV où les différentes familles de métayers se transforment en une et seule famille de migrants. Tout se passe comme s'il y avait une transition du « je » vers le « Nous » des exilés de Steinbeck. Ce « Nous », étant pluriel, peut être envisagé comme la fusion des « je » disparates en un groupe unique.

Remarquons que la perte de terres des fermiers est révélatrice d'un mouvement d'unification qui anime tout le roman. En mettant en évidence la colère des métayers, le narrateur opère un passage de l'individuel au collectif. Les premières pages du chapitre XIV commencent donc par mettre en évidence l'expression d'une grande peur sur toute éventuelle affiliation des migrants expropriés. L'inquiétude, le sentiment d'angoisse éprouvé face à l'arrivée en masse des migrants, donnent à ces quelques pages l'allure d'une profonde perturbation, un bouleversement politique, et signent une perte de maîtrise de soi. Si la perte de terres a engendré la migration, il n'en demeure pas moins qu'elle apparaît comme un facteur fédérateur de l'unité des fermiers migrants, comme le fait remarquer la voix narrative :

> For here 'I lost my land' is changed; a cell is split and from its splitting grows the thing you hate — 'We lost *our* land.' The danger is here, for two men are not as lonely and perplexed as one. (*GOW*, 152).

Au regard de l'idée développée dans ce passage, Steinbeck souligne que l'expropriation des fermiers se révèle incitative à une action en groupe. Notons que l'utilisation de l'italique contribue à rendre l'adjectif possessif « *our* » lui-même étranger au texte, comme si la menace était contenue dans cette différence typographique. L'adjectif

possessif « *our* » souligne encore davantage ce caractère unitaire dans la mesure où le mot assez rare dans le texte attire l'attention sur le processus d'adhésion des sensibilités des fermiers. Celui-ci peut se lire clairement comme la construction d'un poids politique contre l'exploitation des travailleurs, les injustices et la perte de la conscience sociale. Ainsi, le sort des uns et des autres concourt à la création d'un groupe animé par les mêmes préoccupations et aspirations.

Dans son essai consacré à Steinbeck, Patrick Rafroidi pose la question de l'unité de la famille dans sa dimension sociologique où chacun apporte à sa manière sa pierre à l'édification de la concorde d'une société. De cette unité, Patrick Rafroidi dévoile comment Steinbeck s'est intéressé avec une observation réaliste à l'esprit du groupe, car le considérant comme un « être pensant »[792]. Cette notion philosophique du « groupe-entité » semble faire porter une nouvelle dimension « divine » au groupe dans la mesure où l'Homme, partie intégrante de ce groupe, contribue volontairement à la transformation perpétuelle de cette entité. C'est sans doute en ce sens que Partick Rafroidi soutient que « l'homme steinbeckien est donc partie intégrante de deux divinités »[793]. Ici il s'agit de démontrer la double casquette de l'Homme à la fois créature dotée d'une spiritualité mais aussi créateur gratifié d'une liberté et d'une capacité évolutive. Ce double aspect lui permet de s'élever au-dessus de tous les êtres vivants pour atteindre son but, quoi que son cheminement ne soit pas linéaire. Si *The Grapes of Wrath* est un appel à une prise de conscience collective, comment dire le collectif en s'appuyant sur l'expérience individuelle ? La perte de terre qui pousse et canalise chaque fermier vers un but unique, celui de réaliser le mythe fondateur américain célébré par Jefferson, s'oppose à la politique monopolisatrice, égoïste et cupide menée par les grands propriétaires terriens. En dépit des politiques coercitives, s'installe alors le dynamisme des migrants qui semble permettre de créer les conditions d'unité pour surmonter l'obstacle. Comme le souligne la voix narrative :

> And from this first "we" there grows a still more dangerous thing: "I have a little food" plus "I have none. If from this problem the sum is "We have a little food", the thing is on its way, the movement has direction. Only a little multiplication now, and this land, this tractor are ours. (*GOW*, 152).

[792] Patrick Rafroidi, *Steinbeck*, *op. cit*., p. 58.
[793] *Ibid.,* 59.

Il apparaît d'emblée que la formation de l'unité chez les fermiers migrants est liée à leur condition pénible et à leur quête de survie. Effectivement, le sort des migrants se révèle être le fil déclencheur qui créé une convergence des synergies. Le postulat politique de Steinbeck repose donc sur l'union des forces de la classe ouvrière dans le but d'en créer une seule, unique et synthétique. Steinbeck démontre que les conditions laborieuses et a fortiori les actes indignes des propriétaires terriens contribuent essentiellement à l'unité des fermiers migrants. La question est de savoir si la quête de survie dans la fiction de Steinbeck peut, de manière analogue, s'expliquer par une adaptation des stratégies d'écriture à la recrudescence des difficultés de la réalité. Cela revient à nous demander si la nature de cette réalité difficile et rude peut avoir des répercussions sur la littérature. Le titre de notre chapitre fait allusion à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique, dans la mesure où Steinbeck utilise non seulement des stratégies narratives pour mettre en scène le sort des pauvres hères, mais c'est également la manifestation de la lutte de survie qui traverse toute l'œuvre de Steinbeck.

Dans une telle perspective, *Cannery Row*, publié en 1945 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, abonde dans ce sens. Dans ce roman, Steinbeck développe une vision plus entièrement élargie à l'existence commune des individus. Cette vision est poussée à son paroxysme, puisque Steinbeck s'emploie à dévoiler un exemple typique de ses croyances gauchistes. La mise en scène de la population de *Cannery Row* offre à Steinbeck un lieu dans lequel il a pu étudier l'existence d'un petit groupe d'individu dont la vision est à l'opposé du capitalisme. Le texte envisage ici l'existence d'un petit groupe comme une occasion pour Steinbeck de dérouler sa vision anticapitaliste. Dans une tentative de recouvrer l'ère de la Dépression à Monterey, Steinbeck présente deux entités en opposition, tout en explorant la possibilité d'observer le comportement de l'homme autant individuel que dans le groupe. Cette opposition apparaît comme le socle du texte de *In Dubious Battle.*

Remarquons que l'évolution de la préoccupation de Steinbeck par rapport à la figure du « phalanx » ou le phénomène du « group-man » s'est amplifiée au milieu de la Grande Dépression à la suite de grèves industrielles majeures et du « New Deal ». Rappelons que cette période correspond à la consolidation de l'action syndicale des ouvriers agricoles de Torgas Valley près de Salinas, et à la recrudescence de l'adhésion

au syndicalisme[794]. Notons que le roman *In Dubious Battle* s'inscrit notamment dans la tradition des mouvements syndicaux. Dans ce roman, Mac, personnage principal, s'empresse de rappeler à Jim la véritable mission de leur démarche : « Our job's just to push along our little baby strike, if we can » (*IDB*, 28). Le rappel de Mac met en lumière l'importance de la loyauté du Parti qui passe nécessairement avant l'intérêt individuel. On remarque que la priorité du Parti est en soi paradoxale dans la mesure où l'aspiration personnelle est par définition ce qui n'est pas collectif. Dans un tel cas, toute forme de créativité et de réflexion individuelle est mise en veilleuse. Ceci est le point de considération le plus important, l'analyse du contenu marxiste de Steinbeck et l'étiquette de porte-parole tournera autour de la discussion du concept de « group-man ». Cette philosophie du « group-man » forme le cœur de la vision radicale de Steinbeck.

La préoccupation de la collectivité chez Steinbeck apparaît donc comme une des formes qui le différencie sans doute de beaucoup d'autres écrivains radicaux durant la même période, mais aussi ce qui le place dans une position plus proche d'un communisme organique plus collectivement concerné. Si les romans de Steinbeck se préoccupent du concept de « group-man » et de l'idéalisme d'une existence commune, d'autres écrivains américains de la période, à l'instar de John Dos Passos construit cependant une image isolationniste des États-Unis beaucoup plus fracturée. En effet, la majorité des romanciers connus pour être alignés sur des croyances gauchistes ont illustré les principes que Georg Lukacs expose dans *The Theory of the Novel.* Dans cet ouvrage, Georg Lukacs soutient que « to be a man in the new world is to be solitary »[795]. Considérer les propos de Georg Lukacs revient à dire que les manifestations de l'individu ne sauraient se trouver dans la foule, car l'individu se voit comprimer dans un agrégat disparate et désorganisé. Cette théorie du « goup-man » trouve pleinement sa résonance dans *In Dubious Battle* où Steinbeck prête à la foule des caractéristiques animales. Cette réduction au visuel opérée par Steinbeck renvoie à l'usage qu'il fait des images mentales. Steinbeck décrit la foule comme « one big animal » (*IDB*, 288).

Au-delà du rapport à l'analogie, aux apparences, mais aussi au langage verbal, l'image apparaît comme un indice. La comparaison de la foule à un animal semble lui ôter ses facultés à penser, à agir et à bien juger. Élaborée en fonction d'une similitude

[794] La loi « National Labor Relations Act » qui définit le champ d'action synidcale aux États-Unis est née en 1935, au milieu de la Grande Dépression à la suite de grèves industrielles majeures et du « New Deal ».
[795] Georg Lukács, György Lukács, *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971, p. 36.

qualificative s'appuyant sur un procédé métaphorique, la foule ressemble à ce qu'elle représente. Cette comparaison rétrogradante de la foule passe d'abord par un processus de chosification chronique qui fait d'elle une seule et unique entité symbolisée ici par le nombre cardinal : « One », avant de prendre une figure animale à la fois énorme, irréfléchie, impulsive et problématique. L'impulsivité chronique de la foule se retrouve dans la suggestion de Mac, qui soulève de façon ironique l'attitude écervelée de la foule : « You've got to use your head » (*IDB*, 288). C'est à la lumière des propos de Mac que nous pouvons montrer la difficulté de l'individu d'adopter souvent des comportements adéquats et contrôlables. La conscience collective de la foule serait donc liée à une interrogation sur la manifestation de l'inopiné et plus particulièrement sur les actes incontrôlables.

Notons que ce qui est intéressant dans la suggestion circonspecte de Mac, c'est que la foule agit non pas par la raison, mais plutôt par la pulsion, comme le souligne Mac : « a mob with something it wants to do is just about as efficient as trained soldiers, but tricky » (*IDB*, 288). De par ses agissements pulsionnels qui la caractérisent, la foule se révèle différente de la notion rationnelle de l'individu. La différence se loge sans doute dans la distance qui existe entre la foule telle qu'elle est et la foule telle qu'elle est interprétée, c'est d'ailleurs ce que Mac confirme ici :

> That's right what you said. It is a big animal. It's different from the men in it. And it's stronger than all the men put together. It doesn't want the same things men want —. (*IDB*, 288).

La régression de la foule à l'état animal prend tout son sens dans la thèse de Gustave Le Bon qui appréhende la foule sous l'angle de l'« âme inconsciente »[796]. Selon lui, l'homme vivant en groupe a une « double nature », autrement dit, il ne serait plus le même et subirait un phénomène de contagion. Ceci causerait l'effondrement des barrières de la censure, résultat d'une conscience dissociante qui laisse place à un inconscient collectif. Investie d'un sens, la foule donne à l'inconscient collectif un caractère artificiel dont se sert la fiction pour exploiter son potentiel narratif. Chez Steinbeck l'animalisation de la foule relève plutôt d'un processus de compréhension de ses comportements. Car une telle foule primaire n'est qu'une somme d'individus aussi différente qu'imprévisible. D'autres hypothèses ont été formulées pour expliquer ce qui pousse l'individu à former

[796] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Paris, Édition Félix Alcan, 1905, [9e édition], p. 9.

une entité, voire s'intégrer dans un groupe. L'individu prend conscience que les contradictions de l'environnement ne peuvent être surmontées que par une lutte collective.

Dans son ouvrage, *The Psychology of Affiliation*, Stanley Schachter synthétise comme suit le rapport entre le besoin associatif et le besoin sécuritaire : « for the several terms of the formulations 'anxiety leads to the arousal of affiliative tendencies' »[797]. La synthèse laisse entendre que l'affiliation à un groupe repose sur des besoins de sécurité et d'association principalement dans les situations génératrices d'anxiété. C'est d'ailleurs la compréhension que les ouvriers agricoles du roman *In Dubious Battle* ont pour se regrouper derrière les deux activistes Jim et Mac. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre l'hypothèse de Freud qui, dans son ouvrage *Psychologie des masses et analyse du moi*, va à l'opposé des thèses de Gustave Le Bon. Selon lui, l'individu demeure le même et sa présence en groupe permet de concevoir l'existence d'un mécanisme extrêmement puissant, s'insérant dans le vaste domaine des mouvements identificatoires pour voir son niveau de conscience *régresser* et non se dissoudre[798].

Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck s'emploie à explorer de façon explicite la nature de ce qu'il appelle le « group-man », c'est-à-dire un regroupement d'individus hétéroclites dont chacun renonce à son propre choix et décision au profit de la volonté du groupe. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la déclaration de Doc Burton : « a man in a group isn't himself at all, he's a cell in an organism that isn't like him any more than the cells in your body like you » (*IDB*, 131). Steinbeck tente de mettre en évidence combien l'individu vivant en groupe est différent de l'individu isolé. Tout se passe comme si la foule transformait l'individu en une autre créature. C'est à travers cette transformation qu'Herbert Spencer soutient que :

> […], dans l'agrégat qui constitue une foule, il n'y a nullement somme et moyenne des éléments, il y a combinaison et création de nouveaux caractères, de même qu'en chimie certains éléments mis en présence, les bases et les acides par exemple, se combinent pour former un corps nouveau possédant des propriétés tout à fait différentes de celle des corps ayant servi à le constituer[799].

[797] Stanley Schachter, *The Psychology of Affiliation. Experimental Studies of the Sources of Gregariousness,* volume 1, California, Stanford University Press, 1959, p. 19.
[798] Sigmund Freud, *Psychologie des masses et analyse du moi*, (Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921), Œuvres complètes, vol. XVI, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 5-83.
[799] *In* Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, *op. cit.,* p. 19-20.

Ce passage fait état d'une distinction claire entre les différents composants de la foule, car leur rassemblement ne fait pas l'objet d'un cumul arithmétique. La notion de foule, omniprésente dans la fiction de Steinbeck, dessaisit l'homme de sa personnalité consciente. C'est en ce sens que la réaction de la foule dépend non de ce que chaque individu pense personnellement mais de la manière dont un ensemble de personnes pense que les autres vont réagir. Cela permet d'ailleurs à Herbert Spencer de soutenir l'hétérogénéité de la foule en soulignant qu'elle n'est que « combinaison et création de nouveaux caractères comme le processus qui changent ou modifient l'identité des particules de matière en chimie »[800].

Abondant dans la perspective d'Herbert Spencer, la théorie de Burton dans *In Dubious Battle*, semble refléter celle de Steinbeck. C'est ce que l'on peut clairement voir dans *Sea of Cortez* (1941) dans l'effort de collaboration de Steinbeck avec Ed. Ricketts. Dans ce roman, il y a des passages qui semblent être des paraphrases de l'idée de Doc Burton, mais énoncée en termes biologiques plus précis. Steinbeck croit que l'homme aussi bien que certains animaux ne peuvent être compris sans tenir compte de la nature de leurs actions et motivations au sein du groupe (« herd »). Les grévistes dans *In Dubious Battle* donnent à Steinbeck l'occasion d'expérimenter le comportement d'un agrégat d'individus à travers la théorie de l'entité de Doc Burton.

L'hypothèse de l'écrivain débute pour ainsi dire par un constat de « différence » puisque, dans sa démarche, on peut lire que le comportement additionné d'individus n'est pas identique lorsque les individus raisonnent de manière isolée comme le fait remarquer Gustave Le Bon : « peu aptes au raisonnement, les foules sont au contraire très aptes à l'action »[801]. La remarque revient à dire que l'individu faisant partie de la foule voit sa conscience s'évanouir au même titre que celle d'un hypnotisé. Il en est de même des ouvriers agricoles qui apparaissent comme une seule entité et se voient assujettie à la « loi de l'unité mentale des foules »[802], c'est-à-dire qu'il y a une sorte d'assoupissement de la personnalité consciente qui guide les individus à suivre aveuglément les idées de la masse. L'idée d'un suivisme moutonnier se retrouve également dans *In Dubious Battle.* Dans ce roman, Steinbeck compare le mouvement irréfléchi des ouvriers à un « troupeau

[800] *Ibid,* p. 129-20.
[801] *Ibid,* p. 12.
[802] *Ibid,* p. 18.

de cochons » (*IDB*, 77). Cette comparaison révèle le caractère aléatoire et déstructuré de l'agrégation des ouvriers.

Remarquons que dans un troupeau, le comportement d'un animal peut être imité par le reste des animaux. Cela revient à supposer que l'animal imité peut être associé à un « meneur » même si la question de choix ne s'applique pas ici (les animaux sont dépourvus de faculté de choisir). À l'image de ce présumé « meneur » chez les animaux, le groupement des ouvriers agricoles semble fonctionner de la même manière avec l'émergence occasionnelle d'un leader. Dans le jeu subtil des analogies auquel se livre Steinbeck, on ne peut qu'être frappé par la construction négative reflétant tantôt la faiblesse, tantôt la vitalité du groupe. Il est intéressant de noter que la naissance du « group-man » dans *In Dubious Battle* s'est fait suite à la violence de l'assassinat de Joy, mais celui-ci (« group-man ») fait preuve d'un pouvoir plus grand que le pouvoir mécanique du train :

> Suddenly the steam stopped… A strange, heavy movement started among the men. […] The guards aimed with their guns, but the line moved on, unheeding, unseeing…. the boxcar doors were belching silent men who moved slowly in. The ends of the long line curled and circled slowly around the center of the dead man, like sheep around a nucleus… The guards were frightened; riots they could stop; but this slow, silent movement of men with the wide eyes of sleepwalkers terrified them. (*IDB*, 148)

Ce passage révèle à la fois la force et la faiblesse du « group-man ». La force du « group-man » réside, d'une part, dans la capacité à surprendre et à susciter la vitalité de sa formation biologique, contrairement aux artifices du pouvoir mécanique (machines, pistolets) et à la terreur substantielle qu'elle inspire. Alors que, d'autre part, les limites du « group-man » se trouvent dans sa propre force. Dès le début du récit, le groupe des ouvriers est dépourvu de chef. La position de Mac en tant que médiateur ne lui confère pas le statut de chef comme en atteste le dialogue :

> Mac you're the boss in the joint back there, aren't you?
> Me? No, I tell 'em what to do, but they don't have to do it. I can't issue any orders. The only orders that really stick are the ones that come down after a vote. (*IDB*, 21).

La réponse qu'il sert à Jim au début du récit lui a été retournée. Il y a une sorte de confirmation de l'absence de chef dans les groupes constitués. Nous pouvons lire le

tassement de l'individualisme à travers la conversation entre Mac et un des ouvriers saisonniers :

> "We travel with him. He's a big guy".
> "The boss huh?"
> "Well, no, he ain't a boss, but he's a good guy. We kind of travel with him". (*IDB*, 46)

L'emploi du pronom personnel « We » montre clairement une étroite collaboration entre London et les ouvriers saisonniers. La théorie du « phalanx » ou « group-man » apparaît ici comme une forme destructrice des « je » disparates. C'est un argument que Richard Astro semble confirmer comme un groupe qui : « devour [man's] individuality »[803]. En effet, l'individualité des grévistes est broyée au profit de l'intérêt du groupe. L'intérêt des ouvriers agricoles est à la fois « dévoré » par les propriétaires terriens et les membres du parti. Ces deux forces s'affrontent par voie interposée. Ce broyage des individualités trouve aussi sa pleine expression dans la manière avec laquelle les cinq membres du Parti — Harry, Dick, Jim, Joy et Mac — dévorent de manière isolée leur « corned-bœuf ». La perte des individualités révèle en même temps une absence de sympathie que l'on pourrait voir à travers les préoccupations de Doc Burton. En réponse à l'expression de sympathie de Doc Burton envers Anderson, Mac déclare de manière sévère :

> We can't help it, Doc. He happens to be the one that's sacrificed for the men. Somebody has to break if the whole bunch is going to get out of the slaughter-house. We can't think about the hurts of one man. It's necessary. (*IDB*, 182).

Le caractère à la fois pratique et insensible de Mac révèle en même temps l'absence de sympathie dans l'exécution des objectifs fixés par les communistes. L'indifférence de Mac lui permet dans une moindre mesure de se focaliser davantage sur les objectifs à atteindre. C'est en ce sens que Mac réaffirme : « I'm too busy with big bunches of men » (*IDB*, 183). Il s'agit d'une corrélation entre l'écriture fondée, d'une part, sur des observations de faits et, d'autre part, sur l'expression d'une idéologie aliénante. Orientée vers une représentation de cette idéologie et de ces observations, l'écriture déployée devient un mode de dévoilement des problèmes du communisme en matière d'application pratique. Il s'agit pour Steinbeck de faire vivre émotionnellement le sens qu'il veut

[803] Richard Astro, *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist*, Minnéapolis, Minnesota University Press, 1973, p. 70.

installer comme évidence chez le lecteur : celui du cynisme de la théorie politique communiste et sa mise en œuvre nécessairement déshumanisante.

En outre dans le chapitre VII, la distance entre les ouvriers pendant le dîner reflète également le manque de lien affectif entre eux comme l'illustre leur disposition : « Each man retired to his cot to eat » (*IDB*, 17). Outre la distance affective, la manière de diner des ouvriers dévoile également une distance physique, c'est-à-dire une totale absence d'unité intime entre membres du Parti. Abondant dans le même sens, Richard Astro soutient que Mac et Jim sont également absorbés par l'idéologie même du Parti[804] et cela est symbolisé dans le roman par l'assassinat de Jim par les gardiens de sécurité. Étant donné que le « phalanx » des cueilleurs de pommes consiste à les encourager à poursuivre la grève et à agir de manière violente contre les briseurs de grève et les propriétaires terriens, la démarche ne parvient pas à engendrer des résultats positifs, comme le fait remarquer Clifford Lewis : « their phalanx is rather impotent and is caught between the self-interest of Capitalism and Communism »[805].

Remarquons ici que le groupe des ouvriers est influencé par deux forces contraignantes qui ne sont animées que par leurs propres intérêts. C'est sans doute cette double contrainte qui rend difficile les aspirations d'union des ouvriers. Cette impuissance à susciter la formation du « group-man » peut se voir également à travers le terme « Comadres », employé à la fin du roman par Mac pour faire allusion à son amitié envers Jim. Mais cette appellation ne réussit pas à créer l'émoi recherché, étant incapable d'exprimer la sympathie vis-à-vis des autres, quand on sait que le terme « Brother »[806] aurait pu mieux porter l'universalité du message. Sur le plan psychanalytique, Steinbeck met en évidence les désirs à la fois sensuels et indistincts de Lennie qu'il qualifie de : « earth longings » et de « inarticulate…. yearnings of all men » (*OMM*, xix). Ces « désires charnels et confus » peuvent être associés conceptuellement au « ça » de Freud, c'est-à-dire la partie pulsionnelle de la psyché qui ne connaît ni normes (interdits ou exigences), ni réalité (temps ou espace) et n'est régie que par le seul principe de plaisir, de satisfaction immédiate et inconditionnelle de besoins biologiques. Quant à Georges, il semble représenter le « moi » de Lennie, c'est-à-dire l'instance qui aménage les conditions de satisfaction des pulsions en tenant compte des exigences du réel. Ce

[804] Astro, Richard, *John Steinbeck and Edward F. Ricketts: The Shaping of a Novelist*, *op. cit*., p. 73.
[805] Clifford Lawrence Lewis, *John Steinbeck: Architect of the Unconscious*, Ph. D. dissertation, Austin: University of Texas, 1972, p.128.
[806] Howard Levant, *The Novels of John Steinbeck*, *op.cit,* p. 89.

parallélisme freudien est perceptible aussi dans *In Dubious Battle,* par le biais des croyances de Doc Burton. Dans la relation entre Georges et Lennie, Steinbeck expose le désir conflictuel du « ça » (le corps ou le groupe d'homme) et le « moi » (l'esprit ou le leader). Dans *Of Mice and Men*, le désir de Lennie est étouffé dans la sphère de cohabitation avec Georges.

Derrière les ambitions communes du couple, c'est-à-dire les désirs conscients et avoués par Lennie et Georges, il y a sans doute des désirs secrets et dissimulés, comme les désirs les plus ésotériques, incontrôlés et incontrôlables de Lennie, comme caresser des choses soyeuses et douces. En ce sens, n'y a-t-il pas, par-là une méconnaissance de l'individu vivant en groupe ? Certes, il ressort de cette vie en groupe une sorte d'incapacité à définir l'individu ou encore à maîtriser ses actes. C'est ce que Doc semble avancer dans *In Dubious Battle* : « [men], we don't know what it'll do » (*IDB*, 288). L'aveu d'incapacité de Doc est à mettre sur le compte de l'effet des mobiles inconscients qui échappent à l'individu et semblent guider ses actes. C'est ce qu'Herbert Spencer qualifie de formation « [d]'un corps nouveau possédant des propriétés tout à fait différentes de celle des corps ayant servi à le constituer »[807].

Dans *The Social Novel at the End of an Era*, Warren French déclare que « Steinbeck ... has always been preoccupied with the relationship between the individual and the group »[808]. L'observation est intéressante car elle souligne que la relation entre l'individu et le groupe est au cœur des textes de Steinbeck. La fascination du rapport entre l'individu et le groupe est poussée à l'extrême au point que sa mise en scène devient l'obsession principale des personnages. Ce rapport manifeste traverse presque toute l'œuvre de Steinbeck qui se saisit du lien entre l'individu et le groupe comme d'une occasion pour créer des perspectives de reconstruction. Par le biais des stratégies narratives et des artifices artistiques et idéologiques, cette démarche constructive vise à une meilleure compréhension de l'individu. Ceci apparaît comme un clin d'œil adressé au rôle de l'écrivain, car c'est au rapport entre l'individu et le groupe que nous nous attacherons d'abord parce qu'il est en même temps un thème majeur dans la fiction de Steinbeck mais aussi, à travers des stratégies narratives, fait apparaître le rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique.

---

[807] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, *op. cit.,* p. 19-20.
[808] Warren French, *The Social Novel at the End of an Era*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966, p. 46.

Dans *The Wayward Bus*, Steinbeck explore aussi le comportement imprévisible de l'individu vivant en groupe. Au plan symbolique, le bus peut être considéré comme un microcosme de la société, avec des personnages interagissant avec la même humeur, l'animation et l'animosité. La vie de l'individu en groupe semble être l'une des préoccupations majeures de Steinbeck, pour ne pas dire une « éternelle passion »[809] dans la démarche de comprendre la relation entre l'individu et le groupe.

Dans ses romans, Steinbeck met en évidence la question de l'individualité de l'homme qui, par ailleurs, au contact du groupe, disparaît et se transforme en une identité de groupe. Ceci révèle que l'identité variable de l'individu change en fonction de sa position isolée ou en groupe, comme le fait remarquer Richard Astro : « man is a double thing—a group animal and at the same time an individual »[810]. La remarque est intéressante car elle donne un aperçu au comportement de la foule exposé dans *In Dubious Battle.* Le ton dominant est fixé non pas par la communion, mais plutôt par l'acte sacrificiel. Le sacrifice, en fait, définit la relation entre les dirigeants et le Parti. Il s'agit d'une soumission et d'une abnégation, puisqu'en se sacrifiant, on renonce à quelque chose de précieux. La mort de Jim, étant porteuse de sens, peut être assimilée à l'abattage des bovins survenu plus tôt dans le roman. La relation analogique porte un sens non pas idéologique, mais symbolique, car elle révèle dans le cas de Jim un lien instinctif et sacrificiel avec le Parti. Si le Parti est qualifié de « dévoreur », ses partisans sont en revanche engloutis progressivement pour maintenir sa survie. À titre d'exemple, les animaux sont abattus par un coup sur leur cou, alors que le visage de Jim est défiguré par une balle. Le substitut sacrificiel des animaux et la mort du dirigeant sont également identiques dans la mesure où les deux sont transformés en « nourriture » pour alimenter le « phalanx ». Tout comme les ouvriers agricoles, après l'abattage sanglant des animaux, ont mangé la viande qui leur est offerte. Aussi, le corps de Jim est symboliquement proposé aux ouvriers agricoles par Mac qui place la dépouille mortelle sur une plate-forme et utilise le discours du Parti dans un souci d'enrôler la force ouvrière à sa cause. Il y a une volonté de Mac de faire converger les ouvriers agricoles vers une entité solide et unie.

---

[809] "Lifelong passion" *In* Richard Astro, *John Steinbeck and Edward F. Ricketts. The Shaping of a Novelist*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1973, p. 65.
[810] *Ibid*.

En revanche, l'échec de Mac et de Jim à apporter le salut dans la vallée de Torgas peut être attribué à leur tendance à sacrifier le « groupe » pour des intérêts politiques. C'est en ce sens que Wallis Bascom s'interroge sur l'intérêt d'une unité pour les grévistes à devenir un « group monster »[811], cloué pour combattre et tuer uniquement à des fins de violence. Cela semble perceptible dans l'inconsidération de Mac et de Jim envers les grévistes. En effet, les grévistes sont considérés non pas comme des êtres humains, mais plutôt comme des « matériaux » à utiliser à des fins politiques. L'esprit utilitaire trouve pleinement son sens dans la réplique de Mac lorsqu'il s'agit de répondre à Jim sur la façon de procéder leur travail : « Well, there's just one rule—use whatever material you've got » (*IDB*, 54). La philosophie portée par Mac est aux antipodes du respect et de la dignité humaine. Les deux camarades voient la violence comme un véhicule nécessaire pour atteindre leurs objectifs. On relèvera la réponse servie à Jim par Mac, qui prône des méthodes peu orthodoxes, voire illégales et brutales. À travers cette démarche machiavélique, on peut noter une absence d'éthique et de scrupule qui fait penser à l'adage : « la fin justifie les moyens ».

Le spectre de Machiavel n'est pas seulement visible dans *In Dubious Battle*, mais dans l'ensemble de la fiction de Steinbeck. Dans ce roman, la méthode des deux communistes n'est pas acceptable tant au niveau politique que personnel, car elle ne tient pas compte de l'instance indépendante de l'individu et de la dimension morale. Ceci explique la brouille qu'elle cause dans la capacité d'analyse et de discernement du groupe face aux décisions prises. Si pour Machiavel, la politique est un espace de déraison, c'est sûrement un moyen de faire agir les passions mauvaises contre elles-mêmes pour faire naître la société politique. Il s'agit ici de tenter, à travers un art, de faire de l'agrégat d'hommes ignorants et violents une force. La comparaison entre le roman de Steinbeck et celui de Machiavel n'est possible et valable que sur le plan politique. Dans *In Dubious Battle*, la méthode immorale de Mac de rallier les ouvriers agricoles à sa cause apparaît comme un clin d'œil à la démarche politique soutenue par Machiavel dans *Discours sur la première Décade de Tite-Live.* Notons particulièrement que dans cet ouvrage, la référence à la nuance permet de souligner la relativité de l'éthique que joue son personnage Le prince. C'est sans doute ce qu'il considère comme « le primat de l'observation sur l'éthique »[812]. Ce qui importe pour lui, ce n'est pas d'être bon, c'est

[811] P. Bascom Jr Wallis, *John Steinbeck*: *The Symbolic Family*. Ph.D. dissertation. University of Kansas, 1966, p. 154.
[812] *In* Raymond Aron, *Machiavel et les tyrannies modernes*, Paris, Éditions De Fallois, 1993, p 62.

plutôt d'en user tous les moyens pour atteindre son but. Cette méthode peut trouver sa résonance dans les pratiques vicieuses de Mac dans *In Dubious Battle* qui fréquemment valsent entre le clair et l'obscur.

Dans *Machiavel et les tyrannies modernes*, Raymond Aron part du principe que la fluctuation de la posture est la condition *sine qua non* dans l'atteinte des objectifs, c'est qu'il qualifie de « mystère de la clarté machiavélienne »[813]. Investi d'un sens, les pratiques amorales confèrent à la foule un caractère malléable dont se sert la fiction pour exploiter son potentiel narratif. C'est la raison pour laquelle les pratiques immorales constituent le point d'ancrage de notre analyse : il invite paradoxalement à une réflexion sur l'éthique et la politique, l'individu et le collectif. En effet, il est frappant de constater que la foule est souvent envisagée comme un concept apparenté à la combinaison des individualités disparates. Si le concept de foule est associé à la négation du « je », ce qui est pourtant loin d'être absolument exact, on prendra ici le temps de dissiper tout malentendu éventuel.

Il nous semble que ce qui permet de différencier l'individu, tient au seul fait qu'il est déterminé par l'autre. C'est cette possibilité de dévoilement par l'autre qui peut nous aider à comprendre la fascination qu'il exerce. Ainsi, nous semble-t-il fructueux, dans un dernier temps, d'observer dans la répétition des figures de l'autre, une forme de révélation, ce qui achèvera de démontrer son caractère structurant.

2.3 Figure(s) de l'« Autre »

Ce chapitre se propose de montrer en quoi la prégnance de l'autre, figure de l'inexploré et du mystère, véhicule des représentations parfois stéréotypées et étriquées dans la fiction de Steinbeck. Car si l'autre est l'instance qui nous permet de mieux saisir notre personnalité, cela ne revient-il pas à supposer qu'il joue un rôle complémentaire ? Il s'agit de montrer comment le sujet arrive à se percevoir dans le regard de l'autre[814]. Nous

[813] Pierre Hassner, « Raymond Aron : Machiavel et les tyrannies modernes », *Revue française de science politique*, 44e année, n°. 1, (1994), pp. 144-147.

[814] Dans l'expérience archétypique du stade du miroir, Lacan introduit une réflexion sur le rôle de l'Autre. Selon lui, le stade miroir est le formateur de la fonction sujet, laquelle fonction ne peut se mettre en place que par la présence de l'autre. En d'autres termes, le sujet a besoin de l'autre pour se constituer donc il est

nous pencherons surtout sur deux motifs essentiels : le rejet et l'incompréhension, qui ont permis l'élucidation des questions d'altérité et d'altération essentielles dans la fiction de Steinbeck. Notons que dans la fiction de Steinbeck, le lieu de la migration se présente comme celui de la découverte de l'autre ; celui qui s'ouvre à la parole, à la communication et à la confrontation. Cette découverte s'effectue en triangulation, car il ne peut pas exister de migration sans mythe (en l'occurrence, le mythe de l'Eldorado californien). Dans ce chapitre, il est question de voir comment Steinbeck appréhende la figure de l'autre dans ses romans. En effet, dans les romans de Steinbeck, l'autre est perçu comme l'adversaire, voire l'ennemi. En ce sens, dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck dévoile ce rapport escarpé :

> The children without dinner changed them, the endless moving changed them. They were migrants. And the hostility changed them, welded them, united them—hostility that made the little towns group and arm as though to repel an invader, squads with pick handles, clerks and storekeepers with shotguns, guarding the world against their own people" […]. Men who had never been hungry saw the eyes of the hungry. Men who had never wanted anything very much saw the flare of want in the eyes of the migrants. And the men of the towns and of the soft suburban country gathered to defend themselves; and they reassured themselves that they were good and the invaders bad, […]. (*GOW*, 282).

La perception portée sur la figure de l'autre apparaît comme une crainte, mais également comme un refus délibéré de considérer l'autre comme son *alter égo*. Il y a une crainte de l'autre qui se manifeste par une angoisse d'être envahie, voire d'être dépossédée de ses avoirs aussi bien sociaux que financiers, comme le fait remarquer la voix narrative :

> Those goddamned Okies are thieves. They'll steal anything. They've got no sense of property rights. And the latter was true, for how can a man without property know the ache of ownership? And the defending people said, they bring disease, they're filthy. We can't have them in the schools. They're strangers. (*GOW*, 282)

La perception négative portée sur les migrants révèle en filigrane une sorte de rejet, de renfermement et d'auto-protection. Dans ce passage, le préjugé manifeste vis-à-vis de l'autre apparaît non pas comme une peur de l'inconnu, mais plutôt comme une crainte du

---

social. Si nous remarquons le rôle de l'appareil du miroir dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques d'ailleurs hétérogènes, l'enfant n'est pas seul devant le miroir. Il est porté par l'un de ses parents qui lui désigne, tant physiquement que verbalement, sa propre image. Ce serait dans le regard et dans le dire de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant vérifierait son unité. Voir Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, (Octobre 1949), p. 449-455. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f4.item.r=stade%20miroir. Accès en ligne le 11 Juillet 2020.

« bien-connu »[815]. En effet, ce ne sont pas les préjugés qui suscitent la peur, mais, à l'inverse, c'est la peur qui construit les préjugés. Au regard des motivations souterraines qui animent les riches patrons fonciers californiens, on peut dire que la peur de l'autre est loin d'être une pulsion, car elle s'inscrit dans un processus de construction volontaire aux visées protectionnistes et dominatrices. Puisque les propriétaires terriens californiens, détenteurs des moyens de production, ont également les capacités de contraindre, pouvons-nous penser que la peur envers les fermiers migrants est réelle ou justifiée ?

Dans le rapport entre ouvriers agricoles et employeurs, rien de réel, ni de rationnel ne semble justifier la peur, mais il conviendrait de dire que toute peur suppose un objet de peur identifié comme étant bien ou mal. Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, il faut préciser que la peur est doublement construite. Il s'agit d'une construction d'un affect redoublée par un désir d'accaparer les biens et d'assujettir les ouvriers agricoles. C'est pourquoi le rapport entre ouvriers et employeurs se révèle syncopé et se manifeste par une haine injustifiée, comme le souligne la voix narrative :

> People gonna have a look in their eye. They gonna look at you an' their face says, 'I don't like you, you son-of-a-bitch'. […]. You gonna see in people's face how they hate you. An'—I'll tell you somepin. They hate you 'cause they're scairt. They know a hungry fella gonna get food even if he got to take it. They know that fallow lan's a sin an' somebody' gonna take it. (*GOW*, 205)

Il apparaît que la peur des propriétaires terriens californiens relève d'une méfiance dont les motifs réels sont tus. N'est-ce pas un mécanisme minutieusement ourdi pour instaurer un climat inamical envers l'autre ? Ici la méfiance est orientée exclusivement vers l'objet de la peur, — un objet qui n'est autre que l'accroissement du profit. Cependant, la peur que suscite l'autre crée des alliances dans le but de se défendre, car il en va de la survie. C'est pourquoi les patrons des propriétaires terriens se sont employés à créer des milices pour protéger leurs intérêts comme le fait remarquer la voix narrative : « The men….gathered to defend themselves ; and they reassured themselves that they were good and the invaders bad » (*GOW*, 282). Assurément, la défense des intérêts des propriétaires terriens justifie leur phobie envers les migrants qu'ils assimilent à de « mauvais envahisseurs ».

De surcroît, l'attitude du pompiste et du ferrailleur envers les migrants rentre

[815] Voir Pierre Tevanian, *La Mécanique raciste*, Paris, Édition La Découverte. Nouvelle édition augmentée et actualisée, 2017.

également dans cette démarche protectrice. De manière proleptique, les deux personnages représentent les petits employés décrits au chapitre XXI qui, bien qu'ils n'eussent dans leur compte que des dettes, sont déterminés à défendre leurs biens incorporels, comme l'illustre la voix narrative : « and little storekeepers possessed only drawerful of debts. But even a debt is something » (*GOW*, 238). C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre l'hypothèse de Françoise Clary qui, dans un essai sur Steinbeck, propose « la pensée politique de John Locke »[816] comme « principe fondamental » dans sa lecture du rapport entre ouvriers agricoles et propriétaires terriens dans *The Grapes of Wrath*. Selon elle, les propriétaires terriens mettent l'accent sur la nécessité de « s'assurer la possession de leurs biens temporels »[817]. À titre d'exemple, les méthodes frauduleuses et rapineuses mises en place par les vendeurs dans le chapitre IX participe à dépouiller les migrants de leurs biens. C'est ce qui crée les premières lueurs de désaffection et de blocage liées au rêve des fermiers migrants dans leur future terre d'accueil.

Dans la fiction de Steinbeck, la migration semble fonctionner comme un rituel de passage dans la mesure où elle est allouée d'un pouvoir structurant pour le migrant qui, en s'y engageant, se voit donner l'opportunité de changer d'espace en même temps qu'il peut découvrir un ailleurs qui souvent fascine. C'est alors qu'on peut entrer, dirait Michel Foucault, dans des « hétérotopies »[818], c'est-à-dire dans des lieux d'illusions ou de perfections où le rêve semble permis. Remarquons que dans *The Grapes of Wrath*, la forme de migration des fermiers est intéressante car elle semble imiter l'histoire de l'immigration de l'Amérique.

L'Amérique s'est toujours présentée comme étant le rêve d'un ailleurs et la découverte de l'autre. Pour reprendre les termes empruntés à Tzvetan Todorov[819], c'est la découverte que le « je » fait de l'« autre ». Un « autre » si déroutant qu'il ne cesse de mettre au défi la pensée et la langue. À l'origine, l'*alter* (l'autre) et l'*alienus* (l'étranger) ont la même racine et nous marquent d'un même rapport ambigu au monde[820]. Car si l'autre est spontanément ressenti comme une menace pour notre moi, l'« étranger », lui,

---

[816] Francoise Clary, *Steinbeck: The Grapes of Wrath*, *op. cit.,* p. 275.
[817] *In* Firmin Didot Thurot, *Oeuvres philosophiques de Locke : De la conduite de l'esprit dans la recherche de la vérité. Lettres sur la tolérance, etc,* volume 7, Madrid, Édition Bossange frères 2008, p. 203.
[818] Michel Foucault, « Des espaces autres », *architecture, mouvement, continuité*, n°. 5, (octobre 1984), pp. 87-92. (Repris dans *Dits et Ecrits,* IV, Paris, Éditions Gallimard, 1994, pp. 752-762).
[819]Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre : la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.1.
[820] Georges Bertin (dir), Colloques, « Figures de l'Autre. Imaginaires de l'altérité et de l'altération », *CNAM/IFORIS*, (Juillet 2007). Voir url : http://www.fabula.org/actualites/figures-de-l-autre_18958.php

menace notre identité à la fois collective et personnelle : l'altération débouche sur une aliénation qui nous met radicalement en cause. Toutefois, la question est de savoir si le moi peut se construire sans un rapport à l'autre. Ou encore si notre identité n'est pas celle d'un autre qui nous rend différent à nous-même pour mieux nous dévoiler.

Dans *The Grapes of Wrath*, la relation entre les fermiers migrants et la population locale californienne est loin d'être apaisée, car ces derniers considèrent à la fois les premiers comme des étrangers et une menace. Cependant, le vocable « étranger » en français ne fait pas linguistiquement la distinction entre le terme anglais « stranger » et « foreigner ». Pourtant, il suffit de voir que les fermiers migrants sont des américains donc ils ne sont pas des « foreigner », mais des « stranger ». Étant abstraite, flottante et problématique, la notion d'altérité se décline selon des modalités et des figures variables. Ces soi-disant étrangers sont étranges au regard des Californiens, car ils représentent un manque, une perte des repères et une anomalie, voire une « anormalité » face à un ensemble de valeurs et de systèmes. Si Steinbeck a mis en évidence le sentiment d'inquiétante étrangeté que procure la figure allogène de l'étranger, c'est parce qu'elle semble ébranler ou faire peur à un système établi ou un mode de vie.

Dans *The Grapes of Wrath*, le sentiment de peur suscité par l'autre se révèle porteur de jugements infondés à l'endroit des migrants fermiers qui se durcissent et se généralisent, devenant ce que l'on appelle traditionnellement un stéréotype et un préjugé. Les stigmatisations apparaissent comme une forme de rejet des fermiers migrants, car leur différence représente une menace pour la population locale. Cette différence n'est-elle pas une forme d'avilissement de l'autre ? Ou encore cette altérité pourrait-elle être considérée comme réductrice ? Il est évident que l'étiquette d'« Okie » collée aux fermiers s'accompagne en même temps d'un jugement négatif. Remarquons que l'étiquette d'« Okie » porte une double mission fonctionnelle : elle constitue d'abord un blason de protection contre la menace que représente l'autre dans sa différence, et, de surcroît, elle sert aussi à susciter davantage de disparité au niveau des imaginaires. Si Steinbeck accorde par ses propres idées esthétiques et éthiques une forme « vivante » soutenue dans ses romans, il leur donne également une histoire, un espace et un temps. Par le biais d'un mode à la fois épique et tragique ou tout simplement parodique, Steinbeck s'emploie à affronter et à faire parler, afin de l'apaiser, cet étrange autre qui vit en lui et parle sans discontinuer. Ce « autre », dissimulé aux regards, participe à l'orientation de nos conduites, il est également ce que la psychanalyse appelle

l'inconscient. Situé à l'intérieur du monde propre à la personne, l'inconscient est perçu suite aux théorisations structuralistes de Lévi-Strauss et surtout de Jacques Lacan comme un effet de surface. Selon Lacan, l'inconscient est une structure qui ressemble à un langage[821]. Ainsi, écrire, c'est s'adresser à l'autre (le lecteur), mais c'est surtout donner à entendre l'autre dans le discours.

Il est intéressant de souligner que la vision de Steinbeck est marquée par un phénomène d'exclusion d'un mode de vie différente de celui de la majorité. Cette vision importe tant à l'anthropologie qu'à la psychanalyse. Si l'autre est celui qui n'est pas comme moi, pourquoi avons-nous peur de le reconnaître comme un semblable ? Il apparaît dans *The Grapes of Wrath* que les migrants venant de l'Oklahoma sont étiquetés contre leur gré d'étrangers au sens le plus général du terme, c'est-à-dire une définition qui semble avoir une connotation plutôt négative. Le substantif « Okie », qui est donnée aux migrants démontre qu'ils sont d'étranges personnes exclues de la population californienne. Ceci fait d'eux des étrangers. Cela revient à dire que les « Okies » ne font pas partie du groupe politique et social par rapport auquel leur statut est envisagé. Ce qui est étrange dans l'étranger, c'est qu'il n'est pas moi. Le concept d'étranger est ici subsumé par le concept d'altérité. Comme l'explique Julia Kristeva, l'étranger est « celui qui ne fait pas partie du groupe, celui qui n'en est pas, l'Autre »[822]. Remarquons ici qu'il y a un désir de reconnaissance et d'appartenance à un groupe bien défini. Cette notion d'appartenance à un groupe ou à une communauté définissant l'identité ou l'« étrangeté » d'un individu, permet de comprendre que l'étranger n'est pas nécessairement lointain, dès lors qu'il est perçu comme membre d'un groupe. Cette figure de l'autre apparaît comme celui qui n'a pas le même statut social. Entendons par là une société où l'existence des classes est très marquée entre dominant et dominé, c'est-à-dire une relation de dépendance. La peur de l'autre semble se justifier par un égoïsme démesuré, voire toxique.

Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle,* les ouvriers agricoles apparaissent non seulement comme des étrangers, mais surtout comme de véritables ennemis. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'autre est celui qui se poserait en obstacle à la réalisation de mon projet. Cela implique des rapports tendus entre métayers et grands propriétaires terriens, telle que le souligne la voix narrative :

---

[821] Jacques Lacan, *Les Écrits*, *op. cit.,* p. 866.
[822] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Fayard, 1988, p. 139.

> […] cause ever'thing in California is owned. They ain't nothin' left. An' them people that owns it is gonna hang on to it if they got ta kill ever'body in the worl' to do it. An' they're scairt, an' that makes 'em mad. You got to see it. (*GOW*, 205).

Il est frappant de constater qu'en plus de la monopolisation des terres, les propriétaires terriens recourent à des pratiques brutales pour protéger leur statut. Ce désir d'accaparement est symptomatique d'une cupidité qui ne dit pas son nom. Pour préserver leurs avoirs, les riches propriétaires terriens mettent en œuvre des politiques hostiles à la venue des fermiers migrants. Loin d'être pathologique, la peur des grands propriétaires terriens obéit, cependant, à une logique sournoise. Car ces derniers semblent construire un antagonisme de façade pour pouvoir exercer une domination légitime. Cette perception phobique de l'autre découle d'une idéologie, voire d'un système politique profondément lié à des forces sociales et institutionnelles — et à l'usage de la violence, notamment économique (en baissant les salaires si besoin), symbolique (par la stigmatisation) et politique (par la légitimation des actes violents).

La perception négative portée sur l'autre est un moyen d'instaurer de manière subreptice un système de domination. Cette perception qui se caractérise par l'absence d'éléments constructifs peut être expliquée par la peur de l'inconnu. Cela nous rappelle l'environnement de terreur du maccarthisme où de supposés militants ou sympathisants communistes sont simplement traqués pour leur appartenance à un groupe (le communisme, bloc soviétique). Au-delà des clichés et des jugements sans fondements, Steinbeck ancre sa démarche dans une approche de déconstruction. Entendons par là un recours à une pratique d'analyse textuelle pour révéler les manières perverses de raisonner, de percevoir l'autre et de se concevoir soi-même.

CHAPITRE II

DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ À UNE ÉCRITURE PROTESTATAIRE

1. Engagement, idéologies et singularité

1.1 Le combat oculaire ou l'écriture comme miroir

Qu'est-ce qu'un miroir ? C'est une surface polie qui réfléchit de manière fidèle les objets, les images et les personnes. Cela laisse entendre une sorte de reproduction de la réalité qui est liée à l'idée d'objectivité. Cette reproduction fait apparaître l'illusion de vérité. En ce sens, le roman n'est-il qu'une simple imitation ? Certes, on peut répondre par la négative si l'on considère le roman comme une création ou plutôt recréation plus ou moins déformée de la société. La semi-imitation n'est-elle pas une condamnation de l'écrivain à sa propre subjectivité ou encore la représentation à moitié déformée n'est-elle pas intentionnelle ? Si le roman est une création, n'est-ce pas dans la manière de l'écrivain de recréer le réel et la société ?

Avant d'engager l'analyse dans ce chapitre, essayons de voir ce qui a motivé Steinbeck à prendre sa plume. Pour cela, référons-nous à la citation de Barthes : « J'entends par littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire »[823]. À partir de là, remarquons que la finalité de l'écriture n'est pas seulement de communiquer, c'est également une manière de transformer une situation, fonction que Steinbeck utilise si bien dans son œuvre. Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck oriente son texte de manière à faire un effet sur le lecteur. La démarche manipulatrice donne à l'écriture de Steinbeck une force révélatrice et mobilisatrice. C'est en ce sens que Joseph Shipley soutient que :

[823] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 7.

> A writer is not merely someone who is at the mercy of social and economic forces; although those forces do of course continuously affect his status and function. He is also himself an influence on society[824].

L'assertion de Joseph Sipley est intéressante en ce sens qu'elle illustre la capacité de l'écrivain à exercer un effet sur le comportement et le développement des individus. Du point de vue narratif, Steinbeck semble perpétuer dans ses romans une approche dénonciatrice marquée par un accent d'appréhension. Si l'écriture ne répond pas aux exigences de la société, elle est, en partie, détournée de son rôle dans l'amélioration des individus qui la composent, car l'écriture ne doit pas seulement se contenter de recopier. Le roman de Steinbeck est plutôt imprégné par une intention satirique que par une intention imitative servile. Or, ce qui est intéressant, c'est que l'imitation se loge sous les auspices du plaisir. Mais n'y a-t-il pas là, de la part de l'écrivain, une volonté discrète d'apprivoiser une réalité opaque, de peindre la réalité et d'explorer la vie quotidienne dans tous ses aspects ? En soulignant que la finalité de l'écrivain réaliste est de montrer l'image du monde dans ses moindres détails, n'est-il pas tentant de se demander si le roman relève encore de l'imagination ou de la représentation fidèle de la réalité ?

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck s'évertue à décrire minutieusement la Californie des années 1930 et laisse peu de place à l'imagination du lecteur. Il développe une philosophie de la vie et expose des appréhensions sociales. Cela est le fruit d'observations méticuleuses des modes de vie des fermiers auxquels l'écrivain souhaite identifier, allant jusqu'à retranscrire leurs expressions idiomatiques. Steinbeck se révèle être le romancier naturaliste des pauvres et s'engage dans un humanisme progressiste tout en recourant à un symbolisme archétypal qu'il puise profusément dans la Bible, même si finalement l'aura mystique du livre sacré se réduit chez lui à un horizon terrestre. Ne pouvant pas résister à la tentation de manier les mots, Steinbeck ne semble pas se soustraire à l'impératif de rendre compte des conjonctures, des métayers et des aboutissants de la société américaine. Cela soulève le sens de l'obligation dans la mesure où l'écriture est une forme d'action et un devoir consciencieusement assumé.

Dans sa trilogie des années 1930, Steinbeck tend à déchiffrer l'injustice que les ouvriers subissent dans leur relation avec les détenteurs du pouvoir économique. Cela reflète un problème de transmission et de réception que Steinbeck s'évertue à ausculter et

[824] Joseph Twadell Shipley, *Dictionary of World Literary Terms,* London, George Allen and Unwin, 1970, p. 185.

à mettre en lumière entre ces deux « classes ». La description de la réalité qui traverse ses trois romans provient-elle d'un vécu ? La question mérite d'être posée, notamment parce que la clarté de l'écriture a donné naissance à une catégorie de romans bien particuliers qui recourent au réel pour représenter le plus fidèlement la réalité. Principe de l'écriture moderne, le réalisme s'inscrit dans une période de bouleversements socio-politiques et économiques, qui a donné de nouvelles sources d'inspirations aux écrivains. L'intérêt de décrire la réalité avec une extrême acuité témoigne davantage d'une prise de conscience vis-à-vis du réel. L'écriture apparaît dès lors munie de la seule fonction possible : réhabiliter la justice sociale. Écrire une œuvre de fiction est, pour Steinbeck, comme une forme d'engagement et une activité captivante.

C'est ce qu'il faut comprendre dans l'aveu qu'il fait à Arthur Grove Day, dans une de ses lettres, pendant qu'il écrivait *To a God Unknown* : « It is an awful lot of work to write a novel. […]. I have been working on the present one nearly a year and have not completed it »[825]. Chez Steinbeck, il y a une nécessité de se dépouiller pour bien écrire, car il faut apprendre à voir la réalité telle qu'elle est et non comme on nous l'a dit, comme le fait remarquer Ezra Pound : « literature is news which stays news »[826]. Le romancier ne se limite pas de reproduire l'actualité ou de s'en évader, il la reconfigure et l'inscrit durablement dans le paysage culturel, tout en la débarrassant de sa dimension répétitive pour en faire une véritable révélation. La fiction de Steinbeck ne se contente pas de redire le monde ni de le montrer, la forme moderniste rompt le contrat naturaliste d'adéquation entre le roman et le monde, c'est-à-dire son dessein est de dire plus et autrement.

La fiction de Steinbeck dépasse le simple réalisme journalistique, qui s'appuie uniquement sur le reportage des évènements. La réalité fictionnelle de Steinbeck découle de l'observation minutieuse d'un réel intimement ressenti et dont le lecteur peut se retrouver et trouver le chemin recherché. C'est une démarche qui se rapproche de celle Walt Whitman dans la préface de *Leaves of Grass* :

> Folks expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which always attach to dumb real objects (…) they expect him to indicate the path between reality and their souls[827].

[825] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p.15.
[826] Ezra Pound, *ABC of Reading*, New York, New Directions Publishing, 1960, p. 29.
[827] Walt Whitman, *Leaves of Grass*, *op. cit.,* p. VI.

La déclaration de Walt Whitman est intéressante en ce qu'elle met en évidence le rôle de guide de l'écrivain à montrer le chemin. Effectivement, c'est en étant témoin oculaire des faits que l'écrivain extrait la matière première nécessaire à l'écriture de son ouvrage. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », il y a tout un travail de recherche très poussée que Steinbeck se livre pour dépeindre les milieux sociaux dans ses romans. Cela laisse entendre qu'il se décentre en allant du côté de l'altérité en racontant l'histoire du point de vue de l'étranger. C'est ce qui justifie la pertinence du décentrement qui permet d'arriver à la connaissance. En voulant mieux traiter les sujets dans ses romans, Steinbeck se met en contact direct avec les évènements qu'il écrit. Afin décrire la grève dans les vergers de Californie, il se base sur des renseignements fournis par des responsables communistes (italiens et irlandais) pour ériger l'histoire du roman *In Dubious Battle*.

En outre, les reportages recueillis dans *Their Blood is Strong* contiennent des descriptions détaillées que Steinbeck a utilisées et retravaillées de manières esthétiques avant de les insérer dans *The Grapes of Wrath*. Il y a un travail d'observation qui s'est opéré d'abord pour construire sa fiction, tout en prenant une démarche singulière, différente et complémentaire. La conjonction de ces deux démarches (la différence et la complémentarité) ont permis à Steinbeck de trouver la racine du mal ou du problème pour mieux la retraduire dans son œuvre. Il adopte une posture de quêteur de documents à la manière des romanciers naturalistes, mais s'emploie à adjoindre un style narratif qui lui est propre. Les allés-et-retours entre les choses observées et les choses esthétiquement crées semblent trouver leur pertinence dans son œuvre. Evidemment chez Steinbeck, il y a un traitement d'une partie de la vie sociale esthétiquement imagées et retravaillées.

Pourtant, dans *The Grapes of Wrath,* la narration emprunte les voies du réalisme, de l'Histoire et du naturalisme. C'est pourquoi toutes les fonctions romanesques sont imbriquées dans la narration du roman. C'est ce qui nous amène à la question suivante : les artistes connaissent-ils un meilleur statut dans une société ? Si l'auteur de *The Grapes of Wrath* s'oppose aux méthodes des riches propriétaires terriens, a-t-il intérêt à s'allier avec les fermiers migrants paupérisés ? Ou encore s'il existe une alliance, de quelle nature peut-elle être ? Pour répondre à ces interrogations, il ne faut pas oublier que le capitalisme et ses conséquences expliquent la présence de l'écriture dichotomique dans l'œuvre de Steinbeck. Ces phénomènes qui constituent la source d'écriture de l'écrivain,

semblent engendrer également des thèmes spécifiques dans sa fonction (critique, valorisation, dénonciation).

Remarquons que dans la diversité des thèmes, il y a une volonté chez Steinbeck d'informer et d'instruire le lecteur. C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre la volonté « mathésique »[828] qu'Yves Reuter identifie dans *Introduction à l'analyse du roman*. La fiction serait un récit qui divulgue des savoirs instructeurs provenant d'enquêtes fouillées. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck s'appuie sur des observations qui témoignent de son désir d'écrire, non pas au sujet des propriétaires terriens et des capitalistes, mais plutôt au sujet des indigents et des laissés-pour-compte — les seuls héros des temps modernes comme le souligne Robert DeMott :

> Wherever human beings dream of a dignified society in which they can harvest the fruits of their labor, The Grapes of Wrath's radical voice ... can still be heard ... [it] not only summed up the Depression era's socially conscious art, but, beyond that, [it] has few peers in American fiction[829].

Cette écriture comme « miroir » est un prétexte pour timbrer son engagement sur un papier dans le but de perpétuer son combat au-delà des barrières géographiques. Tout se passe comme si Steinbeck inscrivait la littérature dans le débat sociopolitique, en vue d'en faire un moyen de dire la vérité par rapport à ce qui se passe durant son époque et dans sa société. D'un réalisme classique et relativement conservateur, le style de Steinbeck nous renvoie à l'époque où ses romans ont été écrits.

Toutefois, l'intérêt sociologique de la trilogie des « Dust Bowl Novels » est indéniable. La trilogie est fondée sur une observation directe des conditions de vie qu'il décrit, et ses intrigues sont toujours plus que d'actualité. Inspiré par son milieu natal, Steinbeck se prête au réalisme non pas comme un courant artistique littéraire, mais comme une technique, un outil mis à sa disposition pour décrire les conditions de vie dans sa région en particulier, et en Amérique en général. Chez Steinbeck, il y a une volonté de rendre compte de ce qu'il observe sans y adjoindre une once de subjectivité. Cela soulève la question du devoir de l'écrivain par rapport à sa société, un devoir qui s'inscrit conjointement dans la perspective d'atténuer les vices et de valoriser les vertus de la société, tout en les décrivant avec réalisme, parfois de manière exagérée ou

[828] Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008, p. 23.
[829] Robert DeMott, *Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, *op. cit.*, p. xxiii.

ironique. Si Steinbeck s'est plu au réalisme, c'est sans doute parce que c'est une manière singulière de participer à la vie active de sa contrée en décrivant ce qui se passe autour de lui.

Rappelons que Steinbeck a été catalogué de romancier « régionaliste » au moment où l'imaginaire littéraire américain était dominé par le roman de terroir. Pourtant, le style et le contenu de l'écriture de Steinbeck dépassent de loin la simple sphère limitée de son terroir, lesquels s'inscrivent dans une démarche de traverser de transcender les frontières géographiques. Cette démarche artistique peut se comprendre à la lumière des propos de Victor Hugo, qui exprime dans la préface de son recueil de poème *Les Contemplations* (1856), « Ah ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui croit que je ne suis pas toi ! »[830]. Ici Victor Hugo, à l'instar de Steinbeck, cherche à viser l'universel à travers le particulier et l'autre à travers soi-même. Dans *Dialogues*, Gilles Deleuze et Claire Parnet affirment que : « le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle »[831]. Alors que chez Steinbeck il y a une tentative d'universaliser certaines expériences qui se passent dans un cadre spatio-temporel bien défini. Il s'agit pour l'écrivain de trouver un juste milieu dans lequel il pourra extraire une vérité artistique de l'expérience. Ce point d'équilibre tient à la capacité de Steinbeck à créer un miroir social saisissant et captivant capable de faire comprendre, d'alerter et de changer le statu quo. Dans sa fiction postérieure à 1933, il aborde les années de la crise économique de 1930 et sous le double prisme de la littérature et de la politique. Bien entendu, cela soulève la question de la nécessité de l'expérience dans la littérature particulièrement dans les écrits de Steinbeck. Faudrait-il encore considérer qu'il y a parfois un lien direct entre l'expérience et les écrits de l'écrivain ?

L'importance de l'expérience qui semble caractériser la fiction de Steinbeck se retrouve également dans *Art as Experience* de John Dewey, qui redéfinit l'art lui-même comme expérience. L'art n'est pas dans sa perspective « contenu » dans une œuvre, il apparaît, en tant qu'expérience, lorsque cette œuvre est reçue. De surcroît, Dewey considère l'art comme une sphère extrêmement liée à l'expérience quotidienne, car

[830] Victor Hugo, *Contemplations,* Édition enrichie, (Éditions Présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz), Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2012, p.18.
[831] Gilles. Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.,* p. 61.

postulant que l'expérience esthétique peut advenir à tout moment[832]. Dans cette perspective, il est possible d'analyser aussi bien les documentaires que les œuvres modernistes des années 1930. Les documentaires apparaissent comme une forme qui déconstruit les limites entre l'art et la vie, car ils permettent au lecteur de s'impliquer dans l'expérience proposée par l'écrivain.

Pourtant, une telle démarche semble prôner la réalisation d'un idéal de neutralité et de véracité qui priverait l'auteur de commentaire et de délivrer une expérience brute au lecteur. Si l'on tient compte du dessein des ouvrages modernistes de contester le clivage subjectif/objectif, on pourrait dire que cet idéal est loin d'être atteint, car l'objectif des œuvres modernistes passe par la banalisation du sujet et, parfois, par l'autonomisation de l'objet. La difficulté de l'objectivité touche autant les écrivains-journalistes de la Grande Dépression que les documentaristes. Comme le fait remarquer Françoise Lavocate[833], les frontières entre fait et fiction seraient définitivement brouillées. Dans *Fait et fiction. Pour une frontiere*, Françoise Lavocate s'emploie à faire de la fiction un monde possible avec son ontologie propre, capable de donner l'illusion pour changer la réalité, c'est ce qui est également le but du genre documentaire. Dans le premier chapitre de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck s'inscrit dans une démarche descriptive aussi objective que précise de l'environnement comme le fait remarquer la voix narrative :

> The sun flared down on the the growing corn day after day until a line of brown spread along the edge of each green bayonet. The clouds appeared, and went away, and in a while they did not try any more. The weeds grew darker green to protect themselves, and they did not spread any more. The surface of the earth crusted, a thin hard crust, and as the sky became pale, so the earth became pale, pink in the red country and white in the gray country. (*GOW*, 5).

Dans ce chapitre, la problématique est de réfléchir sur les liens entre le roman et la société. Plus généralement, comment le roman représente-t-il la société ? Omniprésente, la voix narrative se veut comme témoin oculaire, permettant de dévoiler efficacement les non-dits qui caractérisent les faits et événements. Elle devient l'œil, si précieux du témoin oculaire, de celui qui a tout vu dans les moindres détails. Le récit de Steinbeck s'ouvre sur une forme de témoignage destinée à combler une réalité qui a fait jusqu'alors défaut,

[832] John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1934.
[833] Françoise Lavocate, *Fait et fiction. Pour une frontiere*, Paris, Éditions du Seuil « Collection », 2016. Voir Url de référence : http://www.fabula.org/actualities/documents/73095_2pdf [Accès en ligne le 05-03-2017-].

inaugurant la promesse d'une vérité recouvrée. Dans *The Grapes of Wrath*, la validité du témoignage et la précision de l'écrivain créent rapidement une certaine vraisemblance de compatibilité temporelle qui favorise toute crédibilité de la description. À mesure que nous lisons la reconstitution du désastre environnemental, il apparaît clairement que la présence du témoin sur les lieux puisque Steinbeck décrit son récit en indiquant les détails les plus microscopiques :

> In the dust there were drop craters where the rain had fallen, and there were clean splashes on the corn, and that was all. […]. The finest dust did not settle back to earth now, but disappeared into the darkening sky. (*GOW*, 6).

Au regard de la minutie de la description, on observe que l'auteur n'a donc qu'une connaissance directe du Dust Bowl, dont on donne comme preuve additionnelle à la description de la narration :

> Now the dust was evenly mixed with the air, an emulsion of dust and air. Houses were shut tight, and cloth wedged around the doors and windows, but the dust came in so thinly…, and it settled like pollen on the chairs and tables, on the dishes. (*GOW*, 6).

Omnisciente, la voix narrative permet efficacement de rapporter les faits qui caractérisent les tempêtes de sables. Elle devient l'œil si précieux du témoin oculaire, de celui qui a vu ce que les autres n'ont pas vu. Même si la source du témoin n'est autre que Tom Collins[834], soit le témoin oculaire des événements désastreux, le rapport que nous lisons n'est qu'une reconstitution, un rapport de fait au sens.

Soulignons que les romans réalistes et naturalistes affichent une volonté de recréer le monde réel afin d'analyser les problèmes sociaux et de comprendre les comportements humains. En s'appuyant en toile de fond sur la société, le roman de Steinbeck apparaît comme une copie de la réalité, quand on sait que les personnages ne surgissent pas d'ex nihilo. Mais dans ce contenu narratif proposé, il peut sembler plus ou moins tendancieux, déformé et subjectif, car l'écrivain s'inscrit à sa manière dans une démarche constructive de l'image de la société américaine. Pourtant, contrairement à ce qu'on peut penser, le roman implique un objet retravaillé. L'image donnée de la société américaine peut être soumise à la subjectivité d'un personnage. La représentation de la société telle que Steinbeck le propose au lecteur va au-delà d'un simple reflet servile pour s'imposer

[834] *In* Kevin Starr *Endangered Dreams: The Great Depression in California*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 253.

comme une réflexion minutieusement murie. Or cette réflexion ne passe pas par une simple imitation de la société, elle saurait se faire notamment par le biais d'une analyse et d'un jugement, c'est ce qui permet sans doute à l'écrivain d'exprimer son ressenti. Soulignons d'ailleurs que Steinbeck met son œuvre en général au service des idées sur lesquelles il tente d'éclairer l'opinion, et cela n'est-il pas l'exaspération qu'il exprime dans ses romans ?

1.2 L'inscription du social dans l'œuvre de Steinbeck

Au sens propre, le réalisme est un mouvement artistique qui apparaît en France au XIXe siècle et dont le projet est de contraindre l'art à représenter la réalité. Quelles sont les caractéristiques de ce mouvement ? En quoi la notion de « réalisme » n'est-elle pas sans ambiguïté ? Certes, ce courant artistique littéraire est apparu en réaction au romantisme qui a marqué le début du XIXe siècle. En peinture comme en littérature, il part en guerre contre le double idéalisme du « moi » et de l'art. Rejetant les sujets « nobles » et l'expression effusive des sentiments de l'âme qui caractérisaient le romantisme, les écrivains réalistes se donnent pour but de représenter fidèlement la société de leur temps, même dans ses détails les plus sordides.

Dans ce chapitre, nous allons nous focaliser sur la place du réalisme dans la littérature américaine, et particulièrement dans la fiction de Steinbeck. Pour étudier la place du réalisme dans les textes de Steinbeck, il nous semble que la place de la motivation de l'écrivain est nécessaire dans le but de révéler la genèse, ou presque, de toute sa fiction. Notons que chez Steinbeck le réalisme littéraire cherche et déploie une forme esthétique qui donne l'illusion de faire transparaître la « vraie vie » dans le roman. Cette démarche s'emploie à dépeindre de manière convaincante un « effet de réel ». En observant la plupart des romans de Steinbeck, les premières lignes mettent en scène une minutieuse description du cadre spatio-temporel qui cherche à décrire le décor désastreux de la crise environnementale durant les années 1930 dans les états du Midwest.

Rappelons que par souci d'authenticité, la plupart des romanciers réalistes s'appuient sur une abondante documentation qui leur permet de décrire un milieu de façon rigoureuse et précise. À titre d'exemple, Upton Sinclair, avant de se lancer dans

l'écriture du roman *The Jungle* (1906), s'est prêté à un travail d'enquête dans le monde des abattoirs et de l'industrie de la viande de Chicago. Le roman dépeint l'exploitation des immigrés, les conditions d'hygiène déplorables dans l'industrie de la viande, la misère de la classe ouvrière vouée au désespoir ainsi que l'absence de toute protection ou de politique de soutien social[835]. Il mène une enquête sur le terrain pour le compte du journal *Appeal to Reason*[836]. C'est d'ailleurs cette méthode d'investigation scientifique qui lui a permis ensuite de peindre fidèlement la réalité. De ce fait, dans ce roman, l'effet de réel naît bien de l'usage de termes techniques, de la transcription du langage des bouchers, de la peinture rigoureuse et « objective » des hommes et de leur activité. Dans ce sens, le roman pionnier à la fois réaliste et satirique de Hugh Henry Brackenridge, *Modern Chivalry* (1792)[837] se révèle pertinent car il fait resurgir les problématiques liées aux rapports entre la littérature et la réalité ou l'histoire. Dans cet ouvrage, Hugh Henry Brackenridge dénonce les mœurs américaines. Dans ce style à la fois réaliste et documentaire, l'écrivain se plaît à faire un diagnostic profond de la vie américaine.

Il est intéressant de noter que la connaissance des profondeurs de la société américaine passe également par l'étude des textes fondateurs. Soulignons que les États-Unis ont raffermi leur récit national à travers une perpétuelle exégèse des textes fondateurs qui prescrit à la société la direction à prendre. Ces fondations textuelles sont transformées de documents politiques en paroles révélées dont le sens est toujours à (re)découvrir. Alors que la pratique du texte devient un enjeu de pouvoir, l'herméneutique se fait politique. La terre des possibilités que l'Amérique incarne, c'est-à-dire une « union plus parfaite », laisse entrevoir à chaque moment une fin heureuse, toujours promise et toujours différée. Cette nation fondée sur les mots devient alors une nation narrative qui se nourrit de ses propres récits.

C'est bien la présence du mythe des origines, de la légende de la conquête de l'Ouest, de la terre promise, lieu de liberté et d'opportunité qui nourrit également le

---

[835] En ce qui concerne les questions soulevées dans *The Jungle*, la loi sur l'inspection des viandes habilitait les inspecteurs fédéraux à examiner les animaux avant et après l'abattage. Les questions dans le roman d'Upton Sinclair ont conduit à l'adoption de la loi sur l'inspection des viandes (*Meat Inspection Act*) et de la loi sur la qualité des aliments et des médicaments de 1906 (*Pure Food and Drug Act*), qui institue également le Bureau de chimie (rebaptisé en 1930 Food and Drug Administration, « *Agence des produits alimentaires et médicamenteux* ») du Département de l'Agriculture des États-Unis. Voir Andrew F. Smith, *Eating History: 30 Turning Points in the Making of American Cuisine*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 162.

[836] Upton Sinclair, *The Jungle*, Illinois, University of Illinois Press, 1988 (1906), p. xiii.

[837] Henry Hugh Brackenridge and Claude M. Newlin, *Modern Chivalry*, New York, American Books Company, 1937.

roman de Steinbeck. Tout ce faisceau de références s'incarne dans le discours politique (à travers la référence presque obligatoire à Dieu et aux Pères Fondateurs), économique (la liberté devient libéralisme, l'évangile devient à la fin du XIXème celui de la richesse), social (du pionnier au *self-made man*, de l'égalité démocratique à l'ascension sociale sur le modèle du *rags-to-riches*) et enfin culturel pour former un récit multiforme et omniprésent. De ce fait, cette matière « sociale » devient alors une manière de réaffirmer l'unité nationale et de forger une identité véritablement américaine. La notion de réalité dépendant des expériences vécues, est nécessairement variable en fonction des individus. La réalité peut donc être considérée comme une expérience inévitablement relative à celui qui l'appréhende. C'est le principe du constructivisme qui s'oppose donc partiellement au réalisme. Dans cette logique, la connaissance ne permet pas d'accéder à une vision « plus vraie » des choses, mais c'est une donnée, une réalité en soi, celle de l'expérience de ce qui est. Dans le schéma des constructivistes, la réalité est donc une construction de l'esprit puisqu'elle reste toujours relative à celui qui la perçoit comme une réalité. Edgar Morin en ce sens préfère parler de co-constructivisme pour éviter l'image d'une réalité issue d'une construction exclusivement mentale. Il exprime une « collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »[838]. La théorie kantienne va dans ce sens dans la mesure où la connaissance des phénomènes résulte d'une construction effectuée par le sujet[839]. Selon les constructivistes, la connaissance de la réalité est une construction puisque l'écrivain participe à construire son objet par la manière dont il observe ses représentations.

La trilogie des « Dust Bowl Novels » montre, d'une part, comment fiction et réalité s'informent l'une et l'autre et, d'autre part, comment le réel constitue une construction qui a elle aussi une capacité à devenir narration. L'étude de « l'écriture » des romanciers américains durant les années 1930 revêt un caractère d'autant plus important qu'elle apparaît souvent comme un indice fondamental du contexte sociopolitique et économique dans lequel ils ont vécu. Cela nous interpelle sur les divers modes d'écriture. Dans *Le Degré zéro de l'écriture,* Roland Barthes perçoit l'écriture comme une réalité formelle indépendante de la langue et du style[840]. C'est une fonction, une intentionnalité et une

[838] Edgar Morin, « Entretien avec Edgar Morin ». *Science et philosophie,* (2008). http://www.nonfiction.fr/artic1e-960-entretien avec edgarmorin 2 science et philosophie.htm. Accès en ligne le 12 novembre 2015.
[839] *In* Jean-Michel Besnier, *Les Théories de la Connaissance,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 53.
[840] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 9.

« forme » qui traduisent la destination sociale de l'œuvre. Différente de la langue qui est un matériau produit par l'histoire mais également du style qui est la marque de fabrique de la singularité de l'écrivain, l'écriture est « liée aux grands événements de l'histoire », c'est la « morale de la forme »[841]. Cela revient à dire qu'il s'agit d'une manière singulière pour l'écrivain de se situer par rapport à la société et à la norme établie comme le souligne Roland Barthes :

> L'écriture [...] c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. Mais cette aire sociale n'est nullement celle d'une consommation effective. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit.[842]

Dans ce passage, le milieu social détermine plutôt le choix d'écriture de l'écrivain. La question soulevée par Roland Barthes rejaillit sur la fiction de Steinbeck et s'observe notamment dans *The Grapes of Wrath*. La « révolution » apportée par ce roman porte aussi une réflexion sur l'écriture romanesque à partir des apparats de l'ironie, aspect que nous expliquerons plus en détail dans ce roman. Avec celui-ci, Steinbeck éclaire toute l'histoire de l'Amérique en inversant aussi bien la temporalité que le regard. Étant une catharsis, l'écriture de Steinbeck s'est davantage intéressée à ce qui a bouleversé la société américaine, c'est-à-dire le vécu qui constitue l'humus et le ferment qui permettent la floraison de ses textes.

L'intérêt presque permanente de Steinbeck pour l'histoire et particulièrement à celle de l'Amérique, est destinée à produire « un effet de réalité » au sens où Ernest Le Carvennec le formule[843]. Selon lui, cette notion fabriquée à partir de ce que Barthes appelle « effet de réel » dont il biaise d'ailleurs un peu le sens, est un double mouvement de l'inter-texte historique dans le récit romanesque. Il s'agit, en effet, dans un premier temps de la présence de l'histoire dans le roman, laquelle présence est saisie comme un effet de fiction qui s'inscrit dans l'intrigue. Le profond ancrage socio-historique des écrits de Steinbeck est à voir surtout dans les romans publiés durant et après les années 1930. Ainsi, il nous semble nécessaire de faire une brève esquisse de la vie de l'écrivain pour mieux justifier son style d'écriture.

---

[841] *Ibid.,* p. 19.
[842] *Ibid.*
[843] Ernest Le Carvennec, « La prise du récit dans le devoir de violence de Yamba Ouologuem », *In* Jean Bessière (dir.), *Récit et Histoire*, Paris, P.U.F, 1984, p. 169.

Après une vie mouvementée en Californie, Steinbeck s'embarque dans les camps fortuits des ouvriers agricoles pour s'enquérir des conditions de vie des familles ruinées, fuyant vers une Californie qu'ils espéraient riche en emplois. C'est c que pouvons rapprocher de façon analogique avec l'exode des Joad dans *The Grapes of Wrath*, qui par manque ou perte de leurs biens, migrent vers un horizon meilleur. C'est en ce sens qu'il combine quelques moments d'aventures et de publications de ses travaux romanesques avant d'orienter ses textes sur le sort des ouvriers agricoles avec qui il a eu des liens. Lorsqu'on les écrits de Steinbeck, on ne peut pas faire abstraction des événements marquants de la nation américaine entre les années 1930 et 1960, puisqu'en lisant en grande partie ses romans, on constate qu'il a vécu le summum du capitalisme, la crise économique, le maccarthysme, la corruption et la guerre du Viêtnam.

Ces événements majeurs dans l'histoire des États-Unis trouvent une place dans son écriture et se manifestent particulièrement dans sa trilogie ou encore dans *The Pearl*. Ne pouvons-nous pas dire que le roman de Steinbeck est expérimental ? On ne peut pas pour autant affirmer catégoriquement cela, mais le roman de Steinbeck a quelque chose à voir avec l'expérience et l'expérimentation. Ce style d'écriture qui, souvent prend matière à construction sur les effets de ces évènements, n'est peut-être qu'un accotoir lui permettant de s'impliquer davantage sur la scène publique pour critiquer certaines faiblesses du système capitaliste. Cela lui donne une fonction sociale rendue possible par la production et la dispersion de ses idées. C'est sans doute en ce sens qu'il se considère comme un : « régulateur social » car comme le rapportent Elaine Steinbeck et Robert Wallsten, la mission de Steinbeck s'articule à « arrange or rearrange events so that they are more nearly what he hoped they might have been »[844]. Ceci montre à quel point Steinbeck tient à sa fonction sociale de romancier et de guide. L'expérience de Steinbeck sert à nourrir son imagination. Il s'appuie sur des faits vécus ou entendus qu'il transforme esthétiquement de sorte à faire apparaître son talent artistique. Comme le rappelle Jay Parini, dans *John Steinbeck : A Biography*[845], Steinbeck s'appuie sur son expérience pour écrire.

Soulignons que le réalisme n'est pourtant pas seulement la réalité puisqu'en littérature elle ne saurait être conçue autrement qu'en tant que construite et non en tant que donnée. C'est en ce sens que Jacques Cabau déclare dans *La Prairie perdue*, que « le

[844] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *John Steinbeck: A Life in Letters, op. cit*., p. 554.
[845] Jay Parini, *John Steinbeck*: *A Biography*, *op. cit*., p. 2.

réalisme n'est pas dans la chose mais dans la manière »[846]. La déclaration de Jacques Cabau est intéressante en ce qu'elle met l'accent plus sur le style propre de l'écrivain. La manière de décrire les événements importe davantage dans l'orientation du point de vue de l'écrivain. La manière avec laquelle l'écrivain réaliste aborde le sujet va déterminer sa particularité. En ce sens, Henry James fait remarquer que « le réalisme est une question de technique littéraire et non de sujet »[847]. La remarque nous amène à paraphraser Henry Timrod[848], il ne suffit pas de décrire la Californie pour faire du réalisme américain. Toutefois, dans sa fiction, Steinbeck oriente son point de vue de sorte à susciter l'adhésion du lecteur à son projet dans une description précise et fidèle qui rend mieux compte de la réalité. L'approche réaliste serait la recherche d'une objectivité du roman. Sans tomber dans le roman à thèse ou dans le vérisme, Steinbeck se penche sur la recomposition des matériaux bruts de son expérience pour en faire une nouvelle dimension artistique. Il y a une sorte de nostalgie qui fait parfois surface dans la fiction de Steinbeck.

Dans sa trilogie, Steinbeck reprend au milieu de la crise économique le mythe optimiste de la Frontière comme le souligne le couple d'amis Lennie et George dans *Of Mice and Men* : « avoir un petit ranch à soi, là-bas, vers l'Ouest ». Steinbeck semble ressusciter à la fois le vieux rêve jeffersonien de la petite propriété foncière et du Far West. C'est pourquoi dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », il s'attelle à la représentation de la situation des fermiers paupérisés qui furent obligés de quitter leurs terres natales pour de meilleures conditions d'existence. Dans *The Grapes of Wrath*, le recours à la lutte des classes sociales entre riches propriétaires terriens et fermiers pauvres apparaît comme un moyen, pour lui, d'exprimer ses émotions par rapport à l'histoire. Le mode narratif de la diégèse exprimé dans ce roman, expose une antithèse vis-à-vis du système capitaliste présent. Pourtant, il serait erroné de croire que Steinbeck est un anti-capitaliste. Selon sa démarche, le récit tend à relativiser cette vision antithétique comme le démontre la voix narrative :

> If this tractor were ours it would be good—not mine, but ours. If our tractor turned the long furrows of our land, it would be good. Not my land, but ours. We could love that tractor then as we have loved this land when it was ours » (*GOW*, 152).

[846] Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, *op. cit*., p. 25.
[847] Henry Timrod précise « qu'il ne suffit pas de décrire le Mississipi ou la Virginie pour faire du réalisme américain » *In* Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, *op. cit*., p. 26.
[848] *Ibid*.

Steinbeck fait usage d'un discours nuancé si on se réfère au caractère incontrôlable du système que fait remarquer la voix narrative : « Men made it but they can't control it » (*GOW*, 33). La remarque est intéressante en ce sens qu'elle souligne que la puissance incontrôlable du système capitaliste n'est qu'un résultat. N'est-ce pas l'individu qui l'a inventé, poussé par un désir de profit ? Le procédé antithétique que Steinbeck emploie n'est qu'une technique narrative lui permettant de rendre son message plus perceptible. Par exemple, la focalisation de la voix narrative sur les « rich landowners » donne voix à l'écrivain de justifier sa démarche. Cela est d'autant visible dans l'emploi de l'hypotypose au chapitre XXV qui sert ici de dévoilement vivant au point que le lecteur « voit » le tableau se dessiner sous ses yeux. Dans ce chapitre, Steinbeck utilise une forme narrative révélatrice d'un comportement cupide de la part des propriétaires terriens qui, par soucis de gain, préfèrent laisser pourrir la surproduction alimentaire plutôt que de laisser les nécessiteux fermiers s'en servir :

> The people come with nets to fish for potatoes in the river, and the guards hold them back; they come in rattling cars to get the dumped oranges, but the kerosene is sprayed. And they stand still and watch the potatoes float by, listen to the screaming pigs being killed in a ditch and covered with quicklime, watch the mountains of oranges slop down to a putrefying ooze; […] (*GOW*, 349).

Dans ce passage, le narrateur expose une image sombre, caractéristique de la vision de l'écrivain par rapport aux pratiques ignobles liées au gaspillage de la nourriture. Les énoncés « the guards hold them back » (349), « kerosen is sprayed » (349) et « mountains of oranges slop down to a putrefying ooze » (349), participent à la levée de voile que Steinbeck recourt pour mettre en exergue le caractère mélancolique du système capitaliste, avec une représentation de ses dirigeants qui préfèrent recourir à l'ignominie pour satisfaire leurs intérêts personnels. C'est en ce sens que la voix narrative souligne que « The works of the roots of vines, of the trees, must be destroyed to keep up the price » (*GOW*, 476). La déclaration est captivante en ce qu'elle met en lumière le visage inhumain et brutal des riches propriétaires terriens qui ne pensent même pas laisser le minimum de décence à ces pauvres hères. Comme le fait remarquer Jule, les propriétaires terriens préfèrent s'occuper de leurs chevaux plutôt que d'octroyer du travail aux fermiers migrants :

> We got to figure her out some time. I been out here a year, an' wages is goin' right on down. Fella can't feed his fam'ly on his work now, an' it's getting' worse all the time. It ain't gonna do no good to set aroun' an' starve. I don' know what to do. If a fella owns a team a horses, he don't raise no hell if he got to feed 'em when they ain't workin'. But if a fella got men workin' for him, he jus' don't give a damn. Horses is a hell of a lot more worth than men. I don' understan' it. […]" (*GOW*, 357-358)
> And if no work – no money, no food.
> Fella had a team of horses, had to use 'em to plow an' cultivate an' mow, wouldn' 'em out to starve when they wasn't workin'.
> Them's horses — we're men. (*GOW*, 592)

Plus que les actes de méchanceté et de violence subis par les fermiers déplacés, Steinbeck utilise une narration dichotomique révélant l'inhumanité des uns et l'humanité des autres. Bien qu'étant éthiquement opposées, l'humanité et l'inhumanité fonctionnent tel un puissant principe d'activation du récit de Steinbeck. Cette forme comparative ouvre un espace de plaidoirie à la fois politique et éthique où l'écrivain érige son message par l'entremise d'une multitude de personnages dont les faits et actes de chacun d'eux peuvent être apparentés au rôle de héros. Dans ce roman, Steinbeck semble faire abstraction du concept de « héros ». Il est intéressant de noter que les romanciers contemporains, à l'instar de Steinbeck, critiquant les notions de personnages et de héros, ont tendance à réduire et à brouiller toutes ces marques. En lisant *The Grapes of Wrath*, on a tendance à voir que le rôle du protagoniste est plus ou moins implicite. Ainsi, chaque personnage joue un rôle manifeste de telle sorte qu'on peut lui attribuer le rôle de personnage principal. Par exemple, le comportement de Ma Joad tout au long du récit ou presque, révèle son rôle de leader dans toutes les démarches entreprises par la famille Joad et tout ce qui s'y rattache, ce qui peut bien lui valoir la position de protagoniste. Il en est de même de l'ex prêtre Jim Casy dont la vision philosophique émersonienne adaptée aux circonstances est le fil conducteur de l'orientation éthique du récit.

Rappelons que le personnage peut se présenter dans la fiction comme étant celui qui fait évoluer le cours du récit en se sacrifiant pour montrer la voie aux autres personnages, tel est le cas de Jim Casy qui incite les Joad à adopter une vision plus universelle. Dans *The Grapes of Wrath*, le monde et les autres peuvent être lus à la lumière de leurs actes. Le personnage de Jim Casy tout comme celui de Tom Joad permet de raconter une histoire et celle des autres. On peut remarquer que le fonctionnement des personnages se base sur une époque, c'est-à-dire sur l'avènement des années 1930, mais aussi sur l'idéologie de l'écrivain. Cela nous amène à nous poser la question suivante : quels types de personnages sont présents dans le récit de Steinbeck ? Cette question

soulève une autre : comment sont-ils décrits ? Soulignons que le personnage est un support de l'investissement des lecteurs. Il est intéressant de rappeler que cet investissement peut être d'ordre socio-culturel puisque les personnages de l'écrivain sont « marqués » et reçoivent des valeurs positives ou négatives dans le texte.

Toutefois, si Tom Joad se révèle être le héros de *The Grapes of Wrath*, il n'en demeure pas moins que les tâches qui lui sont assignées sont parfois partagées. Cette stratégie semble lui ôter la carrure habituelle de héros qui, dans les romans classiques, est censé être l'exemple qui insuffle des idées sur tous les autres personnages — c'est ce qui est souvent relativisé dans le texte de Steinbeck, car la distinction entre le héros et les autres personnages est plus ou moins mêlée. Dans cette forme narrative, Steinbeck met à l'épreuve ses personnages, qui confrontés à des obstacles, peuvent se hisser et retrouver leur idéal. Les personnages de Steinbeck sont présentés comme des explorateurs à la recherche d'un idéal. C'est pourquoi il inscrit l'expérience des Joad sous forme de périple familial, périple qui dynamise la narration, permet de changer le cadre et donne aux personnages la possibilité d'aller vers qu'ils recherchent, qui est ici la « Terre Promise ».

Notons que les fermiers, expulsés, qui partent à la recherche d'une terre de salut, n'ont découvert que l'horrible illusion qui entoure cette quête d'un « paradis terrestre». Dans cette approche réaliste, Steinbeck inscrit son récit dans un espace « concret » où les personnages sont exposés aux dures réalités de la Californie, décrite jusqu'ici comme un lieu d'espoir et de bonheur. Toutefois, il faut reconnaître que c'est l'imagination des fermiers et les on-dit qui ont donné la forme, le sens et la substance au « paradis californien ». C'est en ce sens que William Goetzmann appelle la construction mythique de l'Ouest « the West of imagination »[849], c'est-à-dire l'ensemble des stéréotypes et des représentations picturales qui tournent autour de l'idée de la Frontière américaine. Cette désignation constitue une iconologie de la Frontière de l'Ouest, tout en retraçant l'évolution visuelle du mythe de l'Ouest américain, qui est un processus culturel actif jusqu'à présent.

L'art de l'Ouest américain est un miroir culturel des aspirations américaines, ses craintes, ses passions, ses valeurs et ses préjugés. On comprend mieux les tensions qui traversent le roman *The Grapes of Wrath*. Comme il s'est intéressé jusqu'ici à des textes

[849] James P. Ronda, *Finding the West: Explorations with Lewis and Clark*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, p. 59.

picaresques et historiques, Steinbeck oriente son analyse vers le rapport entre la fiction et le social en tenant compte d'autres rapports, comme celui de l'écriture et des instances narratives et dialogiques. Steinbeck fait appel à une forme narrative dualiste pour soutenir sa vision de la société et agrémenter sa production artistique. Cette inscription du social est visible dans *The Grapes of Wrath* en ce sens que Steinbeck montre la présence de la société comme contexte et support de l'univers romanesque. C'est ainsi que dans sa trilogie, il s'emploie à faire entendre des voix différentes en faisant émerger de nouvelles figures : l'ouvrier, le migrant, les femmes. L'histoire de ces trois romans s'appuie sur des faits qui se sont déroulés durant la Grande Dépression. Des familles entières sont forcées de quitter leurs fermes car les banques reprennent toutes les terres.

Rappelons que la crise boursière des années 1929 correspond à la mise en vente de millions d'actions et d'offres supérieures aux demandes qui provoquent une forte baisse du cours des actions. Cette baisse inquiète les créanciers qui exigent de leurs débiteurs un paiement immédiat, c'est ce qui crée un effondrement total des cours. Steinbeck scrute à la loupe cette période noire de l'Amérique. Cette crise financière, économique et sociale crée l'explosion du chômage, de la pauvreté et de l'exode rural. Ce sont d'ailleurs les conséquences directes que Steinbeck fait résonner dans sa trilogie en mettant évidence la division distincte de la société américaine entre classe pauvre et riche. Toutefois, la classification de la société pousse les unes à s'unir avec les autres du même groupe social. Dans *The Grapes of Wrath*, les interactions de la famille Joad avec les autres migrants vont dans ce sens puisque leur unité permet de converger vers ce que Steinbeck appelle la théorie de « l'homme-groupe »[850], c'est-à-dire une conception consistant à supposer que lorsque les hommes sont unis, ils peuvent réussir de grandes choses. C'est sans doute ce qui justifie le comportement fédérateur de Jim Casy à la fin du roman, qui est l'élément déclencheur pour le récit et les personnages. À la lecture de la trilogie des « Dust Bowl Novels », on peut décoder un sentiment d'insatisfaction de l'écrivain. C'est la raison pour laquelle, le ton de la narration emprunte une forme plus ou moins acerbe.

Remarquons que dans ses romans des années 1930, Steinbeck emprunte les voies du réalisme en combinant les données spatiales à un artifice temporel. Le moment de l'intrigue est un passé qui apparaît sous une fausse apparence de présent. C'est ce qui nous incite à se poser la question, si l'œuvre doit viser une représentation tendant

[850] Stephen K. George, *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, *op. cit*., p. 25.

uniquement vers le réalisme et comment peut-elle l'être ? Il serait difficile de répondre à ces interrogations, puisque dans sa trilogie, Steinbeck allie une tonalité humoristique et instructrice pour mieux délivrer son message. Cette forme narrative constitue un moyen de jeter un regard dubitatif sur l'histoire. Or, ce qui est intéressant dans les textes de Steinbeck, c'est l'effet qu'il produit. Cette démarche d'écriture peut être opérante dans la mesure où elle essaie de reconstituer l'idéal. C'est la raison pour laquelle les deux discours opposés utilisés par l'écrivain sont captivants. Dans cette approche, Steinbeck crée une focalisation dans une intention de traduire les pensées de ses personnages et d'apostropher le lecteur. L'intérêt de cette description manichéenne trouve indubitablement sa justification dans la stratégie selon laquelle il est plus aisé de montrer des inconduites en les confrontant avec leurs contraires. Cette construction narrative, bâtie de façon progressive, concède à la charpente du texte toute sa signification.

Dans *In Dubious Battle*, la visée narrative, s'inscrivant dans un dévoilement graduel, donne à la narration sa pertinence. Dans ce processus, les personnages retrouvent leurs vraies dimensions, une fois confrontés aux réalités. Par exemple, en comparant l'attitude liminaire des personnages à celle de la fin de *The Grapes of Wrath*, on constate qu'ils adoptent progressivement une conduite plus magnanime. C'est sans doute en ce sens que le théoricien littéraire Kenneth Burke soutient que « most of the characters derive their role, which is to say their personality, purely from their relationship to the basic situation »[851]. Selon Burke, les personnages de Steinbeck sont absorbés par « la situation principale » du roman, c'est-à-dire l'acte qui leurs permet de retrouver leurs personnalités. N'est-ce pas assurément l'intention de Steinbeck de mettre en épreuve ses personnages afin qu'ils puissent avoir une prise de conscience ? La question se pose puisqu'elle s'inscrit dans un débat encore plus large que l'écriture de l'espace social au sein duquel l'écrivain a évolué : l'écriture de la réalité. Comme nous l'avons déjà esquissé dans notre première partie, la littérature américaine se situe aux confluents de différents héritages, qui s'accordent laborieusement sur les stratégies que la fiction dispose pour décrire une histoire des expériences et des pratiques. La réponse que nous tentons d'apporter à cette question, doit nous amener à montrer que la quête d'un idéal permet surtout l'évolution des personnages et la transformation sans cesse de leur vision.

[851] *In* Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., 578.

Remarquons que Steinbeck embarque ses personnages dans une quête où la forme narrative employée est évolutive et les personnages acquièrent leur maturité au fur et à mesure. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut entendre l'émergence des groupes sociaux exposée par Steinbeck dans sa trilogie, puisque cela a permis d'avoir une nouvelle manière d'aborder la société américaine. Dans ses trois romans, Steinbeck cherche moins à faire l'histoire sociale de sa ville natale, mais se concentre sur la structuration et l'interaction des différents groupes sociaux qui l'ont occupé. Souvent dans une perspective de luttes sociales, il met en évidence leur manière d'évolution dans l'espace social, tout en explorant les différentes possibilités. L'inscription du social est plus que présent dans la fiction de Steinbeck puisqu'elle lui permet de remettre en question la réalité avant de pouvoir considérer les stratégies dont la littérature dispose pour en reprendre le contrôle. En s'intéressant à ce qui se passe dans la société, Steinbeck semble s'arroger le statut de fin observateur du monde social. C'est dans doute ce qui fait dire à Laurence Ellena que « les créateurs - romanciers, poètes – seraient les témoins sensibles du monde social, la réalité sociale singulière imprimée dans leurs œuvres informant le sociologue de faits majeurs du monde social »[852].

Dès le début des années 1930, certains écrivains manifestent un intérêt appuyé pour la société américaine, qu'on peut l'attribuer à une prise de conscience de la réalité qui les entoure due à la terrible crise de 1929 et ses effets, à présent visibles et si dramatiques, sur la société. C'est ce qui amène Steinbeck, dans *Writers Take Sides,* un recueil de lettres d'écrivains américains à propos de la guerre d'Espagne, à dire son opposition à certains qu'il traite de fascistes. C'est en ce sens qu'il souligne sa conviction à soutenir la liberté des individus :

> I am reasonable enough not to believe in the liberty of a man or a group to exploit, torment, or slaughter other groups. I believe in the despotism of human life and happiness against the liberty of money and possessions[853].

L'inscription sociale dans la fiction de Steinbeck ne se limite pas aux fermiers déplacés, puisqu'il soutient perpétuellement les minorités socio-ethniques. Pour preuve dans *Pastures of Heaven*, Steinbeck met en scène le destin du jeune Nisei (Américain dont les parents sont Japonais) pour rappeler la situation des Nippo-Américains aux États-Unis.

[852] Laurence Ellena, *Sociologie et littérature* : *la référence à l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 33.
[853]John Steinbeck, "*John Steinbeck*", *Writers Takes Sides: Letters about the War in Spain from 418 American Writers,* New Hampshire, Rumford Press, 1938, pp. 56-57.

Cette démarche sociale de l'écrivain trouve sa pleine expression dans *In Dubious Battle* où Steinbeck raconte la vie des grévistes dans les vergers près de Salinas qui furent brutalisés et aspergés de gaz lacrymogène. Ces incidents provoquent la brûlure de Nisei à cause de l'usage de gaz moutarde. Dans ce roman, il brosse d'un trait la discrimination dont les Japonais, les Chinois et les Mexicains ont été victimes auparavant[854]. Remarquons que la fiction de Steinbeck devient, avec les années 1930, l'expression d'un idéal humain, mais aussi l'expression fidèle du réel dans laquelle il dévoile les réalités politiques, sociales, économiques et morales de son temps. Steinbeck s'est constamment arrogé la fonction sociale d'écrire pour la liberté du peuple et non pour une élite intellectuelle. Toujours dans cette fonction de défenseur des couches défavorisées, il lie son écriture à la compréhension des gens ordinaires et des minorités. Par exemple, certains textes de Steinbeck prêtent la voix à la gent féminine qui, dans certains romans, dévoilent l'attitude machiste des hommes.

Toutefois l'écrivain nous invite à repenser le rapport entre hommes et femmes. Cette démarche revendicatrice féminine trouve sa résonance dans *The Wayward Bus* où Candide se demande si elle ne devrait pas épouser un homme d'âge mûr qu'elle pourrait contrôler, alors que Mildred, quant à elle, n'hésite pas à vivre intensément sa vie sexuelle avec un homme marié. Cette dernière apprécie tellement les journées passées avec l'homme qu'elle aime, qu'elle décrit comme « un sucre d'orge. Il faudra que je le conserve jusqu'à ce que j'en trouve un autre aussi bon » (369). Cette attitude d'affranchissement des femmes nous conduit à nous interroger sur l'enjeu d'un tel passage dans le roman. Participe-t-il d'un effort d'émancipation ? Ou alors l'écrivain se plaît-il à faire évoluer les mentalités sur les stéréotypes de genre ?

Dans *East of Eden*, la notion d'émancipation rejaillit chez le personnage d'Olive. Cette dernière, maîtresse d'école de par sa profession, tient tellement à son indépendance qu'elle refuse de se marier avec ses soupirants ; elle sait qu'elle devrait dans ce cas abandonner son travail et devenir une femme au foyer. Dans la perspective de médiation sociale, Steinbeck poursuit entre autres sa défense des minorités visibles. Le personnage de Lee, un chinois très sage, met en scène les problèmes d'intégration en Amérique. Nonobstant son langage courant en anglais, Lee décide de parler pidgin. Il avoue agir pour être certain d'être compris de la part des Blancs qui ont l'idée préétablie et

854 Voir Colleen Lye, *America's Asia: Racial Form and American Literature, 1893-1945*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 185.

xénophobe des Chinois (472). Steinbeck se propose de conscientiser les humains sur les minorités visibles afin qu'elles soient vues comme des alter-égo. Dans *East of Eden*, Steinbeck met en exergue la différence des humains et inculque l'acceptation des minorités visibles et non-visibles.

Dans les textes des « Cultural Studies », il s'agit toujours de « démasquer » ou de « délégitimer » toute forme de pouvoir qui « occulte » ou « marginalise » telle ou telle minorité opprimée – à revers de la démarche généalogique de Foucault[855]. En effet, l'inscription du social dans les textes de Steinbeck sert de prétexte pour remettre en cause certaines pratiques et d'ouvrir un cadre de réflexion.

1.3 La critique du capitalisme : la symbolisation du rapport de l'homme avec sa condition

Repenser le capitalisme par le prisme des rapports sociaux nous semble intéressant puisqu'il nous permet de déterminer les formes de domination. Comment peut-on dépasser le rapport inerte de la théorie économique au roman et à la théorie littéraire ? Pour répondre à la question, deux hypothèses semblent se décliner. Il s'agit de voir si le texte ne serait que l'illustration de faits ou de concepts par des situations qu'il contribue à décrire ou encore si le texte littéraire serait seul à pouvoir exprimer une vérité économique ? On pourra également analyser la référence économique et voir dans quelle mesure elle repose sur une symbolisation du rapport de l'homme avec sa condition, et exprime la manière dont l'écrivain témoigne de sa propre inquiétude (condition de l'écrivain soumis aux aléas du marché, rapport symbolique de la valeur esthétique du texte à sa valeur marchande). Cette double hypothèse nous conduit à nous interroger sur l'enjeu d'un tel passage dans le roman. Participe-t-elle d'une volonté de reconnecter la fiction à la société ou bien s'emploie-t-elle à repenser la relation entre l'individu et les systèmes économiques établis ? Dans le contexte de la société nord-américaine, avec sa considération pour la propriété et le système de la libre entreprise, le capitalisme, génère des inégalités qui limitent nécessairement la capacité effective de nombreuses

[855] François Cusset, *French Theory*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 294.

populations à réaliser leurs projets de vie et à mettre en œuvre les choix qui leur importent.

Dans *Tortilla Flat*, l'insouciant « Paisano » Danny et ses amis limitent exclusivement leur satisfaction à la première marche de la pyramide des besoins de Maslow, qui est celle des besoins primaires[856], dont l'écrivain souligne ici « wine, food, love, and firewood » (*SNJS,* 32). La figure du « Paisano » est à l'antipode d'une vie mondaine guidée par la quête effrénée d'un empire matériel et de possessions où la propriété est autant un objectif qu'une marque de distinction. Il ne s'agit pas pour Steinbeck de rendre romantique les dépossédés ou de se laisser ravir par les soi-disant « non civilisés ». Comme le souligne Frank W. Watt dans son essai intitulé *Steinbeck*, « The paisanos are by no means primitive: they are complicated beings with their own conventions and codes, their own complex needs and their own elaborate rituals »[857]. Le mode de vie des « Paisanos » révèle une différence considérable avec le style de vie typiquement américain, qui repose sur la consommation de masse, les principes politiques et économiques reposant sur la propriété privée. Il est frappant de constater que, dans la fiction de Steinbeck, deux modes de vie se confrontent, c'est ce qui inscrit le roman dans une dualité comportementale. Si Steinbeck met en évidence l'affranchissement des « Paisanos » des conventions et codes préétablis, c'est sans doute pour essayer de déconstruire le système capitaliste.

La critique du capitalisme soulevée par Steinbeck s'observe encore dans *The Grapes of Wrath.* Dans ce roman, il prend position contre les excès du capitalisme aux États-Unis. Par le biais d'un style dualiste, Steinbeck évoque une vision presque manichéenne entre, d'une part, la désintégration, voire la disparition d'un mode de vie et de pensée consistant en une perte matérielle, économique et humaine (la dépossession de la terre des Joad, le deuil des grands parents) et, d'autre part, l'essor d'un monde nouveau bâti dans les larmes et la souffrance mais qui engendre l'espoir et le courage. Dans le chapitre VI, la déclaration de Muley Graves va dans ce sens : « so they tractored all the

[856]La pyramide des besoins schématise une théorie élaborée à partir des observations réalisées dans les années 1940 par le psychologue Abraham Maslow sur la motivation. Dans son article *A Theory of Human Motivation*, paru en 1943, Maslow souligne que l'individu s'emploie à satisfaire chaque besoin d'un niveau donné avant de penser aux besoins situés au niveau immédiatement supérieur de la pyramide. Les besoins au nombre de cinq vont de besoins physiologiques, de sécurité, d'appartenance, d'estime de soi et d'accomplissement de soi. Voir Francis Danvers*, S'orienter dans la vie : une valeur suprême ? : Dictionnaire de sciences humaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, pp. 68-69.

[857] Frank W. Watt, *Steinbeck*, *op. cit*., pp. 40-41.

tenants off the lan' » (*GOW*, 50). L'action des tracteurs se présente comme un préjudice au détriment des usages artisanaux comme le fait remarquer la voix narrative : « Tom Joad and the preacher walked quickly along a road that was only wheel tracks and beaten caterpillar tracks through a cotton field » (*GOW*, 67). Il importe de souligner à première vue que la remarque donne des pistes sur les effets de la mécanisation. Il s'avère que la motorisation des méthodes agricoles dessaisit non seulement l'humain de tout lien et affection biologique directe avec la terre, mais elle privilégie également un usage mécanique, insensible et apathique basé exclusivement sur une quête effrénée d'intérêt financier.

Mais au-delà de son efficacité, les performances technologiques invitent à se poser des questions sur la place de l'homme dans le monde du travail. Les effets de la déshumanisation peuvent révéler une dualité du sujet entre la survie et l'adhésion à la cause ouvrière. Il y a un processus d'objectivisation qui semble être enclenché. Ainsi, objectivé, le conducteur de tracteur est réduit à une simple fonction d'exécutant, séparé de sa qualité d'individu entier, comme en atteste la dénomination : « the machine man » (*GOW*, 117). Ce substantif fait de lui un simple robot programmé à exécuter un travail sans amour, ni considération du facteur humain. Remarquons que le conducteur de tracteur aussi bien que les fermiers représentent un dividende économique à mesure qu'ils servent les intérêts des grands financiers.

Il en est de même de la force de travail des ouvriers agricoles ou encore de leur corps comme l'atteste la voix narrative : « The gov'ment's got more interest in a dead man than a live one » (*GOW*, 141). En rapport étroit avec la thématique de la critique du capitalisme, Steinbeck, en revanche, n'hésite pas à rompre avec le détachement esthétique pour s'impliquer comme narrateur. Dans *The Grapes of Wrath*, l'esthétique de l'engagement propre aux années 1930 prend le pas sur le détachement ironique caractéristique du formalisme des années 1920. C'est dans les chapitres intercalaires que la voix de l'engagement se fait le plus vigoureusement entendre. On remarque qu'il y a un double lien d'existence entre le passé et le présent, d'une part, et entre le présent et le futur, d'autre part. Par l'intermédiaire du présent, Steinbeck s'attache à nous décrire ce qui a déjà été vécu, et à construire ce qui ne l'a pas encore été. Cette stratégie narrative est fréquente dans la fiction de Steinbeck et participe non seulement d'une tentative de créer un « monde idéal », mais il le compare à la réalité vécue qui est également un moyen d'apostropher le lecteur. Steinbeck recourt à une antithèse avec un effet de

parallélisme qui lui permet de résumer le dilemme dans lequel se trouvent ses personnages. C'est en ce sens qu'il compare la « solidarité » des fermiers à l'« indifférence » du conducteur. Ce dernier, à l'image de son tracteur, agit comme un « robot », mais le tracteur lui-même est désigné par un nom d'animal : « cat » équivaut à « caterpillar » (*GOW*, 38). À ce stade, on est toujours dans le symbolisme, lequel permet à Steinbeck d'interpeller le lecteur sur l'inhumanité du monde moderne et de ranimer sa compassion pour les familles dépouillées de leurs avoirs.

Dans le chapitre V, l'écriture élucide les forces incontrôlables qui poussent l'homme dans une mutation constante, c'est-à-dire à s'adapter perpétuellement pour survivre. C'est en ce sens que l'interrogation du métayer s'inscrit dans une démarche de révélation, il permet à Steinbeck de faire de comprendre les motifs profonds du conducteur de tracteur comme il le fait remarquer : « Well, what you doing this kind of work for—against your own people ? » (*GOW*, 39). La réponse du conducteur est opérante puisqu'elle met en lumière le dilemme de survie dans lequel il se trouve : « Three dollars a day'. I got damn sick of creeping for my dinner - and not getting it. I got a wife and kids. We got to eat […] » (*GOW*, 39-40). Au-delà de l'architecture analogique, l'objet de *The Grapes of Wrath* est bien de décrire « tout ce qui concerne ces fermiers et leur situation » dans le but d'un changement. Cette amélioration des méthodes de production agricole autour de la machine aboutit à une dépersonnalisation et à une dévalorisation du travail[858].

Notons que durant les années 1930, l'industrialisation a connu un essor galopant à tel point que les deux vertus américaines : la liberté et le désir d'accroître la richesse matérielle, transforment le Nouveau Monde en un enfer industriel. Par conséquent, le monde prolétaire connaît des balbutiements et des crises profondes dans la façon de travailler. La machine fait son entrée musclée dans l'univers agricole créant une sorte de suppléance de l'homme dans les terres. Dans son article « Michelet, machines, machinisme », Paul Viallaneix fait remarquer que « L'esprit n'est plus dans l'ouvrier, il est maintenant passé dans la machine [...] ; plus le travail se divise et les machines se perfectionnent, moins l'ouvrier vaut »[859]. La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que le divorce créé par la mécanisation entre les patrons des agrobusiness et les

[858] Gérard Noiriel, *Les Ouvriers dans la société française XIXe – XXe siècle*, Paris, Édition du Seuil, 1986, p. 137.
[859] Paul Viallaneix, « Michelet, machines, machinisme », *Romantisme*, vol.9, n°. 23, (1979), pp. 3-15.

fermiers non-industriels. C'est dans ce contexte qu'il faut inscrire la trilogie des « Dust Bowl Novels »[860] de Steinbeck. Dans ses trois romans, il s'attache non seulement à représenter la réalité des années 1930, mais incite également à une véritable révolution. La mécanisation des techniques agricoles a changé les rapports entre l'individu et la nature, comme le souligne Karl Marx :

> Les rapports sociaux de production changent, se transforment, avec le développement des moyens de production matériels, des forces de production. Dans leur totalité, les rapports de production forment ce que nous appelons les rapports sociaux, la société, et notamment une société à un stade de développement historique déterminé, une société à caractère distinctif original. La société antique, la société féodale, la société bourgeoise sont des ensembles de rapports de production de ce genre dont chacun caractérise en même temps un stade particulier de développement dans l'histoire de l'humanité[861].

Ce passage fait état d'un processus économique et social jusque-là décrit comme le passage de la domination formelle à la domination réelle du capital sur le travail[862]. Cela revient à dire que les créateurs des secteurs agricoles hautement productifs bénéficient de moyens de transport plus modernes pour vendre leurs produits et imposer leurs lois sur le marché. Ces transformations jettent les producteurs les plus faibles dans la crise et amènent des millions de paysans à quitter les campagnes pour émigrer vers d'autres horizons, tel le cas des Joad. Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck décrit l'ampleur de la migration des fermiers déchus sur les routes vers l'Ouest.

> And the migrants streamed in on the highways and their hunger was in their eyes, and their need was in their eyes. They had no argument, no system, nothing but their numbers and their needs. When there was work for a man, ten men fought for it—fought with a low wage. If that fella'll work for thirty cents, I'll work for twenty-five.
> If he'll take twenty-five, I'll do it for twenty.
> No, me, I'm hungry. I'll work for fifteen. I'll work for food. The kids. You ought to see them. Little boils, like, comin' out, an' they can't run aroun'. Give 'em some windfall fruit, an' they bloated up. Me, I'll work for a little piece of meat. (*GOW*, 283).

Plus dramatique encore, le système économique entraîne la baisse des salaires et l'augmentation des prix de produits alimentaires, donc la baisse du coût de la force de travail. C'est d'ailleurs en ce sens que Steinbeck s'emploie à mettre en lumière le système d'exploitation ourdi par les riches propriétaires terriens dans le but d'instaurer une perpétuelle situation de manque qui leur permet sans doute de mettre en œuvre des

[860] Il s'agit des romans publié Durant la grande Depression (*Of Mice and Men, In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath*).
[861] Karl Marx, *Travail salarié et capital*, Paris, Éditions Sociales, 1969, p. 29.
[862] *Ibid*., p. 18.

politiques de domination. Dans sa trilogie, la nature ne constitue pas seulement une source d'entrave, car l'homme lui-même en est également une. C'est au cœur d'un monde absurde, voire indifférent, que Steinbeck aiguise sa plume pour esquisser des cris d'alertes dans un monde qui « n'est plus un champ clos mais un non-sens »[863], comme le dit Jacques Cabau.

Dans *The Pearl*, le monde compliqué et insensé refait encore surface, le récit montre l'individu y est à la fois protagoniste et antagoniste, persécuté par une menace qu'il croit extérieure mais qui vient en réalité de lui-même. Après la découverte de la perle, Kino s'emmure dans une sorte de « cachot imaginaire » où il subit les assauts des cupides capitalistes qui veulent à tout prix lui subtiliser sa perle. Ce précieux objet, qui est supposé lui apporter le bonheur, apparaît non seulement comme une entrave à sa liberté, mais lui arrache aussi la vie de son enfant qui finit par être tué durant les attaques de ses agresseurs. Par ailleurs, son prétendu « désemprisonnement » ne s'est fait que lorsque Kino se débarrassant de la perle en le jetant la perle dans la mer, devenant comme le surnomme Jay Parini, « a free man again »[864]. Au regard de ce monde complexe et restreint, Kino semble être dans le dilemme, puisque toutes les voies sont bloquées ou presque. Ce blocage s'explique par la propagation des mécanismes véreux du système capitaliste lors de la vente de la perle. Cette obstruction s'exprime explicitement par le lancement d'une « vente aux enchères » avec de supposés agents économiques qui se prêtent à fixer le prix de la perle dans une fourchette de prix bas. La mise en scène de cet apparent marché permet à Steinbeck de décrire notamment les rouages du système capitaliste, puisque les potentiels acheteurs de la perle font tous partie du même trust. Cette technique déloyale consiste à contraindre Kino à choisir parmi les bas prix proposés sur le marché de sorte que l'acheteur sort gagnant de cette transaction.

Si la politique de fixation des prix peut être interprétée comme un symptôme patent du capitalisme, ce dernier réapparaît sous une forme plus explicite encore dans *The Grapes of Wrath*. Les effets du capitalisme sont centraux dans ce roman où le langage, toujours utilisé comme pouvoir de séduction, fait en outre l'objet d'expérimentations constantes. Il est question de langage ou du pouvoir des mots. Si les grands propriétaires terriens se révèlent puissants dans leur stratégie de communication, c'est parce qu'ils détiennent les biens et les moyens de communication. C'est d'ailleurs en ce sens qu'ils

[863] Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, *op. cit*., p. 28.
[864] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op, cit*., p. 318.

lancent de faux prospectus d'emplois dans le but de créer un faux besoin urgent de travailleurs en Californie. La méthode se révèle sournoise car c'est une pratique qui permet aux propriétaires terriens de pouvoir fixer librement les salaires qu'ils veulent sans tenir compte du principe de « travail égal, salaire égal ». Remarquons que le pouvoir dévoyé des mots participe aussi à la construction du mirage californien qui, à présent, n'est plus la destination d'une ruée vers l'or, mais revêt un autre visage puisqu'elle s'est transformée en une ruée vers un travail indécent comme le fait remarquer la voix narrative :

> In the camps the word would come whispering, There's work at Shafter. And the cars would be loaded in the night, the highways crowded — a gold rush for work. At Shafter the people would pile up, five times too many to do the work. A gold rush for work. (*GOW*, 235).

La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que la ruée vers la Californie est révélatrice d'un manque notoire d'opportunités et de propositions loyales, puisque les travailleurs saisonniers sont entrainés dans un dilemme inéluctable et dans un degré de dénuement inqualifiable où ils sont dans l'obligation de faire de petits travaux temporaires et mal payés. Il y a une volonté de pérenniser l'exploitation, pensée murement de la part des riches propriétaires terriens qui s'emploient à payer exclusivement aux ouvriers agricoles un « salaire de subsistance », pour reprendre la « loi d'airain des salaires »[865] de Ferdinand Lassale. Cela revient à rémunérer les ouvriers agricoles le minimum nécessaire pour le maintien de leur force travail. Le recours à des politiques d'offres d'emplois fallacieuses entraîne une augmentation disproportionnée de l'offre de main-d'œuvre. Cette politique déloyale enclenche automatiquement une réduction des salaires par le jeu de l'offre et de la demande. Cette démarche consiste à amener le plus grand nombre d'ouvriers agricoles possible en Californie par une politique mensongère de séduction salariale et en retour imposer une baisse drastique des rémunérations pour signifier qu'aucune négociation ne sera acceptée. Eu égard à l'affluence engendrée par cette politique séductrice des salaires, la demande d'emplois augmente non seulement mais oblige également les fermiers migrants à travailler au rabais.

[865] C'est une théorie économique qui consiste à élaborer des stratégies de sorte que le salaire moyen ne dépasse pas le minimum vital nécessaire à faire subsister le travailleur et sa famille. *In* Muriel Maillefert, *L'économie du travail : concepts, débats et analyses,* Paris, Jeunes Édition Studyrama, 2001.

Il est en outre perceptible que le mécanisme de fixation des prix fonctionne de manière totalement déloyale et les pratiques de contrôle restent inhumaines. Dans cette transaction, le jeu de regard ne peut que trouver son importance. Dans *The Pearl*, le regard est parlant, en ce sens que le refus des supposés acheteurs de jeter un regard sur la perle ou entre eux, apparaît non seulement comme une stratégie pour « décourager » Kino, mais aussi comme un moyen pour éradiquer toute suspicion de connivences entre acheteurs dans le but de déprécier le coût de la perle. Cependant, après l'échec du marchandage, Kino décide d'aller vendre la perle ailleurs comme il le fait savoir : « My pearl is not for sale here. I will go, perhaps even to the capital » (*PL*, 53). La décision de Kino fait estomper le jeu de refus du regard. C'est sans doute ce que les acheteurs confirment en échangeant de vifs coups d'œil qui dévoilent le plan d'escroquerie orchestré pour acquérir à vil prix la perle. Il s'agit pour Steinbeck de dénouer cette politique d'extorsion ourdie minutieusement au détriment des vendeurs pauvres en général. Étant des capitalistes, ces acheteurs de perles sont ici animalisés et comparés à un « circling of wolves » (52) ou encore à un « hover of vultures » (52).

Notons qu'il y a une forte utilisation de zoomorphisme chez Steinbeck. Cette tendance naturaliste à attribuer des caractéristiques animales à certains de ses personnages apparaît comme une forme de représentation de la nature cruelle et sauvage des acheteurs de perles, et plus particulièrement des grands capitalistes. Tel est aussi le cas dans *The Grapes of Wrath* où la banque est comparée à un « monster » (34). Dans ces transactions, il y a une sorte de dumping social qui ne dit pas son nom de la part des riches propriétaires des grandes firmes agricoles ou des marchands de perles, car leurs méthodes consistent à transgresser les lois établies afin d'en tirer le maximum de profit. Au constat initial qui fait état d'un assujettissement et d'une dépendance, l'écriture de Steinbeck se propose de soulever les questions de stabilité sociale, économique et politique. Cette inhumanité est rendue à son comble avec la mort des enfants au milieu de la nature généreuse dans le chapitre XXV :

> And children dying of pellagra must die because a profit cannot be taken from an orange. And coroners must fill in the certificate—died of malnutrition—because the food must rot, must be forced to rot » (*GOW*, 349).

Le paradoxe de l'abondance des terres à bien des égards révèle l'incompréhension de Steinbeck, qui, au-delà de la dénonciation de la cruauté, fustige la mauvaise foi des coroners qui s'inscrivent dans une démarche complice avec les grands propriétaires des

firmes agricoles. Ce passage met en évidence une Amérique clivée entre ceux qui souffrent et ceux qui en profitent par leur politique d'exploitation inhumaine. Le clivage de l'Amérique semble trouver un écho direct dans *In Dubious Battle.* En se basant sur le discours du vieux Dan, on est tenté de se demander le caractère indivisible de la société américaine comme il le souligne : « We got no pull, that's what. You got to have pull to get an easy job » (58). Dans ce discours, on est bien dans une société divisée entre ceux qui détiennent le pouvoir(s) et les opprimés, voire entre les « Haves » et les « Have-nots ». Cette division de la société participe à accroître la désunion et la dégradation des liens sociaux et moraux. Dans *In Dubious Battle,* le récit laisse entre-apercevoir indirectement un aveu d'impossibilité comme le fait remarquer Dan : « When I was a young man, I used to think somethin' could be done, [...] but I'm seventy-one » (58). La désignation de l'âge du vieux Dan en dit long car elle révèle, à travers la formule oppositionnelle, son attitude dubitative, voire son état de désespoir de changer la situation.

Même si Steinbeck se laisse aller à décrire le système d'exploitation dans lequel les ouvriers pauvres sont tenaillés, il ne délivre pas un « happy end ». Par ailleurs, il console le lecteur en imputant la faute non pas au pointeur, mais plutôt au système capitaliste comme le souligne Jim : « It's not his fault. […]. He's just got a job. If he's going to keep the job, he's got to do it » (58). L'attitude trop zélée du pointeur envers les ouvriers agricoles nous fait penser au conducteur de tracteur dans *The Grapes of Wrath* qui, pour sauvegarder son travail, est obligé d'appliquer à la lettre les consignes de sa hiérarchie. Dans tous les cas, le pointeur dans *In Dubious Battle,* tout comme le conducteur dans *The Grapes of Wrath* sont sous l'emprise du besoin. C'est pourquoi ils sont assujettis au système capitaliste. Ces derniers, mal-en-point, sont contraints de se focaliser sur leurs besoins personnels au détriment du groupe comme on peut le remarquer ici :

> "I got damn sick of creeping for my dinner—and not getting it. I got a wife and kids. We got to eat. Three dollars a day, and it comes every day."
> "That's right," the tenant said. "But for your three dollars a day fifteen or twenty families can't eat at all. Nearly a hundred people have to go out and wander on the roads for your three dollars a day. Is that right?"
> "[…] Get your three dollars a day, feed your kids. You got no call to worry about anybody's kids but your own". (*GOW*, 40)
>
> They took all the profits from your work, […]. They got rich, an' when you couldn't go up any more, they kicked you out (*IDB*, 62).

Ce passage fait état du degré de dénuement dans lequel ces pauvres hères ont vécu. Steinbeck montre comment le rouleau compresseur du capitalisme enferme les ouvriers pauvres dans le premier palier de la pyramide des besoins de Maslow[866]. Par extension, cette impasse représente une situation inextricable dont les personnages ne peuvent plus s'en sortir. Outre cette difficulté de satisfaire les besoins physiologiques, le discours de Nilson confirme les conditions laborieuses des ouvriers agricoles : « When we have money we try to give field workers twenty dollars a month to eat on » (*IDB*, 7). La réponse de Jim est significative en termes de situation financière : « I don't remember a time when we ever had the money » (*IDB*, 7). La réplique est intéressante en ce qu'elle révèle une pauvreté chronique qui affecte le monde ouvrier agricole. Le dialogue entre Jim et Joy fait surgir l'amertume qui anime les ouvriers agricoles comme le fait remarquer le dialogue entre Jim et Joy :

> "Who produces the goods ? Joy demanded.
> "Why—the workers", said Jim.
> Foxy look came on Joy's face, a very wise and secret look. "And who takes the profits?
> "The people with invested capital".
> Joy shouted, "But they don't produce nothing. What right they got to the profits?" (*IDB*, 16)

La discussion fait ressortir par extension la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, laquelle a été développée dans la *Phénoménologie de l'Esprit*. Dans ce bref échange, il ressort un manque de reconnaissance de la part des riches capitalistes. C'est ce qui engendre une situation tendue entre employeurs et ouvriers. Dans ce rapport conflictuel, il y a un fort besoin de reconnaissance exprimé par les ouvriers. Cela s'explique par le travail qu'ils exercent pour le compte des propriétaires des exploitations agricoles. Rappelons que l'acception de la notion du travail est étymologiquement associée au terme latin « *tripaliare* », qui est liée à la douleur et à la difficulté dans l'atteinte d'un but. Selon Hegel, le travail du serviteur est placé entre le maître et la nature et transforme cette dernière en objets désirés par le maître[867]. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les lamentations de Joy, puisque ses énoncés interrogatifs : « Who produces the goods ? » (*IDB*, 16) et « And who takes the profits ? » (*IDB,* 16) s'inscrivent essentiellement dans un besoin de reconnaissance. Il s'agit, notamment, d'un manque que

[866] Je fais référence à la représentation pyramidale de la hiérarchie des besoins élaborée par Abraham Maslow. À noter qu'ici les ouvriers sont bloqués par un système qui les emprisonne dans un dilemme entre acquérir les besoins primaires ou mourir de faim. C'est ce que Steinbeck dénonce à travers *The Grapes of Wrath, In Dubioius Battle* et entre autres.
[867] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Éditions Vrin, 2006, pp. 206-207.

Joy vit difficilement et qui laisse présager les prémices de délitement du lien social entre ouvrier et employeur. Dans le chapitre II, le dialogue entre Dick et Jim laisse affleurer les conditions de vie dans lesquelles Jim a vécu :

> My whole family has been ruined by this system. My old man, my father, was slugged so much in labor trouble that he went punch-drunk. He got an idea that he'd like to dynamite a slaughter-house where he used to work. Well, he caught a charge of buckshot in the chest from a riot gun. (*IDB*, 4)

Ces propos mettent en lumière la mauvaise foi des organisations syndicales et la manière dont les organisations patronales font usage de leur force pour exercer une pression psychologique sur les ouvriers pauvres et diminuer les salaires. La critique de Steinbeck ne s'articule pas sur des conflits de clivage entre capitalisme et communisme. L'axiologie que le récit nous expose, est une apparence de rivalité conceptuelle entre le capitalisme et le communisme. C'est ce que la voix narrative élucide comme monologique et visuellement manipulatrice. Le sens du discours de Mac évoque une finalité plus pragmatique, car il se base sur une autre perception dualiste qui ne tient compte que la nécessité comme il le fait remarquer à Jim : « You'll have to put romance off for a while—the noble Party assaulted by the beast of Capitalism » (*IDB*, 20). Si la remarque de Mac écarte toute forme de conflit entre capitalisme et communisme, il n'en demeure pas moins que le qualificatif de « beast » qu'il emploie pour désigner le capitalisme, dévoile en filigrane le caractère inhumain du système. S'agit-il d'une sorte d'animalisation du système capitaliste ? C'est sûr puisque la cruauté du système capitaliste dont il fait allusion, consiste à faire uniquement du profit sans tenir compte de la manière d'y parvenir. Cela s'explique par la tendance immorale des riches propriétaires terriens à accroître la taille de leurs exploitations en menant sans communes mesures des politiques d'expropriations indifférentes et inhumaines. Dans *In Dubious Battle*, la lutte contre le capitalisme apparaît comme un legs qu'on transmet de père en fils, voire de génération en génération. Cette conception de l'idéologie de lutte ainsi suggérée, révèle le désespoir et l'échec psychologique intégré dans le spectre des combats menés par les ouvriers comme le laisse entendre Jim :

> My old man was fighting the bosses. I was fighting the school. *But always* we *lost*. And after a long time I guess it got to be part of our mind-stuff that we always would lose.

> […]. Can you see the hopelessness in that ? I grew up in that hopelessness (*IDB*, 20)[868].

L'assertion est significative en ce qu'elle souligne un désespoir psychique porté par Jim, dont l'emploi insistant du verbe « lose » et de l'adverbe « always » apparaît, à mon sens, comme une phobie obsessive. Tout se passe alors comme si on assistait à une crainte de retour vers la case de départ comme le fait remarquer Jim :

> Well, sooner or later some girl'd get knocked higher than a kite and then—well, hell, Mac, I was scared I'd get caught like my mother and my old man—two-room flat and a wood stove. Christ knows I don't want luxury, but I don't want to get batted around the way all kids I knew got it. Lunch pail in the morning with a piece of soggy pie and a thermos bottle of stale coffee (*IDB*, 34)

La remarque révèle l'extrême dénuement dans lequel Jim et ses parents ont vécu. Si Jim laisse apparaître sa crainte envers le système capitaliste, c'est sans doute parce qu'elle révèle un traumatisme lié à la vie difficile de ses parents. Il s'agit d'un refoulement permettant à Jim d'atténuer inconsciemment les effets psychiques suscités par les événements de son enfance. Il est intéressant de remarquer que le capitalisme et ses corolaires ont engendré des blessures psychiques incurables. On retrouve une autre vision véhiculée par le biais du dialogue entre Jim et Mac, non pas parce que le discours donne sens à cette dualité, mais se focalise sur un système qui affame les ouvriers, tel que confirme Jim :

> I'm getting to this: In that cell were five men all raised in about the same conditions. Some of them worse, even. And while there was anger in them, it wasn't the same kind of anger. They didn't hate a boss or a butcher. They hated the whole system of bosses, but that was a different thing (*IDB*, 20).

En parlant de ces conséquences, il est évident d'observer dans *The Grapes of Wrath* que les répercussions du capitalisme ont créé également le déplacement des populations durant les années 1930. Il en est de même dans *The Pearl* où kino et sa famille subissent les foudres des capitalistes qui les ont contraints à fuir. Dans ces deux ouvrages cités, les protagonistes des deux familles sont obligés d'entreprendre un voyage forcé à cause des mécanismes du système capitaliste. Ici, ces familles sont victimes des méfaits du système capitaliste qui provoquent leurs dislocations. Dans *The Pearl*, Kino se sent assujettie dans

[868] C'est moi qui met en italique la troisième phrase de ce passage.

une société qui adopte des comportements profondément matérialistes et brutaux pour obtenir de l'argent. Il est clair que la famille de Kino et la famille Joad ont quitté contre le gré leur communauté parce qu'elles ont eu du mal à préserver leurs vies qui ont été constamment mises en danger. Dans les deux cas, l'émiettement de leur famille est motivé entre autres par un extrême désir de réussite sociale. C'est en ce sens que Steinbeck qualifie le mauvais comportement des riches oppresseurs à des actes inhumains parce qu'étant des destructeurs de familles. Ces oppresseurs comme tous les oppresseurs se délectent d'abord à déshumaniser leurs victimes afin de mieux les exploiter.

En réalité, il est toujours plus facile d'exploiter les individus une fois affamés et avilis tout comme les Amérindiens l'ont été aussi, maltraités et expulsés de leurs terres natales. C'est tout le sens de l'asservissement des minorités qui ont été astreintes à l'esclavage que la voix narrative souligne ici : « They imported slaves, although they did not call them slaves : Chinese, Japanese, Mexicans, Filipinos » (*GOW*, 231). Remarquons que les premiers colons se sont inscrits dans une démarche de légitimation de leurs actes. Si la négation de cet esclavage est une forme de négationnisme remettant en cause le mal commis à l'égard de ces minorités, c'est sans doute parce qu'il a été considéré comme un mal nécessaire. De ce fait, le mal qui est une atteinte à l'intégrité d'autrui, n'a d'existence que chez le sujet qu'il affecte. Toutefois, le déni de ne pas nommer les communautés asservies comme des esclaves témoigne d'une mauvaise foi et d'un refus obstiné d'admettre une évidence. Faut-il alors y voir une volonté d'avaliser l'acte d'exploitation ou un besoin d'imposer sa force sur autrui ? Certes, on peut répondre par l'affirmative puisqu'il s'agit pour ces oppresseurs d'arriver à tout prix à leur fin. Les actes immoraux et violents faits à l'endroit des communautés asservies ne peuvent se faire que dans l'indifférence absolue et le déni. C'est pourquoi dans *The Grapes of Wrath*, la mauvaise foi est poussée à son paroxysme puisqu'elle devient une véritable manière de conquérir, et cela prend pleinement un sens dans leur quête de profit. Cette attitude indifférente trouve également un écho dans la duplicité des individus du village de La Paz dans *Pearl* qui, de façon indifférente et fourbe, font tout pour confisquer le trésor de Kino.

Il apparaît que cet opportunisme excessif n'est qu'une tentative pour bénéficier des retombées financières de la perle, qui à présent ressuscite l'espoir de réalisation du rêve américain des uns et des autres dans la communauté de La Paz. La question qui se pose est de savoir si la quête disproportionnée de profit ne contribue pas à détruire les liens sociaux ou mieux à rendre le rêve américain illusoire. On niera difficilement que la quête

disproportionnée de profit ne corrompt pas l'essence même du rêve américain, puisque la plupart de ceux qui s'y adonnent, n'hésitent pas à bafouer les valeurs humaines. C'est sans doute en ce sens qu'il faut aussi entendre la quête du rêve américain du personnage principal dans *The Great Gatsb*y. Dans ce roman, Scott Fitzgerald met en scène la vie de Gatsby qui se consacre à tout prix à acquérir de l'argent et un niveau de vie aisée.[869]. Scott Fitzgerald ainsi que Steinbeck montrent combien l'argent facile et les valeurs morales délaissées ont corrompu la société américaine.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » ou encore dans *The Pearl*, les riches capitalistes ont dévoyé le mythe national américain uniquement pour leurs intérêts égocentriques. Le rêve américain apparaît comme un but fatal et inaccessible. Cet objectif n'est rien d'autre que la cause d'un interminable antagonisme entre Américains. Dans *The Grapes of Wrath*, le matérialisme excessif des riches propriétaires terriens engendre la paupérisation des exploitations familiales et l'exode précipité des petits fermiers. Cela les agriculteurs artisanaux à se concentrer instinctivement sur la manière de survivre. Ce qui importe plus pour ces fermiers dépossédés, c'est sans doute le fait de répondre aux besoins de leurs enfants. Dès le début du chapitre XIX, Steinbeck décrit ce qu'il qualifie d'histoire regrettable de la Californie en raison de sa colonisation brutale[870]. Soulignons que lorsque toute la richesse est contrôlée par une minorité, elle sera assurément reprise de force par la majorité défavorisée. C'est d'ailleurs en ce sens que Steinbeck prédit le déclin des riches propriétaires des exploitations agricoles comme le souligne la voix narrative :

> And the great owners, who must lose their land in an upheaval, the great owners with access to history, with eyes to read history and to know the great fact : when property accumulates in too few hands it is taken away. And that companion fact: when a majority of the people are hungry and cold they will take by force what they need. And the little screaming fact that sounds through all history: repression works only to strengthen and knit the repressed. The great owners ignored the three cries of history (*GOW*, 237-238).

---

[869] Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, New York, Macmillan Publishing, 1925, pp. 65-66.

[870] Dans le chapitre XIX de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck retrace l'histoire mouvementée de la Californie qui fut le théâtre de plusieurs « conquêtes de l'Ouest ». Dans les années 1840, la Californie, dont les ports sont convoités, devient l'enjeu de rivalités entre les États-Unis, l'Angleterre et la France. En 1835 et en 1837, le président des États-Unis Andrew Jackson avait essayé de l'acheter. Ses successeurs reprennent ce projet qui permettrait d'étendre le territoire national de la côte Atlantique à la côte Pacifique. Le Texas, révolté depuis 1836 en fournit l'occasion. En 1845 le Mexique refuse d'accepter l'annexion par les États-Unis de son ancienne province. Des incidents éclatent sur une frontière contestée et, en mai 1846, les États-Unis déclarent la guerre au Mexique. Aussitôt leurs forces maritimes prennent possession de la Californie. Le 7 juillet 1846, le drapeau américain est hissé sur la douane de Monterey. Au-delà des alliances qui nouèrent entre les différentes puissances occidentales, les États-Unis accomplissent leur « destinée manifeste » en repoussant leur frontière jusqu'au Pacifique, et enfin celle des chercheurs d'or venus du monde entier qui y déferlèrent dès 1848.

Il est intéressant de noter que Steinbeck s'appuie sur les prédictions marxistes selon lesquelles la domination capitaliste crée sa perte par le biais de sa propre victoire. Le matérialisme outrancier des propriétaires terriens apparaît comme la cause de leur ruine. En refusant que cette déchéance se reproduise, les riches propriétaires terriens établissent un système impitoyable qui étouffe les petits fermiers. Steinbeck refuse de prendre part directement dans les dissensions doctrinales, ses écrits ne sont que la suite d'un témoignage, d'un vécu ou d'une réalité. Soulignons que l'effet du réel de la fiction romanesque de Steinbeck est obtenu au moyen des mécanismes sociaux du capitalisme en phase de crise. C'est pourquoi il s'emploie à dénoncer vigoureusement la manière avec laquelle le système capitaliste est mis en œuvre et dresse en même temps les critiques à l'égard des employeurs et des ouvriers agricoles.

Steinbeck décrit la douleur des ouvriers agricoles et la manière dont ils sont atrocement traités par de riches propriétaires terriens qui sapent leur moral et sèment la désunion au sein du monde agricole. Une telle démarche pousse ces ouvriers agricoles à adopter des conduites décourageantes. Si certains personnages, comme Connie Rivers dans *The Grapes of Wrath*, se comportent avec lâcheté et égoïsme, d'autres, comme le médecin dans *The Pearl*, combinent malhonnêteté et cupidité pour accomplir leurs intérêts personnels. Par-dessus toutes ces conduites exécrables, Steinbeck révèle également les stratégies de paupérisation des ouvriers agricoles par le biais de l'inflation des prix pour mieux les exploiter. Dans *In Dubious Battle* tout comme dans *The Grapes of Wrath*, les ouvriers agricoles pauvres, victimes de tout mauvais sort, se comportent de façon anormale à cause d'une grande humiliation et d'un immense désespoir. Par conséquent, les ouvriers agricoles pauvres adoptent des conduites auto-protectrices qui leur permettent de supporter les agressions des riches propriétaires terriens.

Remarquons que la politique de dépendance sans issue imposée aux ouvriers saisonniers, est l'occasion pour Steinbeck d'en d'exploiter la puissance narrative et constitue le point de départ de la critique des textes de sa trilogie. Dans *The Grapes of Wrath*, les fermiers migrants se retrouvent dans une situation où la révolte se révèle quasiment nécessaire pour survivre, puisqu'une minorité contrôle arbitrairement toute la richesse. Ceci est d'autant plus perceptible dans le discours de Jim, qui dans le chapitre II de *In Dubious Battle*, réaffirme sa conviction sur l'éventuelle victoire de la classe ouvrière :

> The hopelessness wasn't in them. They were quiet, and they were working ; but in the back of every mind there was conviction that sooner or later they would win their way out of the system they hated (*IDB*, 20).

Si la littérature, comme le dit Stendhal, est le « miroir » de la société, il reste à l'orienter dans la bonne direction. Par sa capacité révélatrice et dénonciatrice, le texte littéraire peut jouer un rôle essentiel dans la reconfiguration du réel. La relation tendue entre fermiers migrants et propriétaires terriens offre une occasion à Steinbeck de montrer sa désapprobation à l'égard du matérialisme extrême. En mettant l'accent sur l'exploitation des petits fermiers par les riches propriétaires terriens, Steinbeck met aussi le doigt sur la discrimination socio-ethnique envers les mexicains dans le sud de la Californie.

Il est aussi intéressant de remarquer à un certain niveau que les riches propriétaires terriens expriment un sentiment xénophobe envers les travailleurs itinérants. Le mot xénophobie, formé des racines « xénos » voulant dire étranger, et du terme « phobos », c'est-à-dire rejet, peur, consiste à manifester de l'hostilité à l'égard des étrangers, ou de ce qui vient de l'étranger. Par analogie, ce sentiment xénophobe révèle un comportement discriminatoire à l'égard d'un groupe de personnes. Remarquons que ce comportement discriminatoire est d'abord économique avant de s'étendre aux autres sphères. Cette discrimination économique s'observe également par le biais d'attitudes et d'actes de la part des propriétaires terriens envers les fermiers nomades. Notons que la considération des fermiers migrants comme des étrangers est un prétexte pour les propriétaires terriens de conserver indifféremment leurs intérêts économiques. À cela s'ajoute la main suspecte des propriétaires des grandes exploitations agricoles que le narrateur se plaît à exploiter comme une piste narrative avant de s'inscrire finalement dans une approche de dévoilement.

Toutefois, l'attitude de méfiance des propriétaires des exploitations agricoles se manifeste sous des formes différentes. Dans *The Grapes of Wrath*, les riches propriétaires terriens californiens expriment un sentiment de dédain et d'injustice envers les fermiers migrants. C'est la raison pour laquelle ils ne sont pas les bienvenus en Californie. Toutes ces conduites injustes actées peuvent être expliquées par des mobiles dissimulés destinées exclusivement pour des raisons financières et des intérêts personnels. Soulignons que, plus les riches propriétaires terriens maximisent leur profit, plus ils changent et deviennent égoïstes. Par le biais d'un système agricole étouffant, l'égoïsme devient une

force intimidante et destructrice qui pousse les prospères propriétaires terriens à devenir plus malhonnêtes. À un certain niveau d'interprétation, la trilogie des « Dust Bowl Novels » symbolise le summum de l'indifférence des riches.

Dans ses romans, Steinbeck met l'accent sur le matérialisme aigu qui est en partie la cause de la misère et de l'avilissement humaine. Après la mise en place d'un nouveau système agraire mécanisé, les petits fermiers et les riches propriétaires terriens changent économiquement et moralement. La mécanisation du système agraire a joué un rôle manifeste dans l'élargissement du fossé qui sépare les différentes strates sociales, divisant la société américaine en deux classes antagonistes. Cette dualité des classes peut se lire aussi dans *In Dubious Battle* où ouvriers agricoles et les propriétaires terriens s'affrontent, les uns pour améliorer leur condition de vie et les autres pour maintenir leur position sociale.

Dans *The Pearl* ou encore dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », la plupart des personnages accordent plus d'importance à la réussite matérielle. Dans ces romans, la quête du profit constitue la principale préoccupation des patrons de firmes agricoles. C'est pourquoi ils recourent à des méthodes horribles pour atteindre leurs objectifs. À titre d'exemple, les détenteurs des capitaux bafouent tantôt les droits de grève tantôt créent des forces supplétives, notamment par la mise en place des milices pour protéger leurs intérêts. La mécanisation du nouveau système de production, visant à écourter la pénibilité et l'aliénation du salariat, n'a fait que détériorer les conditions de travail de l'ouvrier. Face au capitalisme destructeur et l'atrocité du pouvoir économique, Steinbeck se propose de décrire le désarroi de l'homme moderne, égaré dans les labyrinthes d'un système qui le dévore et le détruit. C'est en ce sens qu'il prend sa plume pour dénoncer les effets inhumains inhérents au système capitaliste. Si écrire sur les effets pervers du capitalisme revient à recourir à un style dénonciateur, le langage symbolique et oralisé permet sans doute à Steinbeck de mettre en lumière ses méfaits. Il ne s'agit pas pour lui de détruire le système capitaliste lui-même, la critique est plutôt adressée à son utilisation. C'est pourquoi il fait usage des stratégies narratives à la fois amplifiées et implicites pour donner corps à un discours déconstructif.

2. John Steinbeck : un grand écrivain atypique ?

2.1 Un écrivain engagé : Steinbeck entre idéologie et singularité

Face à une situation jugée intolérable durant les années 1930, la question de l'engagement politique des écrivains se révèle cruciale. Ainsi, une tentative de réponse est apportée à une Amérique en profonde mutation. Cette démarche semble créer une nouvelle configuration du regard porté sur le monde réel, dont les vacarmes et les tumultes ont été dévoilés par la représentation romanesque. En effet, à la suite de la crise économique de 1929 et ses séquelles, certains domaines, à l'instar de la conception de la nation, de la langue, ont fait l'objet d'une redéfinition et d'une rénovation. Ce vent de réforme semble créer une nouvelle donne de l'espace politique intrinsèquement démocratique. Par ailleurs, la question qui est au nœud de notre problématique, est d'étudier les notions d'esthétique, de politique et d'éthique à l'aune du concept d'engagement dans la fiction de Steinbeck.

Le concept d'« engagement » s'introduit effectivement en littérature au XXe siècle, mais il est intéressant de constater qu'il a existé auparavant même si l'appellation n'a pas été formulée. De prime abord, il faut souligner que la littérature a toujours été un combat d'idées entre grands penseurs. L'objet de leurs controverses n'a été autre que le rôle de l'écrivain ou de l'artiste en politique. Notons que la controverse a connu un point culminant durant les années 1930 dans les milieux intellectuels de gauche. Ainsi, les écrivains se voient plus impliqués dans les affaires quotidiennes de la sphère publique par le biais de leurs écrits. Toutefois, si l'implication des écrivains participe à la composition de leurs ouvrages, elle s'envisage également comme un moyen de véhiculer leurs messages politiques, puisque la charpente de celle-ci s'appuie directement sur les événements de la société. C'est d'ailleurs en ce sens que George Orwell identifie le rôle de l'écrivain en déclarant que « Tout écrivain, et plus encore tout romancier, transmet, qu'il le veuille ou non, un 'message' qui conditionne son œuvre dans ses moindres détails. Tout art est propagande »[871]. La déclaration est intéressante en ce qu'elle fait état d'une récusation contre toute théorie qui nie ou qui tient pour secondaire le fait que toute œuvre d'art, même quand elle relève de la poésie pure ou du roman d'évasion, cherche à propager une vision du monde et de la vie.

[871] *In* Jean-Jacques Rosat, *Chroniques orwelliennes*, Paris, Collège de France, 2013, p. 65.

En outre, Steinbeck a écrit la plupart de ses grands romans entre 1936 et 1950. Dans une pareille période, Steinbeck s'est non seulement refusé de faire *tabula rasa* de ce qui se passe autour de lui, mais tisse finement, dans ses romans, le message qu'il adresse à ses lecteurs. C'est sans doute en ce sens que George Orwell souligne la propagande qui est tapie au cœur de chaque ouvrage :

> Toute chose écrite porte en elle-même une part de propagande, mais il y a dans tout livre, pièce ou poème destiné à durer une part qui relève de quelque chose qui n'a rien à voir avec la morale ou le sens de l'œuvre, de quelque chose qu'il faut bien appeler art. Dans certaines limites, ce qui est mauvais dans le domaine de la pensée ou de la morale peut être bon dans celui de la littérature.[872]

Ce passage révèle que l'écrivain prône une littérature utilitaire, loin des catégorisations qui permettent comme il le dit de « faire de l'écriture politique un art »[873]. Il s'agit de s'intéresser aux évènements dans lesquels se manifeste un rapport politique entre les individus. Orwell se propose de repenser la littérature comme une façon de se faire entendre ou de dénoncer un fait. Dans *The Grapes of Wrath,* Steinbeck se propose véhiculer l'expression d'un sentiment ou d'une réaction par rapport à une réalité. S'agit-il d'un investissement pour faire de ses écrits des romans « engagés » ?[874] Certes, il est intéressant de souligner que les émotions et les perceptions politiques de Steinbeck constituent le matériau et le motif de ses romans de la Grande Dépression. Cependant, chez Steinbeck, l'engagement n'est pas dépourvu d'esthétisme, car la qualité de sa trilogie réside dans sa capacité à toucher et à réveiller les lecteurs, sans pour autant négliger l'aspect formel. Toutefois, pour mieux analyser la notion d'engagement chez Steinbeck, il serait plus cohérent d'abord de situer ses romans de la Grande Dépression dans leur contexte social, économique, littéraire et idéologique.

Rappelons aussi que pendant la crise de la fin des années 1920, de nombreux intellectuels et écrivains ont adhéré au parti, ou sont devenus des « fellow travellers ». À ce titre, l'engagement politique apparaît comme une attitude qui consiste à intervenir dans les affaires économiques, sociales et politiques de la société. Il s'agit d'une manière de voir l'existence qui transcende toutes les disciplines. Cependant, l'engagement prend un sens différent selon le domaine concerné : il peut notamment s'agir de l'engagement ou

---

[872] *Ibid.*, p. 65.
[873] *Ibid*., p. 58.
[874] Il pourrait donc exister sur le plan énonciatif, deux formes d'essais : l'une « engagée », « l'autre non ». *In* Michel Baar et Michel Liemans, *Lire l'essai,* Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999, p. 22.

en tant qu'attitude de revendication (en politique par exemple), ou en tant qu'objet d'étude dans le domaine littéraire. Soulignons que la littérature engagée invite le lecteur à réfléchir et à prendre parti dans la cause défendue par celle-ci. Elle se met en général au service d'une cause politique, culturelle, sociale ou même religieuse. Par conséquent, toute littérature requiert de l'engagement de l'écrivain dans la conquête d'un langage propre à lui. N'est-il pas tentant de dire que la littérature est vraiment engagée quand elle véhicule un ensemble d'idées et de croyances par le biais d'un texte sur un sujet important ? Ce système de pensées philosophiques, sociales, politiques, religieuses et morales tapi dans le texte de l'écrivain, se présente comme une idéologie que Vincent B. Leitha définit ainsi : « ideology désignates the political, legal, religious, philosophical, and aesthetic forms that consciousness assumes at a given stage of economic/material development »[875]. Dans tous les cas, c'est la situation qui détermine le comportement des participants à l'expérience et non leurs attitudes ou leur personnalité. Ces derniers peuvent cependant rationaliser ou justifier ce comportement en l'attribuant à leur opinion ou à leur volonté.

Au plan psychologique, la notion d'engagement peut donc former une explication du changement d'attitude qui prend le contrepied des approches de persuasion dans l'explication du changement d'attitude, puisque les attitudes deviennent une conséquence du comportement et non l'inverse. Par exemple, dès ses débuts, Steinbeck centralisait sa fiction sur les thèmes historiques et picaresques, mais à cause du « krach de Wall Street » et du « Dust Bowl », ses ouvrages tournent essentiellement autour du roman social. Ces deux événements contribuent davantage à orienter la fiction de Steinbeck vers une vision politique, sociale et économique. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck engage sa responsabilité en mettant sa plume au service des couches défavorisées et des laissés-pour-compte du capitalisme, pour dénoncer les méfaits de la société américaine. Cela revient à prendre la mesure de la singularité de son expérience et de son affranchissement pour oser coucher sur le papier une combinaison de mots capables d'alerter sur les maux et d'équilibrer les excès.

L'originalité de *The Grapes of Wrath* tient à ce qu'elle ne se limite pas à décrire une réalité, mais décline une prise de position singulière de l'écrivain, c'est-à-dire un engagement qui ne fait pas l'impasse sur l'éthique et interroge l'humain sans s'aveugler

[875] Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York, Columbia Universiy Press, 1988, p. 6.

sur ce qui en lui tend vers l'inhumain. La fiction de Steinbeck semble évolutive, allant de roman picaresque au roman social. On peut imaginer sans crainte de se tromper beaucoup que ce style évolutif est dû à un ordre injuste et injustifié qui a poussé Steinbeck à ancrer sa fiction dans une dénonciation politique. Cette évolution, elle-même cherchant à prendre compte les préoccupations de ses concitoyens, est décrite comme une possibilité de concéder à son langage un style plus révolutionnaire. Cet engagement apparaît comme une forme de révolution purement symbolique qui s'opère en subvertissant le statu quo ou l'interdit, mais aussi en pluralisant les discours et les significations. Dans *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore*, Laurent Jenny soutient qu'il y a un « rapport intersubjectif »[876], voire collaboratif entre l'écrivain et le lecteur. Selon lui, ce « rapport intersubjectif » ne peut être effectif que lorsque le lecteur décryptera la pensée et l'appel de l'écrivain. C'est sans doute en ce sens que Sartre écrit dans *Qu'est-ce que la littérature ?:*

> Tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement […]. L'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage[877].

Il y a bien une démarche d'invitation à poursuivre le travail initié par l'écrivain que Sartre pose ici. C'est ce qui ressort de l'analyse menée par les deux auteurs Robert-Vincent Joule et Jean-Léon Beauvois qui, dans *La soumission librement consentie*, soutiennent que « l'engagement correspond, dans une situation donnée, aux conditions dans lesquelles la réalisation d'un acte ne peut être imputable qu'à celui qui l'a réalisé »[878]. Précisons que cette définition est à comprendre dans le cas d'un engagement de type externe, c'est-à-dire que l'engagement fait appel à des facteurs externes qui vont influencer le comportement de la personne. Or, la notion d'engagement littéraire rend compte d'une écriture littéraire et d'une ambition politique qui ne se conçoivent que dans le rapport simultané entre l'un et l'autre. Il y a donc un contrat de lecture qui renvoie à la problématique de la relation entre le texte et son destinataire, plus précisément entre l'écrivain et son lecteur.

---

[876] Laurent Jenny, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975),* Paris, Éditions Belin, 2008, p. 158.
[877] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 53.
[878] Robert-Vincent Joule et Jean-Léon Beauvois, *La soumission librement consentie : comment amener les gens à faire librement ce qu'ils doivent faire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 60.

Dans son ouvrage *Le roman de la démocratie*, Nelly Wolf tente d'identifier le contrat de lecture en dressant un tableau de ses principales caractéristiques. Si elle en fait une répartition des rôles, on retient que le texte est considéré comme « un destinateur »[879] qui, à travers un engagement programmatique, « adresse des injonctions à son destinataire »[880]. Il convient tout d'abord de revenir sur ce que Nelly Wolf entend par un contrat de lecture qu'elle semble ici relativiser. Pour ce faire, nous allons nous référer principalement à l'explication de Rédouane Abouddahab qui, dans son article, « L'écrivain comme truchement écriture et engagement entre idéologie et singularité », tente de donner une définition exhaustive du contrat de lecture en dressant une explication plus poussée. Selon lui, écrire c'est s'adresser à l'autre du discours (le lecteur), mais c'est surtout donner à entendre l'autre dans le discours, cet inconscient dont la structure rappelle le langage sans être lui-même un langage au sens strict du terme[881].

Envisager les événements des années 1930 suscite chez Steinbeck le désir de faire advenir une nouvelle histoire de l'Amérique et par la même occasion d'en changer le destin. Son recours à la réalité lui permet de reconsidérer le rêve que représente la quête d'une société idéale ainsi que le désir de réécrire le récit. En se basant sur une pensée politique, Steinbeck est passé à la pensée de l'œuvre littéraire. Cela permet d'ailleurs à Laurent Jenny essaie d'élucider la transition de pensée de l'écrivain en soulignant que ce dernier ne change pas d'« idée », mais il change surtout de plan de réflexion[882] en reliant la politique et la littérature. Dans le combat social, Steinbeck se voit comme l'intermédiaire entre les laissés-pour-compte et les riches bénéficiaires du système capitaliste. Il en est de même entre le système capitaliste et le communisme. Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck ne critique pas seulement le communisme et le capitalisme, il met juste le doigt sur l'aspect à la fois positif et négatif des deux systèmes. Par conséquent, écrire équivaudrait à tenter de rapprocher les deux concepts tout en révélant et en dénonçant les points de rupture. Dans cette logomachie, prolétariat et signifiance, Steinbeck semble prendre la position de l'exploité pour faire voir, dans ses textes, une

[879] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 17.
[880] *Ibid.*
[881] Rédouane Abouddahab, « L'Écrivain comme truchement écriture et engagement entre idéologie et singularité », *Ecarts d'identité*, n°.113, (2008), pp.48-58.
[882] Laurent Jenny, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975), op. cit.,* p.110.

certaine reconnaissance d'un « microcosme révolutionnaire » selon les mots de Laurent Jenny[883].

L'engagement, étant dans son essence même subversive, ne se conçoit que dans le rapport simultané de l'un à l'autre, car celui qui s'engage transgresse la règle implicite qui met le citoyen sous la férule du pouvoir du moment. Les trois romans de Steinbeck, en l'occurrence *In Dubious Battle, The Grapes of Wrath* et *The Moon is Down* peuvent être considérés notamment comme subversifs, car étant produits en des périodes particulièrement tourmentées et nécessitant la défense de certaines idées ou d'idéaux en danger. En ce sens, la littérature dite « engagée » ne saurait être dissociée d'une certaine mise en danger de son auteur. On peut penser à Steinbeck, menacé, taxé de fabulateur et de communiste puis voyant son roman *The Grapes of Wrath* brûlé et interdit. Cette littérature peut assumer de nombreuses fonctions : elle sert à révéler la réalité, à convaincre les hommes d'adhérer à une cause (désir d'influer sur le réel) ou encore à mettre en garde contre l'oubli. Dans ce dernier cas, l'aspect du témoignage demeure probablement essentiel, et c'est alors aussi le travail sur la mémoire (individuelle et collective) qui entre en jeu. Le processus d'écriture chez Steinbeck n'est pas un simple procédé d'immortalisation ou de fixation d'événement, mais plutôt un mode singulier de représentation de l'événement qui lui est propre. Notons cependant que pour que cette fonction puisse se révéler au faîte de son pouvoir poétique, et donc acquérir une valeur d'universalité, il faut nécessairement qu'elle s'incarne dans un art suffisamment relié aux forces suggestives du langage, ce qui apparaît, malgré tout, assez peu fréquent (antinomie relative entre l'imaginaire et le réel).

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre postule une ouverture absolue de la littérature au monde, c'est-à-dire une équivalence entre parole et action, engageant l'écrivain à se mettre au niveau de ses contemporains et à « se jeter dans la bataille »[884]. Le postulat de Sartre est opérant en ce sens qu'il souligne que l'acte d'écrire est une expérience radicalement singulière, mettant l'écrivain devant ses responsabilités ou ses désirs. Rappelons que Steinbeck est resté engagé dans la subjectivité de sa Californie en particulier, et a écrit pour les concitoyens de son époque et pour ses contemporains sur la tragédie de la condition humaine. Dans sa trilogie des années 1930[885], Steinbeck

[883] *Ibid*., p.188.
[884] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 72.
[885] *In Dubious Battle, The Grapes of Wrath* et *Of Mice and Men*.

s'emploie à jouer le rôle d'alerte et de témoin, comme il l'exprime dans *Steinbeck : A Life in Letters* :

> A writer out of lonelinss is trying to communicate like a distant star sending signals. He isn't telling or teaching or ordering. Rather he seeks to establish a relationschip of meaning, of feeling, of observing.[886]

Steinbeck attribue le rôle de témoin de l'écrivain à une nouvelle forme de littérature, qui analyse le rapport entre l'individu et le monde dans lequel il évolue. Le fait d'essayer de se comprendre revient à tenter de comprendre tous. C'est en ce sens qu'il faut entendre la réflexion de Patrick Modiano sur le rapport singulier entre l'écrivain et son milieu social, ainsi, selon lui :

> Un écrivain est marqué d'une manière indélébile par sa date de naissance et par son temps, même s'il n'a pas participé d'une manière directe à l'action politique, même s'il donne l'impression d'être solitaire, replié dans ce qu'on appelle sa tour d'ivoire[887].

Il ressort de ce passage le lien consubstantiel entre l'écrivain et son contexte spatio-temporel, puisqu'il ne peut pas s'en passer pour « refléter » la mentalité des individus, soit en intervenant directement dans les questions sociales et politiques soit en faisant surgir indirectement les contradictions de toutes les choses que nous vivons. Selon Patrick Modiano, pour mieux comprendre un texte littéraire, il faut le mettre en perspective avec ce qui constitue son contexte. C'est en ce sens que Vincent Kaufmann soutient que le langage doit s'affranchir du sens et de la valeur d'échange du langage pour valoriser la réalité de son action. Ainsi, il considère le langage comme un « geste révolutionnaire en soi »[888]. Selon Laurent Jenny, l'effort de l'écrivain est à chercher dans sa capacité à « arracher la "révolution" à son sens strictement politique et lui confère une signification esthétique »[889].

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », la voix du narrateur n'est pas faite pour prophétiser l'avenir ou résoudre le problème de la destinée. Steinbeck affiche en termes clairs son investissement profond dans monde réel. Pourtant, il refuse l'adhésion au parti

---

[886] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *John Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p. 523.
[887] Patrick Modiano dans son discours de Nobel. Voir le URL : www.lepoint.fr/livres/dans-son-discours-nobel-modiano-explore-le-role-de-l-ecrivain-07-12-2014-1887669_37.php - Accès en ligne le 12/12 2015
[888] Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 113.
[889] Laurent Jenny, *Je suis la révolution, op. cit.,* p. 62.

communiste. Sans faire abstraction de son engagement réel à côté des fermiers dépossédés dans les camps des migrants, sa rêverie révolutionnaire se poursuit également sur le mode d'une fiction fantasmagorique. Il est intéressant de dire à l'instar de Freud que les représentations refoulées tendent inlassablement à remonter à la conscience pour se réaliser de manière substitutive, indirecte et symbolique. On peut souligner ici que le désir refoulé, c'est aussi convertir les pressions pulsionnelles en paroles signifiantes. C'est en ce sens que Rédouane Abouddahab déclare que créer, c'est donner une forme écrite mais aussi plastique, sculpturale, musicale[890]. La déclaration est intéressante en ce qu'elle souligne qu'écrire serait une manière de vivre par procuration. L'écrivain expose l'identité et l'expérience de ses personnages à qui le lecteur s'identifie parfois pour accéder à son côté enfoui. À titre d'exemple, dans *The Grapes of Wrath*, le personnage de Tom Joad en soi est subversif, car du début jusqu'à la fin du roman, il refuse de se faire dicter ses actes par une société « paradoxale ». Entre une interdiction de ne pas quitter le territoire délivré par le système judiciaire et une injonction de quitter sa terre délivrée par la puissance financière des capitalistes, Tom Joad refuse de se soumettre à ces formes de systèmes, dont il a repéré les effets dévastateurs, notamment la volonté d'asservir les couches défavorisées. Cela révèle l'individualisme de Tom Joad et ses tendances isolationnistes générales qui, pour délivrer sa communauté, n'a besoin ni des autres ni des règles établies non plus.

The Grapes of Wrath n'est pas dénué de maladresses, mais le génie de Steinbeck, c'est sans doute le fait de les avoir incorporées dans le tissu de son récit comme objets discernables[891]. Bien plus, en faisant de Tom Joad un narrateur s'exprimant comme un renégat[892], c'est l'anticonformisme même qui se voit installé dans le récit. Tout se passe comme si les personnages étaient des déclencheurs de la personnalité du lecteur, lequel arrive à s'identifier à eux à tel point qu'ils peuvent devenir des « frères de papiers »[893]. C'est d'ailleurs ce qui fait dire à Thomas Kiernan en paraphrasant Steinbeck que :

---

[890] Rédouane Abouddahab, « L'Écrivain comme truchement écriture et engagement entre idéologie et singularité », *op. cit*, p. 85.

[891] Rédouane Abouddahab (dir.), *Leurres de l'identité, lueurs du désir : l'écriture comme création trans-identitaire,* Lyon, Édition Merry World, 2011, p. 13.

[892] Le renégat cherche l'image qui exprime le mieux sa pensée. C'est sans doute, la forme désespérée d'une tentative de parole -celle d'un homme idéaliste à l'extrême auquel on a coupé la langue, et que son orgueil démesuré a conduit à croire qu'il changerait le monde. (Albert Camus, *Le Renégat*, dans *L'exil et le Royaume*, Paris, Gallimard et collection Folio. Œuvres complètes La Pléiade, 1957.)

[893] Jean-Louis Dufays, Michel Lisse, Christophe Meurée, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2009.

> People only learn about themselves by experiencing themselves. The only effective revelation was self-revelation. Great fiction provided people with the opportunity to experience themselves through their identification with characters and events[894].

Dans ce passage, il y a une sorte d'idéologie tapie dans la fiction qui vise à susciter la prise de conscience chez le lecteur. Cette idéologie est à rechercher dans l'analyse des foyers normatifs qui peuvent renvoyer soit à un personnage ou à une figure du héros. Cela est particulièrement féconde dans la fiction de Steinbeck, à titre d'exemple, qu'il soit le personnage focalisateur comme Kino dans *The Pearl* ou le personnage le plus focalisé comme Jim Casy dans *The Grapes of Wrath*. Notons plus généralement que l'effet-idéologie passe par ce que Philippe Hamon nomme un « discours d'"escorte" »[895], c'est-à-dire celui qui évalue le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre des différents personnages en référence à des normes précises, et peut indifféremment être assumées par un narrateur comme par un personnage de l'énoncé. Soulignons que la parole ne traduit pas exactement la réalité matérielle, mais c'est plutôt une image ou une représentation qui reflète l'exubérance de l'imaginaire et la libération du fantasme. Plus intéressant encore, le roman est une combinaison de relations objectifs-subjectifs qui amène l'écrivain à mettre en évidence de façon pragmatique son aperçu du monde tel qu'il est et non tel qu'il devrait être.

Remarquons que l'engagement chez Steinbeck est souvent lié au lyrisme, car il parle de solidarité, de liberté, d'amour et de ralliement à de nobles causes humaines. Dans sa fiction, il dépasse la simple contestation et tente dans les meilleurs cas de se mettre sur le plan d'une certaine réflexion morale ou pour le moins utopiste de la société. On peut supposer que les effets escomptés de l'engagement chez Steinbeck s'inscrivent dans un triptyque qui est : dénoncer des maux, rendre réceptif à des faits sociaux douloureux et conscientiser. À ce titre, il fait remonter à la surface la vie invisible des « bas-fonds » pour l'exposer de la manière la plus transparente possible[896]. En ce sens, son engagement se révèle être l'expression d'une liberté essentielle et irréfutable, ce par quoi on peut la qualifier d'espace pourvoyeur de sens et d'espoir.

---

[894] Thomas Kiernan, *The Intricate Music: A Biography of John Steinbeck*, Boston, Little, Brown and Co., 1979, p. 215.
[1895] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.,* p. 25.
[896] Redouane Abouddahab, « L'Écrivain comme truchement écriture et engagement entre idéologie et singularité », *op. cit*, p. 87.

Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck s'engage dans la démarche de débarrasser le mal de vivre ou la souffrance de ses concitoyens dont il se sent aussi comme une victime passive – et c'est le point vif et révolutionnaire qu'a introduit Freud en nous expliquant ce qu'il a découvert sous le terme d'« inconscient ». Dans la fiction de Steinbeck, l'intervention ou le retrait de l'écrivain s'envisage comme une volonté et un état d'engagement. Nous pouvons dire que l'action est la manifestation de la volonté de l'écrivain. Ici la volonté apparaît comme la faculté de choisir entre différents états de choses et de se comporter conformément à la décision prise.

Remarquons que l'écrivain n'est pas seulement un *homo sapiens*, il est tout autant un *homo agens*. C'est en ce sens que Steinbeck utilise une méthode profondément persuasive pour convaincre ses lecteurs de la réalité de divers problèmes sociaux en Amérique. Il en est de même de ses personnages qu'il utilise pour susciter de l'engagement. Dans sa trilogie, Steinbeck met l'accent sur l'importance de l'engagement en créant un personnage qui représente le mieux la voie du narrateur. Dans *The Grapes of Wrath*, Jim Casy dédie et sacrifie sa vie non seulement pour Tom Joad, mais également pour insuffler son énergie sur les migrants. L'observation du sacrifice de Jim Casy provoque le changement de Tom Joad qui d'ailleurs commence à l'imiter tout en s'accordant avec lui en ces termes : « a fella ain't got a soul of his own, but on'y a piece of a big one » (*GOW*, 572). En soulignant l'influence de Jim Casy sur lui, Tom Joad reconnaît sa propre hybridation avec le langage du prédicateur. Le concept selon lequel tous les êtres humains sont des fragments d'une grande âme suggère une interdépendance entre tous les peuples qui exigerait plus d'engagement pour se maintenir ensemble.
Cette notion d'engagement est également perceptible dans *In Dubious Battle* où Steinbeck pose l'équation de la contestation sociale par le biais de son personnage porte-parole Doc Burton, qui souligne la nécessité de la lutte, tout en mettant en scène son scepticisme. Toutefois, le but de l'engagement de Doc Burton est d'améliorer la situation des ouvriers pauvres et non de les imposer un système. Derrière le but de Doc Burton, on peut penser aux préoccupations de Steinbeck qui décline une vision plus globale en promouvant la réalisation de soi non pas pour lui-même, mais pour les autres. C'est d'ailleurs en ce sens que Doc Burton dans le chapitre VIII semble souligner la vision élargie de l'écrivain :

> Listen to me, Mac. My senses aren't above reproach, but they're all I have. I want to see the whole picture - as nearly as I can. I don't want to put on the blinders of 'good' and

> ‘bad’, and limit my vision. If I used the term ‘good’ on a thing I’d lose my license to inspect it, because there might be bad in it. Don’t you see? I want to be able to look at the whole thing. (*IDB*, 130)

Doc Burton semble parfaitement incarner la réticence propre de Steinbeck à se soumettre à une idéologie quelconque. La démarche élargie de Doc Burton s’inscrit dans une perspective de relativisation qui consiste à préserver la capacité à discerner la vérité par soi-même. Cette démarche, orientée vers la préoccupation de l’ouvrier en général, inspire un changement. Toutefois pour que ce changement puisse s’accomplir, il était nécessaire pour Steinbeck de transcender les clivages et de se hisser dans une position qui lui permettrait d’appréhender les questions dans leurs fondements. Le personnage de Doc Burton apparaît comme le prototype de la figure de refus des divisions idéologiques. Doc Burton préfère se mettre à distance, tout en s’engageant dans des convictions décochées d’attachements doctrinaux clivés. C’est pourquoi il est en mesure d’appréhender librement toute situation au lieu d’avoir à choisir les deux rôles fondamentaux offerts aux personnages : entre adopter les principes d’un parti ou d’être utilisé comme un pion.

Le but de Steinbeck tourne autour de la démarche de promouvoir la compréhension, même s’il semble peu optimiste. Néanmoins, il recourt à des stratégies cathartiques pour tenter de sortir les humains de leur égoïsme complaisant en dépeignant leurs conséquences. C’est en ce sens qu’il faut aussi entendre l’hypothèse de Jacques Lacan qui, dans *Écrits*, propose la « pluralité de personnages » comme principe fondamental dans la lecture d’un ouvrage. Selon lui, l’écrivain postule que la diversité des personnages est une manière d’imposer au lecteur une activité au cours duquel il est amené à s’identifier ou non à un personnage. Les pistes que nous venons d’ébaucher peuvent détourner le critique, en laissant penser que le foisonnement des personnages dans la fiction de Steinbeck est voué à n’être étudié que par bribes, les personnages s’excluant les uns des autres. Si les personnages porte-parole se comportent comme « support/sujet du désir »[897], c’est parce qu’il s’agit d’une manière pour Lacan de lui suggérer à l’autre. Il convient de nuancer cette hypothèse, puisque l’expérience de chacun reste subjective.

Remarquons que Steinbeck a très tôt compris que le besoin conduit à l’action, et prendre la plume ne reflète, pour lui, que le besoin d’agir, conformément à ce qu’il l’affirme dans *The Grapes of Wrath* : « need is the stimulus to concept, concept to

[897] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93-100.

action » (*GOW*, 153). Selon lui, le dévoilement, c'est inciter le changement. En dévoilant d'une certaine manière des dysfonctionnements de la société américaine, on peut dire que Steinbeck s'emploie aussi à les changer. C'est sans doute en ce sens que Sartre affirme que « parler c'est agir »[898]. C'est dans cette perspective qu'il faut entendre le projet d'engagement de Steinbeck, puisqu'il vise à apporter une amélioration des conditions pénibles des classes défavorisées. Par le biais de la dénonciation ou du dévoilement, Steinbeck se propose d'alerter, dans sa trilogie, la situation des travailleurs migrants durant les années 1930. Par exemple, dans *The Grapes of Wrath*, il s'emploie à montrer la mutation des rapports entre l'individu et son environnement, rendus notamment complexes par la mécanisation intensive des domaines agricoles et la quête excessive du gain. En un mot, selon Jean-Paul Sartre : « dévoiler, c'est changer »[899]. Le fait même de réfléchir sur une chose permet donc à l'écrivain de s'engager, car il ne se contente pas d'exposer une chose, il en prend connaissance et se l'approprie. Ainsi, il faut dire à l'instar de Jacques Rancière que,

> Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. […] ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation[900].

Dans une telle perspective, on comprend mieux que toute idéologie suppose une visée didactique. Or le didactisme est non seulement le but avoué des romans : *The Grapes of Wrath* ou *In Dubious Battle,* si l'on tient compte des mobiles qui ont poussé Steinbeck à la rédaction de ses deux romans, mais il est bien la caractéristique essentielle de son écriture militante. C'est bien le consensus tacite entre l'écrivain et son lecteur qui rend vraisemblable la convention allégorique de toutes les conversations de fermiers dans un langage forgé de toutes pièces. Selon Jean-Paul Sartre « c'est l'effort conjugué de l'écrivain et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui »[901]. Il faut noter que Steinbeck voit en ses paroles non pas comme « des choses mais comme signes »[902]. C'est à ce niveau que Vincent Kaufmann inscrit la nécessité de la littérature de « (re) devenir un

[898] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 27.
[899] *Ibid.,* p. 28.
[900] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, *op. cit.,* p. 62- 63.
[901] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 50.
[902] *Ibid*., p. 64.

(contre)pouvoir »[903]. Le tour de force de la trilogie de Steinbeck repose assurément sur la combinaison des notions d'esthétique, de politique et d'éthique qui se traduit sur le plan narratif par la possibilité offerte à l'écrivain d'esquiver les interdits et de pouvoir donner une résonance puissante et poétique à son message.

Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck décrit le désir manifeste des fermiers migrants de retrouver leurs terres après la dépossession. C'est donc par la perte de leurs terres que les fermiers accèdent au statut de sujets désirants, créant la formation d'un fantasme ou d'une représentation imaginaire de l'objet perdu, dont ils essayent de retrouver désespérément la substance perdue. Si les fermiers arrivent laborieusement à trouver de petits travaux saisonniers, notons qu'ils sont payés par de modiques salaires comme le fait remarquer Jim Casy dans le chapitre XXVI : « they says they're payin' two an' a half cents. A fella can't even eat on that, an' if he got kids-So we says we won't take it » (*GOW*, 252). La remarque de Jim Casy est pertinente en ce qu'elle souligne que derrière les emplois précaires, se cache une critique du rapport entre la valeur du travail et le salaire. En se fondant sur le prix que les propriétaires terriens proposent sur le marché, Steinbeck dénonce les manœuvres immorales qui consistent à exploiter les fermiers migrants.

Nous pouvons dire à l'instar de Lacan que la « valeur d'échange » n'est pas conforme à la « valeur d'usage », puisqu'il y a une certaine arnaque, voire un déséquilibre dans cet échange que Lacan nomme de « valeur non payée »[904]. C'est ce qu'on peut relever dans l'acte dégradant des propriétaires terriens qui se focalisent sur une stratégie d'enrichissement moralement incorrecte. Si la « valeur du travail non payé » se base sur une logique d'avoir davantage, il n'en demeure pas moins qu'elle débouche également sur une surexploitation des fermiers migrants avec la visée d'amasser le maximum de profit possible. C'est sans doute ce que Lacan dénomme sous le terme de « plus-de-jouir» en référence au concept de « plus-value » de Marx qui apparaît donc comme un manque côté prolétaire : manque dont il pourrait réclamer récupération[905]. Soulignons que chez Lacan, ce plus-de-jouir est issu de la perte qu'engendre le langage alors que chez Marx la plus-value est mise en valeur en tant que spoliée par le capitaliste

[903] *Ibid*., p. 37.
[904] Jacques Lacan, *Séminaire XVI, D'un autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 36. (Voir sur URL : http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-d-un-Autre-a-l-autre1968-1969, 283). Accès en ligne le 13/11/2015
[905] Voir les premières séances du S*éminaire Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, J. Lacan, 1968-1969.

aux dépens du travailleur. Dans tous les cas il y a un sentiment de perte. C'est cette spoliation que Marx dénonce comme une sorte de trauma économico politique structural qui d'ailleurs stimule « la soif du manque-à-jouir du prolétaire »[906] dont il aurait le bien-fondé d'en revendiquer et d'en faire un objet de sa quête.

En effet, l'engagement de Steinbeck s'inscrit dans une réflexion bi-modale entre un mode d'avoir et un mode d'être qui semble déterminer la valeur et la place de l'individu dans la société. Ceci semble trouver un écho direct dans *The Pearl* où Steinbeck met en évidence les modes d'acquisition de l'argent qui détermine principalement la vie des habitants de la baie de La Paz. Steinbeck évoque l'injustice des riches marchands de perles envers les pauvres en s'insurgeant contre les méthodes indues qui leur poussent à s'enrichir immoralement. Kino, personnage principal du roman, a trouvé la « perle du monde » qui doit assurément lui apporter une immense fortune, mais est confronté à des marchands déloyaux. Profitant de sa pauvreté et de son ignorance, les marchands de perles, ont voulu lui offrir un vil prix bien en dessous de la valeur réelle. Par l'entremise de cet échange commercial, Steinbeck souligne le déséquilibre entre la valeur d'échange et le produit, tout en critiquant le profit ou la plus-value que les marchands de perles veulent injustement tirer de la vente de la perle. Cette méthode indue apparaît aux yeux de ces marchands de perles comme la seule chose qui leur rendrait heureux comme le fait remarquer la voix narrative :

> […] and if it be a man's function to break down price, then he must take joy and satisfaction in breaking it as far down as possible. […] the best and happiest pearl buyer was he who bought for the lowest prices. (*PL*, 47-48).

L'échange commercial inéquitable soulevé dans ce passage, crée une frustration chez les marchands de perles à cause du refus de Kino de brader sa perle à un prix dérisoire proposé sur le marché. Remarquons que l'échange commercial déséquilibré et la fin ouverte du récit apparaissent comme un moyen d'impliquer le lecteur à la réflexion du dénouement du roman. Cela revient à supposer que l'écrivain s'emploie à faire prendre conscience le lecteur dans le combat contre toutes les formes de domination. Si le roman est porteur d'idéologies politiques, il n'est pas surprenant de ne pas penser que l'écrivain, par le biais de ce roman allégorique, chercherait à susciter l'interrogation. Cela renforce

[906] Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 435.

notre interrogation : ne faut-il pas envisager les notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck comme une forme d'engagement ? La question nous conduit tout d'abord à envisager la combinaison de ces trois notions comme de puissants leviers narratifs capables de soulever un vent de révolution. La combinaison de ce triptyque notionnel participe d'une tentative non pas de représenter les motifs de l'engagement de Steinbeck, mais de les présenter dans toute la vigueur et l'objectivité qui le caractérisent.

Dans *The Pearl*, il y a une tentative de faire surgir une interrogation : comment une telle injustice et tromperie peuvent se produire dans le XXème siècle étatsunien, un pays connu pour ses valeurs en matière de dignité et d'égalité humaine ? Cette interrogation nous permet de soulever un coin du voile entre l'égalité formelle et l'égalité réelle. Dans *Le roman de la démocratie*, Nelly Wolf soutient qu'il y a toute une fracture interne qu'elle considère comme « le symptôme de la maladie démocratique »[907], quand bien Marx l'attribuerait à un « caractère accidentel, dû au lien contingent et provisoire de la démocratie avec la bourgeoisie »[908]. C'est en ce sens qu'André Maillard souligne que « parmi les sociétés avancées […]. L'Amérique est la plus riche et la plus injuste »[909]. L'assertion d'André Maillard est opérante, puisqu'elle laisse entendre les multiples paradoxes de la société américaine. Cela nous amène à revenir sur ce que Marx entend par le « caractère accidentel » des rapports de classes qu'il semble mettre ici en cause. Pour ce faire, on se réfère principalement à la vente de la perle par Kino. Steinbeck essaie de donner une explication exhaustive de l'échange commercial déséquilibré en dressant le tableau de ses principales caractéristiques. Notons que cette transaction est investie d'une mission capitale pour la survie même de Kino et de sa famille.

Par ailleurs, on peut lire dans *In Dubious Battle* ou encore dans *The Grapes of Wrath*, une intention directrice des textes, c'est-à-dire une force qui se tisse dans le récit, laquelle Steinbeck voudrait véhiculer. Selon Françoise Clary, l'intention des textes de Steinbeck constitue un « vouloir-dire »[910]. En ce sens, elle est également métalangage et se donne à lire comme mode de signification sur le sens qu'il comporte. En revanche, se définissant comme un romancier réaliste, Steinbeck est enclin à être fidèle à certaine réalité populaire en représentant une situation vécue sans laisser en rade les plus faibles

[907] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op, cit*., p. 25.
[908] *Ibid*.
[909] André Maillard, *Le Marché inhumain et comment le dompter*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 15.
[910] Françoise Clary, *Plus sur Steinbeck*, *op. cit*., p.7.

ou les victimes socialement exclus ou abandonnés. Si l'on prend l'exemple de la fanatique femme Lisbeth Sandry dans *The Grapes of Wrath*, dont les discours et comportements augurent de mauvaises choses dans le camp de Weedpatch, constituent la manifestation symptomatique de la blessure psychique. Il en est de même de l'employé borgne du garage de voitures d'occasion, victime autant de solitude et de rejet à cause de sa situation visuelle déficiente ou de sa vue réduite est caractéristique de ce sentiment d'ostracisme par la société. Remarquons ici que Steinbeck fait le diagnostic de sa société en révélant ses tares et ses dysfonctionnements. C'est ce que l'on peut d'ailleurs appeler une « littérature diagnostique » selon les termes d'Annie Curien[911]. C'est par le biais d'une approche d'enquête méticuleusement élaborée que Steinbeck dévoile les non-dits de la société américaine. Le dévoilement de ce qui passe en « souterraine » est semblable au « retour du refoulé »[912] dont parle Freud et qui est synonyme de l'inconscient. C'est dans ce sillage que Barthes estime que la littérature « est absolument, catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel »[913], tout en précisant encore que « sa force de représentation »[914] est un moyen efficace d'action.

L'engagement de Steinbeck n'est pas seulement verbal, c'est également un capital humain substantiel et concret. Il s'agit d'un vécu qu'il a su partager avec les défavorisés par le biais de l'amour et du respect envers les êtres humains. C'est la raison pour laquelle il a su tisser son écrit dans la perspective de conscientiser les masses. Étant optimiste, Steinbeck ne partage pas totalement l'idée selon laquelle l'homme est démuni et perpétuellement voué à l'échec ; il met plutôt l'accent sur la disposition de l'homme à vouloir résoudre les obstacles rencontrés. C'est pourquoi dans la plupart de ses romans, il attire l'attention sur le pouvoir de l'unité et des efforts conjoints de l'homme face aux systèmes injustement établis. Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck critique le communisme en étalant ses effets déshumanisants qui aliènent l'homme en le rétrogradant de sujet en objet. Remarquons que le point de vue de l'ouvrier agricole est en veilleuse, puisqu'il est tassé dans la voix de la foule et l'individu quant à lui-même devient un objet à exploiter au profit du parti.

---

[911] Annie Curien, *Écrire au présent : Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2004, p. 27.
[912] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Édition Payot, 2004, p. 277
[913] Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.18.
[914] *Ibid*., p. 21.

Par ailleurs, Steinbeck ne manque pas de faire l'éloge du communisme. Par l'entremise de Mac, Jim et London, il met en exergue l'intense dévouement que ces personnages font preuve par rapport à la cause qu'ils défendent face à l'extrême oppression des riches propriétaires terriens. En somme, le principe fondateur de tout acte littéraire est la volonté de partager l'histoire et de la défier en proposant d'autres manières de la relater. En effet, la littérature est une source d'informations et de connaissances diverses, capable de préserver et de révéler le fonctionnement et l'évolution du monde. Celle-ci peut donner sens et valeur à la vie quotidienne comme le souligne Barthes : « la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose – mais qu'elle sait de quelque chose ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes »[915]. Interpellé par les pratiques immorales de son temps et de sa société, Steinbeck n'a pas trouvé d'autres moyens que de prendre position dans ses textes. Cette prise de position nous invite à s'interroger sur le pouvoir agissant de l'écriture. La question qui se pose est de savoir si la littérature peut provoquer une réaction dans la société. Toutefois, même si la littérature possède des moyens correctifs efficients, il y a tout de même une limite à cette efficacité. L'engagement de Steinbeck tire aussi sa force d'un style singulier capable d'inventer, d'une part, une écriture que l'on peut comparer aux sciences sociales (histoire, sociologie, géographie et entre autres) et, d'autre part, par une stratégie narrative consistant à effacer la singularité, la puissance et l'autorité de sa voix au profit de la polyphonie. *The Grapes of Wrath* offre une bonne illustration de ce point de vue : si l'écrivain répète les conditions socio-économiques difficiles de son temps, il est cependant, selon les termes mêmes de Dante[916], l'histoire du poète et de sa parole. La singularisation qu'identifie Dante ne doit pas se lire en termes biographiques. Il importe d'examiner dans quelles conditions cette singularisation peut présenter un pouvoir critique.

Reconsidérer le rapport entre la singularité et la totalité consiste à reprendre la question du statut transitif de l'œuvre littéraire pour préciser la notion de totalité. Il appartient à l'écrivain de prêter à cette singularité une perspective politique. La représentation du capitalisme chez Steinbeck est-elle un jeu explicite sur la critique singulière de l'objet et sur son objectivité ou mieux trouve-t-il une reprise proprement politique – dans *The Grapes of Wrath* ou dans *In Dubious Battle* où le jeu de

[915] *Ibid*., p.18-19.
[916] *In* Luc Boltanski, Florent Coste, « Présent et futurs de la critique », *Tracés. Hors-série*, (2008), p. 88.

singularisation et d'alternative inclut discours historiques et discours politiques ? Dans *In Dubious Battle* ou dans *The Pearl*, par exemple, Steinbeck met en scène une problématique de sorte à la transformer. Au-delà de l'ordre de causalité auquel obéit souvent la progression des différentes parties et des actions constitutives de l'intrigue, la structure du récit se caractérise par sa portée sémantique. La spécificité de l'organisation discursive de l'œuvre de Steinbeck révèle un processus de subjugation d'un groupe sur un autre. Comme le fait remarquer le narrateur dans le chapitre XIX de *The Grapes of Wrath,* Steinbeck fait consécutivement un aperçu sur le processus d'asservissement provoqué par le système capitaliste. Il s'agit moins, pour lui, de dénoncer une situation précise que de réagir face à une deshumanisation progressive dont la cause est finalement secondaire ou du moins assez indéterminable. Ce rapport déséquilibré qui semble orienter le texte de Steinbeck vise à réformer les relations humaines.

2.2 La question du genre et des minorités comme un substrat de lutte

La question du genre et des minorités est au centre des écrits de Steinbeck. Notre réflexion porte sur les rapports sociaux et les inégalités entre les sexes. Si la question est dans la une des débats, il nous faut étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de son ampleur. S'agit-il pour la fiction d'entrer en conflit contre le désordre de la réalité ? L'écriture des minorités soumet-elle nécessairement la narration à des heurts ? Autant d'interrogations qui surgissent dès lors que la fiction s'empare de la notion de genre et des minorités, car le simple fait d'écrire sur les minorités fait déjà allusion à une différenciation et un bouleversement dans la société. L'expérience singulière et divergente que constitue la notion de genre et de minorité dans la réalité fait nécessairement, dans la fiction, l'objet d'une médiation narrative qui la transforme en une question qui occupe les radars des critiques. Est-ce à dire pour autant que la fiction ne saurait écrire ou décrire les adversités des minorités ?

La question se pose puisqu'elle s'inscrit dans un débat encore plus large que la question des minorités : l'écriture de la réalité. Outre le rapport de pouvoir que dévoile la question de genre, elle s'inscrit également dans d'autres rapports de force fondés sur des considérations ethniques.

Dans notre étude, il nous faut donc voir en quoi l'écriture des minorités chez Steinbeck est symptomatique de ce questionnement. En analysant conjointement la question du genre et des minorités, Steinbeck interroge dans une nouvelle perspective les possibilités de représenter les classes sociales et de rendre leur rapport conflictuel plus visible. C'est le sens que prend le discours antipathique de Carl Tiflin dans *The Red Pony* puisque, doté d'une portée discriminatoire considérable, son discours manifeste une désaffection envers Gitano comme le laissent entendre ses propos méprisants à l'endroit de la minorité *paisanos* :

> Carl chuckled to her, "Did I tell you what I said to him?"
> I said if ham and eggs grew on the side-hills I'd put him out to pasture, like old Easter. […]. 'This country's full of these old *paisanos*,' Carl said to Billy Buck. (*RP*, 49).

Le discours de Carl Tiflin laisse apparaître les premiers signes de mépris envers la communauté des *paisano*s. Le niveau de mépris de Carl Tiflin passe à une vitesse supérieure au point de préférer utiliser la nourriture aux fins de son pâturage plutôt que de la donner au nécessiteux *paisanos*. Ce mépris est également perceptible dans l'injonction qu'il impose à sa femme de ne pas donner de la nourriture au pauvre Gitano. Notons dans cette scène que l'attention fait l'objet d'un recadrage sur le regard des *paisanos*. C'est d'ailleurs le récit des minorités qui semble être esquissé. L'écriture imagée et vivante de Steinbeck dessine des personnages marginaux et certainement pas pour s'en moquer, mais pour impliquer le lecteur. Si le récit est empreint d'une certaine naïveté, c'est sans doute pour coller réellement le mode d'énonciation au tempérament des *paisanos*. Toutefois, même si la narration est esquissée avec un trait d'humour, elle reste dans l'ensemble réaliste. Dans cette stratégie, Steinbeck invite à jeter un regard sur la différence de modes de vie. Soulignons ici qu'un certain relativisme culturel empreint le roman de Steinbeck, même si la visée politique de sa démarche s'inscrit dans un postulat de regard comparatif ; cependant n'est-elle pas l'occasion de remettre en question l'argument ethnique qui intervient dans le jugement et la hiérarchisation entre les minorités et la majorité ? La démarche de Steinbeck se veut fort significative, puisqu'elle offre la possibilité d'une exploration en profondeur de la condition humaine. L'attention portée aux *paisanos* se révèle être un moyen de nous rendre attentif à de réels et incompréhensibles modes de vie. Dans *Red Pony*, le plaidoyer que Billy Buck apporte à Gitano fait surgir des éléments d'indices à caractère discriminatoire et ethnique :

> "They're damn good", Billy defended them. "They can work older than white men. I saw one of them a hundred and five years old, and he could still ride a horse. You don't see any white men as old as Gitano walking twenty or thirty miles. (*RP*, 49-50).

Il ressort de ce plaidoyer une portée comparative qui permet de dévoiler en filigrane une manière de critiquer les conditions de vie et de travail pénibles des couches sociales marginaux. Dans *Of Mice and Men,* le palefrenier noir Crooks abonde dans ce sens, puisqu'il porte l'emblème de la communauté afro-américaine. En effet, Crooks ne partage pas la même demeure avec ses camarades du ranch. Vivant seul dans l'écurie, il est considéré comme un citoyen de seconde zone à cause de sa couleur de peau noire. Par l'entremise du personnage de Crooks, il est difficile de ne pas penser aux relations socio-ethniques tendues qui ont subsisté aux États-Unis. Il s'agit ici pour Steinbeck de dénoncer les discriminations qui génèrent une non-reconnaissance des personnes stigmatisées comme des membres à part entière de la société américaine. La ségrégation que Crooks subit, le relègue aussi au rang de sous-homme, voire d'animal, puisqu'il partage l'étable du ranch comme dortoir avec les animaux. La discrimination est une partie du microcosme que Steinbeck décrit dans son roman. Cela atteint son apogée dans le récit quand la femme de Curley rappelle à Crooks sa place subalterne, en le menaçant de le faire lyncher s'il ne fait pas preuve de respect approprié à son égard puisqu'elle est la belle-fille du patron mais aussi en tant que femme blanche. Si Steinbeck a créé le personnage de Crooks, c'est sans doute pour dénoncer les préjugés socio-ethniques, — cette attitude haineuse de l'autre, dont la forme la plus courante est le racisme, désigne tout simplement une idéologie fondée sur la hiérarchie entre les groupes humains. Cela revient à dire que Steinbeck met la non-acceptation de l'autre sur le compte de l'imbécillité inhumaine, antisociale et primitive de l'individu. C'est bien la discrimination comme distinction qui nourrit également le roman *The Pearl* que Steinbeck publie en 1947, pour mettre en évidence le rapport heurté entre la communauté indienne et la communauté anglo-saxonne. Il y a clairement une critique envers les descendants d'immigrants protestants d'Europe, dont la pensée et la conception de vie ont construit une partie de la nation américaine depuis les premières colonies anglaises du XVIIe siècle.

Dans *The Pearl*, le personnage du médecin est une figure importante dans l'intrigue de la nouvelle puisqu'il représente les attitudes coloniales qui oppriment le peuple de

Kino. Le médecin incarne l'arrogance, la cupidité et la condescendance des colons envers les indigènes. Comme les autres colons, le médecin n'a aucun intérêt pour le peuple de Kino, il est plutôt animé par l'attrait immodéré de l'argent et des richesses. C'est d'ailleurs la cupidité qui déforme ses valeurs humaines. En s'appuyant sur le rapport distant entre le médecin et Kino, Steinbeck pose la question du rapport heurté entre ancien colonisateur et colonisé. Il s'agit de soulever les prétextes économiques qui se révèlent déterminants dans la relation directe entre colons et populations autochtones. Si Kino a hésité avant d'oser demander de l'aide au médecin, c'est sans doute parce qu'il est clairement inhabituel qu'un homme d'une condition aussi pauvre frappe à la porte d'un médecin très matérialiste. Mesquin et arrogant, le médecin affiche un état d'esprit effroyablement limité et égocentrique, qui effraie par sa conviction inébranlable en sa propre supériorité culturelle sur le peuple de Kino et par le pouvoir qu'il détient de sauver ou de détruire des vies. Cette hésitation de Kino laisse d'emblée penser à une classification de la communauté de La Paz, c'est-à-dire les hommes blancs (riches) d'un côté et les Indiens (pauvres) de l'autre. Si la classification de la communauté s'opère au niveau social, elle peut être interprétée aussi au niveau ethnique. L'esquisse du rapport entre classe permet d'appréhender la spécificité de la situation coloniale, tout en pointant du doigt l'idéologie différentialiste, oppressive et raciste qui assujettit naturellement l'« indigène » au colonisateur.

Dans cette perspective, la critique de la discrimination identitaire des minorités asiatiques dans *The Pastures of Heaven* trouve toute sa pertinence. Pour mieux comprendre la difficulté d'intégration des minorités asiatiques en Amérique, un bref rappel nous semble à notre sens pertinent. En effet, même si, au lendemain de la guerre de Sécession, le Congrès abolissait les *Black Codes* en 1866, il n'en demeure pas moins que la ségrégation raciale n'a jamais cessé et s'est étendue aux autres groupes socio-ethniques. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont continué à vouer une haine farouche à leur ancien ennemi le Japon. Déjà victime de discrimination avant la guerre, les Nippo-Américains sont encore plus ostracisés après l'attaque japonaise de la base américaine de Pearl Harbor en 1941, qui signe l'entrée en guerre des États-Unis. Les Japonais deviennent alors les ennemis nationaux. En 1942 l'importante communauté nipponne de Californie et dans d'autres états aussi est envoyée dans des camps d'internement qui resteront actifs jusqu'à la fin de la guerre. Cette situation conflictuelle se révèle être un catalyseur puissant en ce qui concerne le regain de nativisme et donne à

Steinbeck l'occasion d'en exploiter les possibilités narratives. En ce sens, cette discrimination identitaire trouve également sa pleine expression dans le dialogue entre Robbie et Takashi Kato dans *The Pastures of Heaven*. Après avoir postulé pour être admis dans l'agence d'espionnage, Takashi Kato se fait rejeter gentiment par Robbie. La réponse qu'il reçoit semble lui montrer qu'il n'est pas considéré comme un américain même s'il clame le droit du sol :

> "I don't see how we can let you in," Robbie explained kindly.
> "You see you're a Japanese, and we hate them."
> "Takashi was almost in tears. "I was born here, the same as you," he cried. "I'm just as good American as you, ain't I?" (*POH*, 95)

Ce passage révèle une sorte de distinction entre les Américains en fonction de leur origine. Notons que Takashi Kato est d'emblée exclu par le discours clivant de Robbie. Cette exclusion de la communauté nationale que Robbie représente se manifeste dans l'utilisation d'un « we » exclusif où le « you » de Takashi Kato ne peut prendre place, étant plutôt relégué poliment dans le « them » de « we hate them ». Outre l'ostracisme japonais, vient s'ajouter la campagne anti-chinoise. Notons que le sentiment anti-chinois aux États-Unis a existé depuis la fin du XIXe siècle durant le péril jaune (Yellow peril). Il est intéressant de rappeler que le « Yellow Peril » a débuté à partir de la ruée vers l'or en Californie, particulièrement dans les états de la côte Ouest des États-Unis, où un grand nombre de travailleurs migrants chinois ont été importés. Ce péril jaune que Steinbeck dénonce dans le chapitre XIX de *The Grapes of Wrath*, est à voir sous l'angle d'une peur économique, particulièrement la crainte de « l'ouvrier chinois qui se contente de cinq sous » selon Jacques Novicow[917]. Il s'agit là d'une critique contre la promotion d'une lecture ethnique que Steinbeck adresse à une certaine frange de la société américaine qui fait le distinguo entre les Américains. Puisque l'Amérique est un pays d'immigrants, pouvons-nous dire qui est plus américain que l'autre ? Cette problématique semble soulever également deux autres interrogations parfois controversées : qui est américain à moitié et qui ne l'est pas ? Ces interrogations identitaires trouvent leurs résonances dans les rappels de Jim dans *In Dubious Battle.* Le discours de Jim fait surgir une sorte de particularisation de l'identité américaine. Cette identité américaine semble se décrire à l'aune des indices « purs » et « non purs ». Tout se passe comme si l'identité américaine

[917] Jacques Novicow, *Le Péril jaune,* Paris, Éditions V. Giard & E. Brière, 1897, p. 1.

était scindée en « purs américains » et « américains mélangés », comme le fait remarquer Jim : « […] there were five other men in the same cell, picked up at the same time— a Mexican and a Negro and a Jew and a couple of plain mongrel Americans like me » (*IDB*, 19).

La remarque soulève une question identitaire qui n'a pour autant jamais cessé d'être sujette à polémique. Ainsi que peut-on dire des « Mexicains-Américains », « Africains-Américains » et des « Nippo-Américains » ? Ne sont-ils pas de « purs » américains ou encore de « vrais » américains ? Si tel est le cas la question qui doit se poser est : qui sont les Amérindiens ? Les fondements de la nation qui s'appuient sur une diversité semblent être mis à mal. Le discours, aux visées discriminatoires, transforme le concept du « melting pot » en un « Salad Bowl » discriminant. Dans son ouvrage sur l'histoire des États-Unis dans les années 1920, Jean-Robert Rougé consacre à la question identitaire quelques lignes qui s'avèrent très éclairante pour notre propos :

> L'enjeu…était autant politique et idéologique, que social et racial. Il s'agissait de préserver les « valeurs » américaines sans que celles-ci ne soient d'ailleurs clairement définies, de se défendre contre toutes les subversions, de quelque ordre qu'elles soient qui menaçaient le pays. Il s'agissait …donc de réaffirmer.la suprématie des WASPs […], ce qui représente une vision bien réductrice de l'histoire nationale.[918]

L'écrivain met en évidence la problématique des possibilités d'intégration en général et particulièrement en Amérique. En effet, l'américanité, en particulier, est mise ici à rude épreuve et semble être déterminée selon des indicateurs ethniques. Dans *East of Eden*, Lee est américain d'origine chinoise, alors que Samuel est irlandais. Pourtant au terme de leur intégration, Lee doute de la possibilité de se faire passer pour un Américain, comme il le fait savoir dans le chapitre XV :

> […].and in few years you can almost disappear, while I, who was born in Grass Valley, went to school and several years to University of California, have no chance of mixing. […]. I tried it. To the so-called whites I was still a Chinese, but an untrustworthy one, and at the same time my Chinese friends steered clear of me. I had to give it up. (*EOE*, 162).

Dans ce roman, Steinbeck étudie les fractures qui se produisent autour des thématiques du patrimoine personnel, familial et collectif et surtout de la langue natale. Dans le cas de

[918] Jean-Robert Rougé (dir.), *Les Années vingt aux États-Unis : continuités et ruptures*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne, 1994, p. 26.

Lee, la transmission et la compréhension sont brouillées par la non-reconnaissance de son « identité sociale ». Entendons par « identité sociale » lorsqu'un individu ou un groupe se voit attribuer une caractéristique identitaire par d'autres. Cette forme d'identification répond à des apparences physiques qui permettent de classer l'autre sur la base de critères ethniques. Aspirant à valoriser son héritage natal et culturel américain, Lee expérimente une méconnaissance de son « identité sociale » linguistique et nationale. Steinbeck explore ici la problématique du rapport entre le collectif et l'individuel, le déterminisme social et la singularité individuelle. Sous le prisme clivant, il semble revisiter le concept de citoyenneté, notion centrale à l'histoire américaine. Steinbeck essaie d'impulser une nouvelle approche égalitaire par rapport aux minorités discriminées. Dans *East of Eden*, le personnage de Lee permet à Steinbeck de mettre en évidence la différence des individus et inculque l'acceptation des minorités visibles et non-visibles.

Au-delà des réflexions duelles entre minorité et majorité, se décline un discours aux antipodes des considérations paritaires. La question du genre apparaît dans l'œuvre de Steinbeck comme un prétexte pour recadrer aussi le sens biaisé de la relation entre la gent masculine et féminine. S'appuyant sur cette relation de genre longtemps heurtée, Steinbeck met en évidence la prétendue domination de l'homme sur la femme afin de mieux la déconstruire. Dans ce rapport entre homme et femme, des injonctions implicites déterminantes subsistent en ce qui concerne la sexualisation des rôles. Il est intéressant d'admettre que la spécification des rôles pour les femmes et les hommes est encore et toujours d'actualité. Cette prétendue sexualisation des rôles semble nourrir l'imaginaire d'une nature féminine et d'une nature masculine préétablies. L'imaginaire que Steinbeck semble mettre en relief dans ses romans, relève non pas de la nature, mais bien de la culture. Ceci semble s'actualiser et s'auto-entretenir par le biais des rapports qu'entretiennent hommes et femmes dans la société.

Dans la hiérarchie sociale dans *Of Mice and Men*, on peut voir qu'il y a une présence infime de la femme. Au plan de l'attribution des prénoms, il apparaît que tous les hommes portent un prénom tandis que la seule et unique femme de ce roman est innommée. Pour mettre en relief la position de la femme au bas de l'échelle de la société, Steinbeck montre que le statut d'un vieillard infirme ou d'un homme mentalement aliéné est plus élevé que celui de la femme. La femme de Curley est l'épitomé de la situation de la femme des années 1930. Sa position en tant que femme n'a pas certainement amélioré son sort. Une telle caractérisation est fréquente dans la fiction de Steinbeck et participe ici

d'une tentative non pas de représenter le sexisme mais de le présenter, dans toute l'hypocrisie et l'idéologie discriminatoire qui le caractérisent. Steinbeck montre que les femmes sont complètement privées de leurs droits : des rêves, des amis, de la famille et même de leurs noms. Symboliquement parlant, la femme semble être reléguée au rôle de jouet ou d'animal domestique. Comme on peut le voir à la fin de *Of Mice and Men*, l'image de l'étranglement de la femme de Curley peut être interprétée de manière symbolique comme un animal agonisant dans les mains de Lennie. Au-delà de cette dépréciation de la femme, Curley semble perdre simplement une « chose », c'est pourquoi sa réaction, exempte de pleurs, est exclusivement axée sur la vengeance. L'absence de pleure de Curley peut être analysée comme une négation du lien social et de l'empathie. Ici la femme apparaît, selon Didier Pleux, comme « un objet pour arriver à ses fins »[919], c'est-à-dire une source de jouissance.

Dans *The Pastures of Heaven*, Steinbeck nous met en face du plus « vieux métier du monde »[920], la prostitution, un gagne-pain qui ne semble pas être reconnu ou bien mal vu par tous (114). Dans ce roman, Rosa et Maria Lopez sont connues comme « the tortilla sisters », car elles font de très bons repas mexicains dans leur restaurant. Malgré leur talent culinaire, leur restaurant commence à faire faillite. Pour pallier à cela, elles commencent à récompenser les bons clients avec du sexe. Au moment où les individus dans la ville commencent à réaliser le type de service qu'elles fournissent, les sœurs décident d'accepter leur destin en tant que prostituées et de se déplacer à San Francisco. Cet échange économico-sexuel, même s'il est majoritairement exercé par les femmes auprès des hommes de manière ponctuelle et préalablement négocié, il n'en demeure pas moins que ce sont les femmes qui sont males vues, et parfois victimes de mésestime et de dépréciation (de leur statut de « bonne » femme) par la société.

Il est intéressant de constater que chez Steinbeck, la femme bienveillante, synonyme de la figure imaginaire de la mère, celle qui doit combler entièrement le manque, est ici comparable à la prostituée qui représente la possibilité de réaliser tous les désirs fantasmés, mythiquement soient-elles, ces deux figures sont moralement opposées. Cette chosification à laquelle les femmes sont victimes semble se percevoir dans la relation maritale entre Kino et Juana dans *The Pearl*. Il n'y a aucune zone d'ombre dans

[919] Didier Pleux, *Les Adultes tyran*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2014, p. 240.
[920] « Le plus vieux métier du monde » « expression employée pour la première fois par Rudyard Kipling dans « On the City Wall », 1888. « the most ancient profession in the world » *In* David W. Selfe, Vincent Burke, *Perspectives on Sex Crime & Society*, London, Routledge, 2012, p. 215.

les rôles de genre. Kino incarne le mal dominant, représentant le chef de la maison. Il est également le maître absolu dont le bien-être familial repose exclusivement sur ses épaules ; alors que sa femme Juana est soumise, déférente et presque toujours taciturne. Pourtant, elle est intelligente et forte. Dans ce roman, la discussion entre Kino et Juana révèle un certain machisme. Kino au bout de ses peines prétend détenir la raison, ordonnant à sa femme de se taire tout en arguant de manière itérative qu'il est un « homme ». La formule anaphorique employée par Kino : « I am a man » (58), montre une forme d'inégalité entre homme et femme. Ce procédé répétitif confirme les stéréotypes liés au genre. L'emploi de l'article indéfini « a » va au-delà des préconceptions subjectives pour s'infiltrer dans une généralité sexiste qui ne dit pas son nom. Il s'agit par là d'une critique qui semble dévoiler en filigrane les difficultés liées à l'égalité des sexes.

Dans « Murder », il y a une opposition binaire entre ce que la société impose à la femme et ce que désire la femme par elle-même. Dans le cas d'Elisa, elle est en perpétuel conflit entre la féminité que la société lui demande et la force qu'elle désire détenir pour ses tâches domestiques. Tout se passe comme s'il y avait une tentative de la société patriarcale à transformer la femme en une « pâte à modeler » utilisée pour satisfaire les sens du toucher, de la vue et de l'imagination masculine. Si Steinbeck met en évidence le rapport entre hommes et femmes, ce n'est pas pour analyser la question du sexe qui est un état, se produisant de manière naturelle, mais s'évertue à examiner la question du genre (« gender »), car celle-ci est un état conditionné ou conçu culturellement. Au regard du conflit qu'Elisa mène dans « Murder », Steinbeck remet en cause les rapports de genre quand on sait qu'ils sont orientés par le biais de la culture. C'est en ce sens que Philomena Essed, David Theo Goldberg et Audrey Kobayashi définissent le concept de genre dans *A Companion to Gender Studies* :

> […] Gender is about the social constructions involved in being female and male. Of course, this distinction has been challenged, ... The physical manipulation of one's body to achieve an end is, of course, mapped with multiple political, economic, social, cultural, psychological, and spiritual forces.[921]

Notons que la différence entre hommes et femmes que les trois écrivains mentionnent, ne se trouve pas dans les considérations biologiques ; elle est le fruit d'une construction

[921] Philomena Essed, David Theo Goldberg, Audrey Kobayashi, *A Companion to Gender Studies*, New York, John Wiley & Sons, 2009, p. 437.

sociale et culturelle. Dans « Murder », Steinbeck attaque ces croyances culturelles et psychologiques dont la visée n'est qu'idéologique, hégémonique et manipulatrice. La mise en évidence des rapports de genre apparaît comme une occasion pour Steinbeck de balayer les stéréotypes tendant à être simplistes et basés sur des perceptions trop générales d'un genre ou d'un autre. L'attention mise sur la condition féminine témoigne d'une grande sympathie contre les humiliations et les déprédations auxquelles les femmes dans leurs rôles traditionnels doivent subir. C'est pourquoi ses écrits à forte tonalité satirique, critiquent vigoureusement le comportemet masculin, leur exploitation grossière à l'endroit du corps de la femme et leur dédain irrationnel de l'altérité. En dépit des rapports sociaux entre sexe tant déséquilibré par des distinctions de genre, Steinbeck semble prendre de la distance en s'inscrivant dans la perspective de favoriser la représentation de la diversité des rôles entre les sexes. La démarche de Steinbeck se veut déconstructive, dans la mesure où elle s'ancre dans une volonté de désexualiser les clichés qui freinent les rapports sociaux entre sexe. De surcroît, il est opérant de constater que le rôle des « Gender studies » n'est qu'une approche permettant d'éradiquer les barrières qui séparent les genres, mais cela ne peut se faire en faisant abstraction des difficultés liées à la situation d'handicape de l'homme.

Dans les romans de Steinbeck, il est question de déstigmatiser le handicap au point qu'on peut dire qu'il fait partie des précurseurs des « Disabilities studies ». Le roman *Of Mice and Men* est le témoignage d'une époque et peut être considéré comme une dénonciation des conditions de vie d'une frange de la population américaine. Comment, en effet, peut-on en vouloir à Lennie, clairement inadapté au monde réel en raison de son handicap et transformé en monstre par une société qui ne lui laisse que le choix suivant : être livré à lui-même ou finir en légume dans une institution d'aliénés ? Le roman *Pastures of Heaven* va dans ce sens. En effet, le nom de Tularecito signifie « petite grenouille » à cause d'une anomalie physique qui lui donne une allure étrange et incomprise. En décidant qu'il doit être pris en charge à l'école, la communauté permet à Tularecito d'avoir les clés de son intégration dans la société. Il a fallu attendre le jour où sa nouvelle professeure Molly Morgan découvre son talent extraordinaire de dessinateur que Tularecito cesse de se comporter maladroitement. En dépit de son tempérament irascible, Tularecito devient calme quand il est permis de dessiner. Par le biais de l'accompagnement adapté à la socialisation de Tularecito, Steinbeck prône la tolérance et l'intégration des déficients mentaux dans la société. Leur isolement peut, en ce sens, être

considéré comme s'ils étaient des citoyens de seconde zone. Dans le chapitre IV, il resort des propos de Lee les premiers signes de rejet de Tularecito du lien social :

> The Little Frog should not be going to school. He can work: he can do marvelous things with his hands, but he cannot learn to do the simple little things of the school. He is not crazy; he is one of those whom God has not quite finished (*POH*, 49).

Loin d'être un idiot, Lee semble rattacher l'état de Tularecito à la non-conformité dans laquelle il se trouve par rapport aux normes établies. On peut penser ici à la notion de déviance. Selon Emile Durkheim, cette notion correspond à un état individuel et psychologique qui peut être expliquée en fonction de l'état de la société[922.] En effet, les difficultés du déviant sont typiques et non pas particulières ; car c'est un individu à l'image de nous-mêmes, placé dans un groupe qui l'oblige à se conformer aux normes qu'il ne peut pas acquérir au même rythme que les autres. C'est donc sur la politique d'intégration et d'inclusion des personnes présentant des handicaps intellectuels que Steinbeck semble s'appuyer pour favoriser leur insertion dans la société. Il fait avancer les mentalités et la perception envers les personnes en situation de handicap. Cela revient à dire que sa critique permet de reconsidérer la personne, non plus à travers le prisme de son handicap, mais au travers de ses besoins et de ses droits, donc, dans les faits, comme quelqu'un susceptible de progresser. L'acte de Molly Morgan de rendre visible Tularecito est un pas vers la connaissance et la reconnaissance de cette frange de la société. La démarche progressiste de Molly Morgan coïncide bien avec les expressions utilisées de nos jours, comme la « learning disability » ou la « learning difficulty » qui semblent correspondre mieux avec la réalité. Pourtant même si la différence d'appellation peut sembler triviale, elle prend tout son sens quand il s'agit d'intégration et d'inclusion dans la société.

Par le biais du personnage de Tularecito, Steinbeck tente de redorer le blason des déficients mentaux qui sont souvent expulsés de la société en vertu de lois discriminantes. La démarche inclusive de Steinbeck incite à une prise de conscience plus élargie et exprime sa volonté de donner une place de choix aux personnes intellectuellement

[922] C'est une notion de sociologie qui désigne la transgressions par un individu des normes sociales en vigueur dans le système dans lequel il évolue. La récurrence démontre que ces conduites échappent à la pression sociale, menaçant dès lors le système dans sa globalité. Selon Emile Durkheim, ce type d'acte habituellement renvoyé à un état individuel et psychologique, est en réalité explicable en fonction de l'état de la société. Voir Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique (*1895), Paris, Presses Électroniques de France, 2013.

déficientes. Le roman examine l'ostracisme social subi par les malades mentaux et d'autres qui ne parviennent pas à souscrire aux rétrécissements de confinement de la société conventionnelle. En dépit de sa déficience mentale, Tularecito est doué également d'une capacité artistique de « tailler remarquablement des animaux à l'aide de grès » (*POH*, 6). Toutefois, la déficience de Tularecito change son attitude habituellement docile à une violence impulsive à la moindre cassure ou mauvaise manipulation d'un objet à sa portée de main, comme le fait remarquer la voix narrative : « Only one thing could provoke anger in Tularecito. If any person, man, woman or child, handled carelessly or broke one of the products of his hands » (*POH*, 47). Le caractère impulsif de Tularecito est également perceptible lorsque la professeure Miss Martin demande à la classe d'effacer le tableau afin de préparer la leçon d'arithmétique de l'après-midi. Cette demande met Tularecito hors de lui au point qu'il fait usage de la violence comme le souligne la voix narrative :

> Miss Martin glanced up at the clock and announced crisply,
> "Fourth grade arithmetic—at the board."
> The fourth grade struggled out, seized erasers and began to remove the animals to make room for their numbers. They had not made two sweeps when Tularecito charged. It was a great day. Miss Martin, aided by the whole school, could not hold him down, for the enraged Tularecito had the strength of a man, and a madman at that. […]. Tularecito fought with hands, feet, teeth and head. (*POH*, 48)

La description de la voix narrative semble donner les prémices du personnage de Lennie dans *Of Mice and Men* qui a presque des similitudes avec Tularecito, c'est-à-dire eux deux sont des déficients mentaux et se plaisent à manipuler avec soin des choses, et parfois douces (comme des souris mortes que Lennie aime garder dans sa poche ou des lapins) avec leurs mains. Dans *Of Mice and Men*, la discrimination au travail pour les individus en situation d'handicape semble être soulevée. Au regard du personnage de Lennie, Steinbeck met en lumière les difficultés qui habitent les individus en situation d'handicape psychiques comme le souligne le dialogue entre Lennie et George :

> "Well—look, we're gonna work on a ranch like the one we come from up north."
> "Up north?"
> "In Weed."
> "Oh, sure. I remember. In Weed.
> "That ranch we're goin' to is right down there about a quarter mile. We're gonna go in an' see the boss. Now, look — I'll give him the work tickets, but you ain't gonna say a word. You jus' stand there and don't say nothing. If he finds out what a crazy bastard you are, we won't get no job, but if he sees ya work before he hears ya talk, we're set. Ya got that?
> "Sure, George. Sure I got it."

> "O.K. Now when we go in to see the boss, what you gonna do?"
> "I… I," Lennie thought. His face grew tight with thought.
> "I… ain't gonna say nothin'. Jus' gonna stan' there.""Good boy. That's swell. You say that over two, three times so you sure won't forget it."
> Lennie droned to himself softly, "I ain't gonna say nothin'
> … I ain't gonna say nothin' … I ain't gonna say nothin'."
> "O.K.;" said George. "An' you ain't gonna do bad things like you done in Weed, neither,'
> Lennie looked puzzled. 'Like I done in Weed?
> "Oh, so ya forgot that too, did ya? […].
> George lay back on the sand…. 'God, you're a lot of trouble". (*OMM*, 8)

La répétition des pronoms « I » par Lennie en plus de la reprise des termes de George révèlent une certaine difficulté liée peut-être à l'expression verbale et à la psychologie. La formule anaphorique employée ultérieurement liée aux injonctions données par George « I ain't gonna say nothin », témoigne d'une difficulté à mémoriser les paroles. Tout se passe comme si en bourdonnant de manière répétitive, il arriverait à mémoriser les dits de George, c'est pourquoi il répète mécaniquement ses propos. Cette répétition relève d'un phénomène infantile mais aussi d'une pathologie, dans la mesure où Lennie semble souffrir d'une écholalie, qui est une tendance consistant à adopter un comportement répétitif de la parole et à réitérer les propos prononcés par une autre personne. Cela n'est-il pas perçu chez Lennie ? Certes, il est intéressant de constater que Lennie répète ou imite de façon spontanée ce que George dit ou fait. Derrière la dépendance affective de Lennie, se cache une profonde peur d'assumer ses responsabilités et un désir de se réfugier dans son enfance pour fuir le monde réel[923]. Steinbeck n'essaie pas de donner une solution toute faite, mais il tente de débloquer la situation pour ces marginaux mentaux. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il s'évertue à changer la donne en faisant apparaître des éléments nouveaux pour modifier le regard et les convictions des autres comme il le fait remarquer :

> The microcosm is rather difficult to handle and apparently I did not get it over —The earth longings of a Lennie who was not to represent insanity at all but the inarticulate and powerful yearning of all men. (*OMM*, xix).

Dans *Of Mice and Men*, l'écriture de Steinbeck peut sembler simple et non recherchée au contraire, elle impose une véritable distance entre les personnages et le lecteur. C'est ce qui nous permet de ne pas nous attarder sur les comportements psychologiques de nos deux personnages. Steinbeck dénonce une sorte de violence psychologique exercée

[923] Voir Jacques Arenes, *La Défaite de la volonté*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

envers autrui. Dans *East of Eden*, l'argumentaire de Steinbeck montre l'écrasement de l'individu par la société. Il y a une sorte de généralisation sous-tendue par des discours injustes et injustifiés que les individus adressent à l'encontre d'une communauté. Cela revient à dire que dans la manière de juger l'individu, son capital personnel, en tant que représentant unitaire et génétique de l'espèce humaine, est mis à l'écart au profit d'un jugement basé sur des apparences, des préjugés et des fourberies. Cette duplicité trouve sa pleine expression dans les propos de Lee, quand il essaie d'expliquer à Samuel sa préférence ou sa résignation à parler le « pidgin », alors qu'il est américain de naissance avec une parfaite maîtrise de langue anglaise :

> "'It's more than a convenience' he said. 'It's even more than self-protection. Mostly we have to use it to be understood at all. […]. I know it's hard to believe, but it has happened so often to me and to my friends that we take it for granted. If I should go up to a lady or a gentleman, for instance, and speak as I am doing now, I wouldn't be understood. […]. 'Pidgin they expect, and pidgin they'll listen to. But English from me they don't listen to, and so they don't understand it". (*EOE*, 161)

Dans le chapitre XV, Steinbeck attire notre attention sur les perceptions que nous créons envers les autres. L'écrivain dénonce cette manière de créer inconsciemment la vision à laquelle l'autre devrait ressembler, agir et même parler. Ici le narrateur met en exergue les apparences physiques qui, d'une part, empêchent Lee d'être considéré comme un Américain à part entière et, d'autre part, le rappelle affreusement ses origines chinoises. Cette perception inique semble générer des disparités, voire créer des Américains de « seconde zone », car Samuel (irlandais d'origine), qui de toute évidence est moins américain que Lee, mais à cause de sa couleur de peau, est en mesure d'intégrer facilement dans la société américaine traditionnelle. Ainsi, l'un des fondements de l'américanité : le « jus soli » adopté en 1868 par le XIVe amendement de la constitution américaine ou l'acquisition de la citoyenneté américaine se révèle ébranlé. Steinbeck prône ici la légalité civile de tous les Américains sans distinction de couleur de peau, d'ethnie ou de fonction. En outre, il convient de souligner que le choix de l'origine chinoise du personnage de Lee ne semble pas inopiné, dans la mesure où il fait penser à l'interprétation du XIVe amendement par la Cour suprême. Dans son arrêt *United States v. Wong Kim Ark*, la haute Cour a confirmé la nationalité américaine à un enfant chinois né en San Francisco, après avoir été refusé l'entrée aux États-Unis lors d'un retour de voyage à l'étranger, en vertu d'une loi restreignant l'immigration chinoise et toute personne originaire qui aspire à la naturalisation Américaine.

Ce chapitre se propose d'interroger les logiques hégémoniques de construction de la différence et les mécanismes sociopolitiques de constitution des identifications et des identités. Dans ce sens, Steinbeck essaie de mettre en résonance la question de l'américanité des populations « subalternes » dans l'Amérique contemporaine ainsi que les procédures de taxinomie et d'identification déployées par les agents hégémoniques. Une telle démarche est nécessaire pour sortir ses romans de la polémique entre la littérature comme instrument puissant de protestation et la littérature comme un dessein orienté essentiellement sur des théories esthétiques, c'est-à-dire une quête de la beauté, en dehors de toute visée utile. Érigée à la confluence d'éléments littéralement et idéologiquement hétéroclites et parfois contradictoires, le parcours de Steinbeck apparaît comme une « aventure » telle que le souligne le titre de l'ouvrage consacré à l'une de ses biographies les plus importantes : *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*. Étant fortuite, la fiction de Steinbeck semble refléter son aventure critique qui se particularise par ses périodes en dents de scie (moment sombre et glorieux).

Toutefois, l'irrégularité du choix des thèmes dans la fiction de Steinbeck peut être interprétée sous le prisme d'une évolution thématique que les critiques ont du mal à cerner selon leur grille de classification. Les irrégularités dont souffrent les romans de Steinbeck, ne semblent pas pour autant faciliter à le catégoriser et rendent par conséquent épineuse l'étude de ses ouvrages.

2.3 John Steinbeck : *l'inclassable réformateur ?*

Étant aux confluences de styles qui s'entremêlent et se croisent, la fiction de Steinbeck échappe à toute tentative de catalogage générique, pour donner naissance à une prose hétéroclite. Ses romans, aux styles multiformes, rendent difficiles toute forme de catégorisation de sa fiction. Pour mieux élucider l'« incompréhensibilité » du statut de Steinbeck en tant qu'écrivain, il serait pertinent de d'introduire dans un grand ensemble qui n'est autre que l'intellectuel. Pour ce faire, nous allons tenter de définir la position de l'écrivain dans le contexte des années 1930-1940. Dans son ouvrage intitulé *Writers on*

the Left, Daniel Aaron souligne les tentatives de rassemblement des écrivains sous diverses étiquettes :

> For the majority of writers who were associated in some way or another with the movement, it was the times, not the party, that made them radicals. The party attracted them because it alone seemed to have a correct diagnosis of America's social sickness and a remedy for it[924].

Au regard de cette appréciation, la définition de littérature radicale ne semble pas être consensuelle, notamment en ce qui concerne le contenu et l'intention. « La tradition radicale » la plus courante était délimitée par des lignes directrices destinées à produire un message homogène, mais le changement de philosophie opéré à gauche a engendré une abondance de textes grâce à un vaste éventail d'écrivains préoccupés par la lutte du prolétariat et la force oppressive du capitalisme. Une des difficultés de la définition de la littérature radicale résulte du fait que beaucoup de ces écrivains sont alignés sur la tradition radicale en raison d'un chevauchement involontaire entre leurs croyances personnelles et celles du Parti communiste.

Dans *Proletarian Writers of the Thirties*, David Madden soutient que, « writing in the thirties had a class bias »[925], en d'autres termes, un dilemme semble s'imposer : soit l'écrivain est considéré comme faisant partie de la tradition radicale soit il opère en dehors des principes de parti. Dans une telle alternative, Frederick J. Hoffman souligne dans « Aesthetics of the Proletarian Novel », un certain degré d'acceptation en ce qui concerne les écrivains des années 1930 et 1940 : « the most dramatic events of their times are those of class conflict »[926]. Bien qu'il y ait une variété de parallélismes et de contrastes, les préoccupations de Steinbeck pour l'état solitaire de l'ouvrier apparaissent comme étant le fondement de ses plus grandes similitudes et différences, car il est l'un des seuls écrivains qui présentent l'avantage de la collectivité plutôt que l'angoisse de la solitude. Le postulat de la singularité de l'écrivain est d'autant plus fort chez Emerson, dans la mesure où il prône un individualisme politiquement créatif. Selon lui, le changement collectif ne peut avoir lieu que si l'homme devient anticonformiste, créateur et se fie à seule personnalité.

---

[924] Daniel Aaron, *Writers on the Left*: *Episodes in American Literary Communism*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 160.
[925] David Madden, *Introduction. Proletarian Writers of the Thirties*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, p. 157.
[926] *In* David Madden, *Proletarian Writers of the Thirties*, *op. cit.*, p. 185.

> I do not wish to expiate, but to live. My life is for itself and not for a spectacle. I much prefer that it should be of a lower strain, so it be genuine and equal, than that it should be glittering and unsteady. I wish it to be sound and sweet, and not to need diet and bleeding. I ask primary evidence that you are a man, and refuse this appeal from the man to his actions. I know that for myself it makes no difference whether I do or forbear those actions which are reckoned excellent[927].

C'est dans le domaine politique social et religieux que la pensée d'Emerson trouve toute sa résonance. Par la radicalité de ses écrits et son indépendance intellectuelle, la pensée d'Emerson se veut singulière puisqu'il s'engage dans l'analyse de son temps et de ses évolutions, tout en revendiquant son attirance pour le vulgaire ou le commun :

> I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low Give me insight into today, and you may have the antique and future worlds[928].

La pensée d'Emerson s'ancre dans une démarche affranchie et anticonformiste, puisqu'elle prône la revendication et l'aspiration à un art ordinaire. C'est la raison pour laquelle il soutient que les hommes ne devraient pas être classés et séparés les uns des autres en fonction de leurs rôles individuels. C'est en ce sens qu'il écrit « Man is not a farmer, or a professor, or an engineer, but he is all »[929]. La déclaration est intéressante en ce sens qu'elle soutient qu'il existe un courant sous-jacent d'unité qui relie tous les êtres humains, même s'ils sont différents les uns des autres.

> Whoso would be a man, must be a nonconformist. He who would gather immortal palms must not be hindered by the name of goodness, but must explore it if it be goodness. Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind. Absolve you to yourself, and you shall have the suffrage of the world.[930]

En effet, on dira volontiers d'un écrivain qu'il est anticonformiste, que s'il maintient son

---

[927] Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, Claremont, Coyote Canyon Press, 2010, p. 23.
[928] Ralph Waldo Emerson, *Miscellanies: Embracing Nature, Addresses, and Lectures*, Boston, Phillips, Sampson and Co, 1856, p. 106.
[929] Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 54.
[930] Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, Claremont, Coyote Canyon Press, 2010, p. 21.

intégrité sacrée en suivant son propre esprit et en s'interrogeant perpétuellement. En d'autres termes, il y a chez Emerson une volonté de s'affranchir de l'opinion commune pour pouvoir faire les choses de sa propre initiative. Dans cette démarche singulière, la définition chez André Gide est opérante : « Un grand écrivain, un grand artiste est essentiellement anticonformiste. Il navigue à contre-courant »[931]. La définition met l'écrivain en orbite, puisqu'il se retrouve dans une position totalement différente par rapport aux normes édictées. Selon André Gide, l'anticonformisme de l'écrivain peut faire référence à une « pensée non conforme »[932]. La démarche anticonformiste de Steinbeck se veut révolutionnaire dans la mesure où il revendique une certaine originalité dans la construction de sa fiction.

En analysant la fiction de Steinbeck, on peut noter que ses ouvrages peuvent être répertoriés en fonction des thèmes. C'est sans doute en ce sens que Patrick Rafroidi tente de classer les romans de Steinbeck, sans pour autant les réduire à des étiquettes, selon quatre thèmes dominants : les romans poétiques, les romans de l'humour, les romans réalistes et les romans inclassables[933]. Le classement thématique élaboré par Patrick Rafroidi nous pousse à classer les ouvrages de Steinbeck selon trois périodes. Il s'agit de ses premiers ouvrages, que l'on pourrait nommer une « phase de recherche », puis les romans publiés d'avant la Seconde Guerre mondiale que l'on peut appeler « the Dust Bowl Novels », et enfin les romans publiés durant les années 1950 et qui constituent la phase de « reconquête de la terre natale ».

Au-delà des classements thématiques et périodiques qui divisent et subdivisent la fiction de Steinbeck, ses romans échappent à toute tentative de catégorisation générique. C'est à la lumière d'une prose hétéroclite qu'on pourra montrer la difficulté pour la critique de circonscrire l'œuvre de Steinbeck dans un genre. Qu'elle s'affranchisse ou qu'elle s'inscrive dans un héritage littéraire, la fiction de Steinbeck s'évertue à mettre au goût du jour les formes, brouiller les genres, et l'écrivain lui-même cherche consciemment à impliquer son lecteur dans la production de sens. Si la tentative de circonscrire Steinbeck dans des généralités réductrices se révèle difficile du point de vue fictionnel et compositionnel de l'œuvre, c'est sans doute parce qu'il se veut inqualifiable et prêt à casser les barrières et, à faire participer au jeu de création universelle par un

[931] André Gide, *Retour de l'U. R. S. S., suivi de retouches à mon retour de l'U. R. S. S*, Paris, Édition Gallimard, 1950, p. 71.
[932] André Gide, *Journal : 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1954, p. 282.
[933] Patrick Rafroidi, *Steinbeck*, *op. cit*., pp. 13-25.

usage extraordinaire du langage. En analysant la fiction de Steinbeck, on est tenté de dire qu'elle a évolué de romans picaresques aux romans sociaux, synonyme d'engagement dans les préoccupations de sa société. En effet, la rédaction de ses romans de la Grande Dépression se révèle être le fruit d'enquêtes et de reportages fouillés. Son voyage dans la vallée de San Joaquin en compagnie de Tom Collins s'inscrit dans un débat encore plus large que l'écriture des conditions de vie des migrants : l'écriture de la réalité. Pour témoigner de première main les conditions misérables des travailleurs saisonniers agricoles aussi bien dans des camps fortuits que dans des camps gouvernementaux, Steinbeck s'est appuyé sur Tom Collins, qui l'a servi de guide et d'informateur pour mieux comprendre la situation de ces infortunés. Cette expérience auprès des désespérés migrants se révèle utile dans la rédaction de son chef-d'œuvre *The Grapes of Wrath*. Ceci fait de Steinbeck un écrivain truculent.

Il est intéressant de relever que durant les années 1930 et 1950, l'étiquette de « romancier radical » semble différencier les écrivains. Cependant, dans le cadre de notre étude, la question est autre, car il ne s'agit pas de savoir si Steinbeck est un romancier radical ou non, mais de voir pourquoi il a occupé une position aussi précaire, voire anticonformiste. Dans ce chapitre, nous avons tenu à mettre en évidence aussi les définitions disparates mais essentielles dans la détermination de la position de l'écrivain, tout cela dans le but de mieux élucider le caractère anticonformiste chez Steinbeck. Ceci montre encore une fois la relativité de la définition d'écrivain, c'est-à-dire sa position controversée ou anticonformiste supposée. Soulignons que le parcours de production du roman de Steinbeck ne s'est pas fait sur un mode linéaire, puisqu'il a connu des balbutiements à cause d'événements qui ont marqué aussi bien l'écrivain que l'histoire des États-Unis. Ce changement de perspective, rendu possible par une manipulation temporelle, encourage, sur le plan de l'analyse littéraire, une étude de la temporalité des événements. Les événements survenus dans sa société et dans son époque comme les effets de la crise économique des années 1930 ou la Seconde Guerre mondiale, ont plus largement réaffirmé l'engagement de Steinbeck. Cela a d'ailleurs donné une nouvelle tournure à sa carrière littéraire. Provoquant un changement, l'événement est double puisqu'il a la possibilité de mettre un terme au statu quo et de faire naître un nouveau départ. L'événement de la crise économique des années 1930 a permis à Steinbeck de s'impliquer politiquement dans sa manière de raconter et d'approfondir la connaissance de sa société. C'est ainsi qu'il y a une orientation dans le regard qu'il pose sur la société

américaine en utilisant le langage populaire pour délivrer une réalité tue. Même si Steinbeck n'est pas le premier écrivain à l'utiliser, le langage populaire qu'il emploie, se révèle à la fois esthétique, politique et éthique dans la manière d'écrire et d'être. Notre étude ne peut pas occulter le contexte socio-économique et culturel dans lequel Steinbeck a vécu. C'est pourquoi, le fait de souligner les manifestations des différentes influences culturelles et politiques nous semble ici pertinent car elles contribuent amplement à cerner l'écrivain dans sa démarche d'expérimenter les genres et de les renouveler.

Rappelons que durant l'entre-deux guerres, le fait de développer une vision critique de la société était considéré, aux yeux des métayers du pouvoir étatique, comme une provocation et une transgression, car l'écrivain devait être un « rôle model », sans quoi il serait considéré comme un renégat. Tout se passe comme si l'écrivain, pour atteindre les masses, devait être au service du parti communiste. Il est intéressant de souligner que l'idéologie communiste de l'écriture se fondait essentiellement sur l'intérêt d'illustrer la nature solitaire de l'ouvrier prolétarien tout en prônant la collectivisation des moyens de production et la réalisation de la société sans classe. Cette idéologie se veut contestataire, puisque l'écrivain est totalement dans l'obligation de convaincre au risque de laisser en rade l'activité d'écrire au profit de la persuasion. Cela se traduit pendant les années 1930 comme la véritable expression politique et sociale du mouvement ouvrier aux États-Unis. C'est cette vision de la collectivité qui semble rapprocher davantage Steinbeck aux principes marxistes, dans la mesure où il met sa trilogie au service de causes politiques et sociales en mêlant conscience politique et esthétique. Une hypothèse que Steinbeck semble rejeter, car sa conception de l'écriture est en déphasage avec l'idéologie communiste. Une telle démarche nous invite à reconsidérer le sens du refus d'adhésion à une quelconque organisation chez Steinbeck comme un moyen de garder sa liberté. Cette démarche semble nous rapprocher de la définition sartrienne. Selon Sartre en effet, « la littérature est par essence hérésie »[934]. Durant les années 1930 la crise a été propice aux communistes américains qui ont joué au mieux le rôle de représentants du monde ouvrier. Dans *L'Amérique en crise*, Denis Artaud souligne que le parti communiste américain, désigné couramment par le sigle de CPUSA, a fait preuve d'une grande influence tant au

[934] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 256.

niveau de sa force de mobilisation des personnes dans les rues qu'au niveau de son soutien à l'égard des prolétaires.[935]

Toutefois, pour mieux cerner l'impact du CPUSA au sein du landernau politique, il faut revenir au contexte autour duquel il a été créé. Dès sa naissance, le CPUSA a subi des attaques de la part des pouvoirs étatiques et du gouvernement fédéral, puis a fait l'objet de surveillance et d'espionnage de la part du Federal Bureau of Investigation pour éviter toutes possibilités de propagation des effets de la révolution russe et ses corolaires en Allemagne et en Hongrie. Eu égards aux principes du parti communiste, des écrivains, à l'instar de Michael Gold, Howard Fast, Dashiell Hammett, Alexander Trachtenberg, adhérant ou semblent défendre des causes similaires, sont considérés comme des suspects ou sont incriminés. En plus d'être accusés sans preuves de conspiration contre la nation, ces écrivains sont tenus de prouver leur innocence. C'est ce qu'on peut qualifier juridiquement d'inversion de la charge de la preuve. Contrairement à la charge de la preuve, l'accusateur doit normalement apporter les preuves de son accusation. En ce sens, ne pouvons-nous pas dire à la manière d'Euclide que « ce qui est affirmé sans preuve peut être nié sans preuve »[936]. D'ailleurs il s'est bien laissé difficilement classer dans un quelconque mouvement ou parti. Si Steinbeck a toujours été accusé à tort, il n'a jamais adhéré au parti communiste américain avec lequel il s'est familiarisé par leurs enseignements. Cette affinité semble attribuer à certains de ses romans comme *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath* la « casquette de radical ». La définition d'un roman radical, mentionnée le plus généralement dans la critique contemporaine, est celle exposée par Walter Rideout dans son ouvrage *The Radical Novel in the United States :*

> A radical novel, then, is one which demonstrates, either explicitly or implicitly, that its author objects to the human suffering imposed by some socioeconomic system and advocates that the system be fundamentally changed.[937].

La définition de Walter Rideout est assez fondamentale car elle laisse entendre que les écrivains radicaux se contentent de défendre certains principes marxistes et de les démontrer dans leurs ouvrages. La définition de Walter Rideout trouve sa pertinence dans

[935] Avec l'aide du Parti Communiste, plus de 35000 personnes sont réunis dans les rues de New York pour manifester. Voir Denis Artaud, *L'Amérique en crise. Roosevelt et le New Deal*, Paris, Éditions Armand Colin, 1987, p.45.
[936] *In* Claude Barriere, *Dieu en justice*, Paris, Éditions Cheminements, 2009, p. 65.
[937] Walter Rideout, *The Radical Novel in the United States: 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 12.

la trilogie des « Dust Bowl Novels » de Steinbeck puisqu'il dénonce l'écrasement des prolétaires par les pratiques inhumaines d'un système capitaliste durant les années 1930. Dans *Radical Representations*, Barbara Foley apporte une vague précision sur la littérature prolétarienne comme elle le définit *:*

> The definition of proletarian literature as literature treating the subject of matter of working-class experience was perhaps the most commonly invoked criterion for determining whether or not a text should be defined as proletarian[938].

La définition de Foley est l'une des plus radicales puisqu'elle s'appuie sur l'œuvre de Mike Gold, qui a tracé l'une des plus fermes lignes entre les écrivains faisant partie ou non de la tradition radicale. Il est intéressant de mettre en regard les analyses des critiques sur la position de John Steinbeck par rapport à la littérature prolétarienne. Si certains expliquent la position périphérique de Steinbeck, comme une exception à la règle de l'« école prolétarienne », d'autres lui nie sa position exceptionnelle parce qu'il œuvre à l'extérieur du cadre de cette école. La dichotomie entre ces deux positions peut être lue à la lumière de la distinction bien connue entre le roman prolétarien et le roman social que Laura Hapke évoque dans *Labor's Text : The Worker in American Fiction :*

> There should be a distinction, however, between the proletarian novel and the social novel, practiced by Steinbeck and others, as one that celebrates the common man but is resistant to politically dogmatic solutions to workers' problems[939].

Laura Hapke apporte une clarification sur la position de Steinbeck en poursuivant que, au-delà d'être le chantre de l'homme du « bas peuple », il refuse de s'adonner aux solutions politiquement dogmatiques des travailleurs agricoles. Si Steinbeck a manifestement œuvré dans le champ radical, il n'en demeure pas moins qu'une opinion adverse semble l'exclure de cette doctrine, car selon Walter Rideout : « Steinbeck was not a proletarian novelist »[940]. La question qui se pose ici n'est pas de savoir si Steinbeck est un « romancier prolétarien », mais plutôt de se demander pourquoi il s'est autant intéressé à la cause des ouvriers. Même si ses textes donnent à voir une variété de

---

[938] Barbara Foley, *Radical Representations*, *Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, Duke University Press, 1993, p. 109.
[939] Laura Hapke, *Labor's Text: The Worker in American Fiction*, New Brunswic, Rutgers University Press, 2001, p. 221.
[940] Walter Rideout, *The Radical Novel in the United States: 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*, *op. cit*., p. 288.

parallélismes et de contrastes, il est frappant de constater que la lutte des laissés-pour-compte du capitalisme se révèle être l'une des préoccupations majeures de Steinbeck. C'est en ce sens que Daniel Aaron, un des romanciers qui se sont plus impliqués énergiquement dans la politique gauchiste, déclare que « John Steinbeck, Hemingway, MacLeish, Wolf— were the most uncertain and unreliable of all »[941]. L'auteur souligne qu'un voile de doute semble remettre en question la position de ces écrivains, car la tradition radicale exige souvent des écrivains de sacrifier la qualité de leur art pour la propagande, c'est ce qui est aux antipodes de la perception littéraire de Steinbeck. Au regard des critiques subies par celui-ci, on peut soutenir qu'il a maintenu son art, tout en restant en accord avec la notion selon laquelle : « the proletarian novel is motivated by didactic aims »[942]. La conclusion retentissante est que les romans de Steinbeck, loin d'être de la propagande, sont plutôt des œuvres d'art au sens élevé de l'expression.

Par ailleurs, il est important de faire la différence entre les romans radicaux et les romans influencés par les principes radicaux. Ces deux formes sont représentatives du mouvement littéraire de gauche qui a eu lieu aux États-Unis jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Vers la fin des années 1930, l'idéologie communiste a commencé à gagner du terrain auprès des écrivains américains, même si leur moyenne arithmétique n'a pas été assez conséquente[943]. À partir de 1936, Staline déclenche l'opération de la « Grande purge » ou le procès de Moscou, au cours duquel l'escalade d'une vaste campagne de conspiration antisoviétique est mise en avant dans le but d'éliminer les opposants au régime. Dans cette situation de simulacre, des intellectuels trotskystes s'impliquent pour lutter contre la tyrannie d'un régime autocratique. C'est dans cette démarche que certains maîtres à penser de l'intelligentsia de gauche américaine à l'instar de Theodore Dreiser, Max Lerner et bien d'autres signent un manifeste pour apporter leur soutien aux victimes, car la critique de l'URSS semble causer un « blow to the forces of progress »[944]. Des intellectuels célèbres comme Erskine Caldwell, Upton Sinclair et Sherwood Anderson furent qualifiés de « fellow-travelers », car ils se conformèrent

---

[941] Daniel Aaron, *Writers on the Left; Episodes in American Literary Communism [1961]*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 309.
[942] Barbara Foley, *Radical Representations, Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, *op. cit*., p. 250.
[943] Paul Le Blanc, « Trotskyism in the United States: The First Fifties Years », *In Trotskyism in the United States, Historical Essays and Reconsiderations,* George Breitman, Paul Leblanc et Alan Wald (éd.), Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities Press, 1996, p. 21.
[944] Philip Rahv, « The Great Outsider »*, New York Review of Books,* (1964), *In Essays on Literature and Politics,* 1932-1972, Arabel J. Porter and Andrew J. Dvosin (éd.), Boston, Houghton Miflin Company, 1978, p. 305.

consciencieusement à la doctrine du parti communiste sans pour autant y adhérer. Cette politique de séduction de la gauche atteint son comble avec la signature du traité de non-agression entre l'Allemagne et l'Union soviétique, un pacte qui conduit à une grave crise des relations internationales, mais aussi à une crise interne au sein du parti communiste[945]. La difficulté des rapports entre le parti et les écrivains doit également être mise en exergue, si l'on veut saisir clairement les questions d'allégeance qui sont au cœur des productions culturelles durant la Grande Dépression.

Si certains écrivains optent pour la rhétorique communiste et passent sans détour d'un déni de la politique au désir presque pathologique de se fondre dans le prolétariat, d'autres ont une approche beaucoup plus pragmatique de leur engagement et considèrent simplement qu'à une époque donnée, le parti communiste représente la force d'opposition la plus crédible contre le système politique en place, celle qui accorde aussi le plus d'importance à la place des artistes et des écrivains. Cette approche n'est-elle pas dans l'optique d'associer les écrivains à la cause communiste ? La question nous amène à examiner les liens qu'entretiennent le choix de Steinbeck ne pas s'engager auprès d'autres mouvements de gauche, en ce sens, il apporte une réplique à son refus d'adhésion à des organisations politiques : « I don't know what you mean. I've never been either. My novels of social reform were stories of people, not political treatises »[946]. Même si Steinbeck apparaît aux yeux des critiques comme un écrivain en « déclin », il n'en demeure pas moins qu'il se conçoit comme un écrivain qui met au goût du jour ses écrits, tout en s'actualisant dans un monde en perpétuel bouleversement. Ceci fait qu'il apparaît inqualifiable à travers les critères de classement des critiques. Pour mieux apprécier cela, il est important de garder à l'esprit l'indépendance de Steinbeck face à ces grands mouvements prolétaires, littéraires et politiques de la période. Steinbeck n'a pas pris part aux efforts faits par les écrivains afin de promouvoir la théorie de gauche ou la doctrine communiste comme accomplissement de leur responsabilité envers la société ou s'engager personnellement dans quelconque parti politique. Alors que sa neutralité idéologique lui a permis d'échapper au piège d'être trop proche de son matériau – préjugé et propagande — la connaissance intime de Steinbeck de ses matériaux contribue grandement au réalisme de son roman et donc de son autorité.

---

[945] André Kaspi, *Les Américains, naissance et essor des États-Unis, 1607-1945,* (tome 1), Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 312-313.
[946] *In* Jackson J. Benson, *The True Adventure of John Steinbeck, Writer: A Biography*, *op. cit*., p. 948.

In Dubious Battle raconte l'histoire d'une grève de cueilleurs de pomme organisée par deux responsables syndicaux communistes, l'expérimenté Mac et Jim, un néophyte syndicaliste. Le roman se concentre sur les méthodes des dirigeants de la grève et leur traitement de la foule. Dans *The Radical Novel in the United States*, Walter B Rideout décrit quatre principaux types de romans radicaux, le premier d'entre eux qui nous intéresse ici sont « ceux centrés sur une grève »[947]. Notons que la publication du roman *In Dubious Battle* en 1936 est l'occasion pour Steinbeck de mettre les critiques dans une position aussitôt incertaine quant à savoir si c'est seulement un nouveau roman de grève ou si sa condescendance vers les organisateurs de travail fait du roman tout autre chose. Le point de discorde le plus essentiel est que les romans de grève ont tendance à suivre un arc narratif standard dans lequel « the climax is reached when the strike succeeds or is broken » selon Walter Rideout[948]. L'énoncé de Rideout est éclairant en ce qu'il nous permet de comprendre la classification du roman *In Dubious Battle* par rapport à la répartition des ouvrages. Ce roman ne parvient pas s'adapter à l'énoncé de Rideout. C'est pourquoi les critiques, à l'instar de Walter Rideout et des critiques des années 1930 et 1940, ont tendance à placer le travail de Steinbeck dans une catégorie distincte des œuvres qui sont préoccupées par les questions sociales, mais pas tout à fait en faveur de croyances communistes.

Les différences entre le roman de Steinbeck et ceux facilement acceptés comme radicaux concourent à éclairer sa propre philosophie radicale et ses points de désaccords avec les responsables des syndicats agricoles et le parti communiste. Même si *In Dubious Battle* n'est pas un roman très optimiste, la vision de Steinbeck se développe et laisse un peu de son cynisme en devenant plus singulièrement préoccupé par la notion de « group-man », et quant à l'espoir que suscite la collectivité, il apparaît comme un moyen de pouvoir s'évader de l'isolement, mais aussi comme un moyen de résister face au rouleau compresseur du système capitaliste. Steinbeck incorpore la notion de « group-man » en fournissant l'image de la collectivité comme une alternative. L'analyse des romans de Steinbeck doit être aussi clairvoyante de la manière dont son entrée dans la littérature radicale est façonnée par d'autres textes produits par des romanciers radicaux et le fait que ce qui peut en fait être son texte le plus radical n'est pas produit avant qu'il ne commence à écrire dans un style qui lui est uniquement propre. Si l'examen des romans

[947] Walter Rideout, *The Radical Novel in the United States: 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*, *op. cit.*, p. 171.
[948] *Ibid.*, p. 172.

de Steinbeck illustre la manière dont l'empreinte de sa philosophie de gauche est controversée, c'est parce que les parallélismes entre ses romans et les préoccupations du Parti communiste exposées par les principes Marxistes, découlent d'un accord organique entre ses pensées et la base de la philosophie de gauche.

En examinant les trois romans attachés aux idéologies de gauche de Steinbeck, il devient clair que sa trilogie des « Dus Bowl Noves » adopte non seulement des principes gauchistes, mais expose aussi une lutte progressiste. C'est sans doute ce qui lui permet de définir ses propres visions philosophiques et politiques, même si parfois il arrive qu'il partage plusieurs points communs avec le marxisme. Publié en 1936, *In Dubious Battle* semble illustrer la mésentente de Steinbeck avec le mouvement communiste durant les années 1930. Dans ce roman, Steinbeck s'emploie à agir selon ses propres principes, comme il est réticent à l'idée d'être « alimenté à la cuillère » par le communisme, mais livré à lui-même, sa philosophie reste semblable à un ensemble de croyances marxistes plus fondamentales. Le facteur de séparation dans cette relation se résume au mysticisme tissé dans la philosophie morale de Steinbeck que Marx considère probablement comme un signe de naïveté. La vision de Steinbeck est un message d'espoir pour l'humanité par à travers la confiance de l'un en l'autre. La vision commune qui se développe tout au long de sa carrière est ce qui fait de lui un romancier vraiment radical, même si ce n'est pas par les normes habituelles de la tradition radicale comme indiquées par des critiques comme Ride out et Foley. C'est d'ailleurs en ce sens que Philip Rave fustige la vision tendancieuse et sournoise du parti communiste américain :

> The program of this literary movement was quite simple and so broad in its appeal as to attract hundreds of writers in all countries. It can be reduced to the following formula: *the writer should ally himself with the working class and recognize the class struggle as the central fact of modern life.* Beyond that he was promised the freedom to choose his own subjects, deal with any characters, and work in any style he pleased[949].

Selon Philip Rave, il y a dans la vision du CPUSA une idéologie souterraine qui peut se concrétiser à travers la manipulation des écrivains et des artistes. Ces derniers incorporés mettent en pratique la politique cachée du parti. Cela revient à dire que le parti communiste américain se sert intelligemment de l'ingénuité des écrivains pour réaliser ses propres objectifs. Toutefois, il serait absurde de vouloir mettre toute la responsabilité sur le dos du parti communiste, car il faut remarquer que tous les écrivains des années

[949] Philip Rahv, « Proletarian Literature: An Autopsy ». *Southern Review* 4, n°. 3 (Winter 1939), p. 618.

1930 n'ont pas adhéré au parti communiste américain. Cela soulève la question de la responsabilité individuelle de l'écrivain. Pour autant l'écrivain anticonformiste ne sépare pas forcément l'exigence sociale d'autonomie et la responsabilité morale envers lui-même. L'inflexion individualiste de l'exigence de responsabilité, au sens fort de problématisation du rapport du privé et du public, hante notamment la littérature américaine de la désobéissance civile, comme chez Henry David Thoreau. Pourtant, on ne saurait contester l'indépendance relative de la sphère culturelle par rapport à la sphère politique en ce qui concerne le CPUSA.

Steinbeck semble partager l'idéologie culturelle du CPUSA, tout en prenant ses distances, politiquement parlant avec cette vision. Néanmoins, il convient de rappeler que Steinbeck s'est inscrit dans le courant de gauche des années 1930, car il a cru à ce moment-là en la théorie de « l'homme-groupe », dont la visée est d'admettre que si les hommes sont unis, ils réussissent de grandes choses[950]. Cette conviction trouve une résonance dans plusieurs de ses romans des années 1930, mais surtout dans *The Grapes of Wrath.* Une démarche que la critique a grandement appréciée dans ce roman.[951] Par ailleurs, Steinbeck n'hésite pas à blâmer les dirigeants incapables d'écouter les recommandations des hommes plus avisés. Par là il dénonce également l'orgueil et la prétention des riches propriétaires terriens, incapables de voir clair et de reconsidérer des décisions arbitraires et irréfléchies. Leur aliénation et leur enfermement sont à l'origine de la détérioration des relations humaines. C'est ce qui justifie son cri du cœur dans ses romans.

Aussi est-il urgent de réveiller chez lui le sens de la dignité et de la révolte pour que le pays recouvre son identité ? Steinbeck s'est constamment attribué la fonction sociale d'écrire pour la liberté du peuple et non pour une élite intellectuelle. Croyant fermement au pouvoir des mots, Steinbeck s'est engagé dans une action réformiste, valorisant certaines qualités humaines comme le mérite et le sérieux dans le travail. Cette action n'aurait pas d'écho sans respect des valeurs universelles. Cependant, le fait de tenter de convaincre le peuple américain par de simples mots, aussi subversifs soient-ils, ne constitue pas une véritable solution ? Les écrits littéraires ne sauraient se substituer aux propositions concrètes. Aussi, Steinbeck va-t-il s'impliquer entièrement comme les

[950] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *John Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., pp. 79-82.
[951] (Les journaux New Yorker et New Republic par exemple voyaient ce livre comme utile aux Américains pour faire une « revolution in their minds and hearts » *In* Parini, *John Steinbeck* : *A Biography, op. cit*., p. 220.).

hommes d'action engagés dans l'entreprise de la reconstruction de son pays ? Dans sa fiction, il laisse entendre que la réalisation de son œuvre est déjà non seulement une première victoire pour lui-même, mais c'est surtout celle de la nation en général. Il se présente comme un véritable réformateur apportant des changements importants dans les différentes institutions afin de réaliser des améliorations immédiates. C'est bien par des actes qu'il espère concrétiser son engagement, en ce sens, il déclare que :

> [...] the only safe writer is a dead one for the critics. If he changes, a writer confuses critics, and yet, if he doesn't change, he's really dead. I'm surprised there's been any continuity at all in my books[952].

La déclaration de Steinbeck laisse entendre que la disposition de l'écrivain à varier son style d'écriture pose des problèmes de classification aux critiques. La variabilité de son art d'écrire, loin d'être un obstacle, constitue de manière esthétique une évolution progressive de son style. C'est sans doute en ce sens que Howard Levant, dans une étude critique consacrée aux ouvrages de Steinbeck, assimile l'évolution du style de Steinbeck à un « fully matured art »[953], c'est-à-dire un travail d'écriture retravaillé et chargé de sens. Ceci semble faire écho aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck, en ce sens qu'elles livrent un discours opératoire, inscrit dans un processus narratif alliant fonctionnalité beauté et morale. Steinbeck développe une réflexion approfondie sur la manière de concilier la forme artistique et le contenu politique et éthique en littérature.

Pour mieux comprendre la variabilité du style de Steinbeck, il nous a semblé pertinent de convoquer les correspondances entre Steinbeck et son agente littéraire Elizabeth Otis. Par le biais de ce rapport épistolaire, Steinbeck soutient que la relecture de vieux classiques est intéressante, car si certains aspects de ses ouvrages ne lui plaisent plus, d'autres sont devenus beaucoup plus importants. Il écrit en ce sens, « Walter Pater, whom I used to adore, has slipped way back for me, while Thucydides has gone way up. They haven't changed. I have »[954]. Steinbeck admet qu'il a voulu surtout être compris au

---

[952] (Entrevue entre W. J. Weatherby and John Steinbeck, « A Writer of the People », *Manchester Guardian Weekly,* (22 octobre 1959), p. 14. Archives de la Stanford University).
[953] Howard Levant, *The Novels of John Steinbeck*, *op. cit*., p. 93.
[954] Nous verrons en effet que Steinbeck s'intéresse grandement, sinon plus qu'avant, à la politique et aux causes des guerres (sujets majeurs des écrits de Thucydide) au cours de celle période, de par ses liens avec Kennedy et Johnson, notamment concernant la « Grande Société » el la guerre du Viêt-nam. Jackson J. Benson, *John Steinbeck, Write:* A *Biography*, *op. cit*., p. 907.

présent, non dans le futur, c'est pourquoi il s'est évertué à ne pas revenir sur ses anciens écrits et à créer constamment des romans différents[955].

Notre étude sur le style réformateur de Steinbeck ne saurait toutefois être complète si nous ne prenons pas en compte ses accointances avec les écrivains, les journalistes de gauche et les représentants de syndicats qui ont pu influencer son écriture. Si Steinbeck se refuse d'être catégorisé dans des groupes distincts, il est intéressant de relever son adhésion en 1935 à l'organisation communiste, *League of American Writers*. C'est en ce sens que des écrivains radicaux, à l'instar de Lincoln Steffen et son épouse, Ella Winter, ont été les mentors de Steinbeck. Cette proximité avec le milieu gauchiste est l'occasion pour Steinbeck de s'engager dans la cause des ouvriers défavorisés. Grâce à l'aide de Francis Whitaker, membre du « John Reed Club »[956], Steinbeck a pu rencontrer de nombreux organisateurs de grèves du syndicat des ouvriers agricoles. C'est ce qui lui a permis de bâtir l'un des socles de la charpente de son roman *In Dubious Battle*.

L'écriture de Steinbeck s'appuie également sur des confrontations de positions théoriques contrastées et sur l'analyse de données issues d'une expérimentation menée sur le terrain. Dans une telle perspective, plusieurs artistes et écrivains sous la bannière de la *League of American Writers*, un groupe 'front populaire' est mis en place, y compris par des écrivains tels que Erskine Caldwell, John Doss Passos, Theodoore Dreiser, James T. Farrell, Ernest Hemingway, Langston Hughes, John Steinbeck, Nathanael West, Richard Wright[957]. Dans ce sillage, citer succinctement les maisons de productions littéraires durant les années 1930 me semble pertinent, dans la mesure où les périodiques de gauche allaient du quotidien dogmatique *Daily Worker* au magasine doctrinaire *The New Masses,* et à la revue scientifique hebdomadaire *Science & Society* au trimestriel littéraire et politique américain *The Partisan Review.* Rappelons que de nombreux

---

[955] (« Steinbeck: I Want to Be Understood Today », *Polityka*, n°. 46, Varsovie, 16 novembre 1963, p. 5, archives de la Stanford University.) Voir Dominic D'amour, *John Steinbeck dans les Années 1960 : Un Intellectuel Américain Libéral De Gauche ?*, Montréal, Université du Québec, 2006, pp. iii-iv.

[956] Le John Reed Club était un groupe d'écrivains, d'artistes et de journalistes politiquement radicaux, qui se sont alignés sur les luttes de la classe ouvrière et des militants de gauche pendant les premières années de la Dépression (1929-1935). Les clubs étaient à l'avant-garde du mouvement littéraire prolétarien américain, et étroitement lié au front communiste international. Ils étaient le bras de propagande pour de nombreuses batailles politiques et sociales de la décennie. Certaines des figures littéraires les plus importantes de la période, comme Mike Gold, Joseph Freeman, Josephine Herbst et Richard Wright, étaient impliquées dans l'organisation. Voir Laurie Ann Alexandre, *The John Reed Clubs: A Historical Reclamation of the Role of Revolutionary Writers in the Depression*, M.A. Thesis, California State University-Northridge, 1977, pp. xvi.

[957] Harvey Klehr, *The Heyday of American Communism: The Depression Decade*, New York, Basic Books, 1984, pp. 357-7.

intellectuels littéraires ont soutenu les programmes et les travaux des socialistes de la génération antérieure. Il s'agit de William Dean Howells, Edward Bellamy, Jack London, Upton Sinclair et Theodore Dreiser, pour ne citer que les cinq figures principales.

Dans « Paleface and Redskins », Philip Rahv revient sur le contexte socio-historique et culturel américain, avec l'émergence de deux pôles qui affectent la tradition littéraire. Il voit la dissociation culturelle de la sensibilité comme une séparation en deux positions antipodales occupées par ce qu'il appelle les « Palefaces » et les « Redskins ». Au regard de cette bipolarisation de la littérature, nous avons souhaité esquisser un bref rappel de ce catalogage sans revenir sur sa genèse. Cependant, même si Philip Rahv classe Steinbeck dans les « Redskins », à l'instar de Dreiser et de Hemingway, c'est-à-dire ceux qui sont en harmonie avec l'environnement, tout en étant hostiles aux idées matérialistes et hédonistes, il n'en demeure pas moins que l'auteur de *The Grapes of Wrath* ne se reconnaît pas dans les compartiments faits par les critiques ou de ses textes.

Néanmoins, il faut voir dans la pensée de Steinbeck une forme de revendication de son originalité ou une manière de refuser de se séparer de la masse et de son milieu, parce qu'il ne se conforme pas aux modèles édictés par la majorité. Par sa liberté créative, il refuse toute homogénéisation de la pensée qui le rendrait suiviste. C'est pourquoi dans *The Grapes of Wrath*, il se ne met pas dans la peau des fermiers pour les représenter, mais il prend plutôt la peau des fermiers et l'incorpore en lui et le rend plus visible. Le soutien de Steinbeck à la guerre de Viêtnam semble discréditer les catégorisations des critiques, lesquelles le place dans le camp des communistes, c'est ce qui est en contradiction avec son engagement politique en faveur de l'administration du président Lyndon Baines Johnson. Durant cette période controversée, plusieurs écrivains, à l'instar de Norman Mailer et d'Arthur Miller, ont estimé l'immoralité de cette guerre. Si Steinbeck était dubitatif au départ, son soutien à la guerre n'a pas ébranlé ses convictions.

John Steinbeck est un écrivain très impliqué dans les questions politiques, économiques, sociales, culturelles et écologiques de sa ville et de sa société en général. De ses choix successifs et variés, on a retenu surtout celui qui a marqué la seconde moitié de sa vie, la prise de position résolue et intraitable en faveur des laissés-pour-compte du capitalisme à partir des années 1930, qui lui a valu une interdiction de son roman *The Grapes of Wrath* et une surveillance clandestine de la part du FBI pour la proximité de ses idées avec les communistes, aspect que nous développerons plus amplement dans ce

roman. Dans une lettre adressée à son fils sur les fronts au Vietnam, il cite Socrate : « Do not call me an Athenian. I am a citizen of the World »[958]. Entendons par là, une progression de sa conception sur les principes patriotiques. Ceci montre encore que les préoccupations de Steinbeck transcendent sa localité pour s'intéresser à toutes les injustices où qu'elles puissent se trouver dans le monde.

Au cours des années 1930, Steinbeck, devenu plus conscient des conséquences sociales et économiques de la Dépression, voit dans ces enjeux comme d'importants matériaux appropriés pour sa fiction. Après la parution de *Tortilla Flat* en 1935, un procès de mauvaise intention lui a été intenté, car les *paisanos* se sont sentis frustrés par son roman. C'est ce que Steinbeck met sous le compte de la mauvaise vulgarisation des masses médias. À cet égard, il revient sur le contre-effet avec des propos plein de regret : « [he] vowed that he would write no more about paisano life » (*TF*, i-iii). Après cet orage de critiques, il a fallu attendre quelques années pour laisser estomper la tourmente avant de publier *In Dubious Battle*. Assurément, le succès de ce roman, ajouté à plusieurs articles sur les revendications des ouvriers californiens, semblent apporter un vent de soulagement plus propice. Sous des cieux plus cléments, Steinbeck entame la charpente du roman *Of Mice and Men*, qui plus tard, devient son roman le plus populaire.

Remarquons que les romans de Steinbeck, centralisés sur les événements écologiques et économiques des années 1930, semblent apposer une grille de lecture sociale et politique aussi bien de ses romans que de son parcours romanesque. C'est aussi l'occasion de relever que certains de ses romans sont traversés par une veine réaliste et populaire. Toutefois, cette démarche semble permettre aussi à Steinbeck d'avoir à la fin de sa vie la haute consécration pour un écrivain : le prix Pulitzer et le prix Nobel de la littérature et de se hisser au Panthéon des meilleurs écrivains américains. L'engagement des écrivains ne saurait être simplement conçu comme un geste exemplaire, une prise de position qui met en gage leur être et leur plume, mais davantage comme un palimpseste[959] sans cesse soumis à la ré-écriture, une position toujours négociée. L'image de l'écrivain serait faussée si on la réduit à une école ou à un autre courant idéologique. Tout se passe

[958] Thomas Steinbeck, *John Steinbeck, Michael Moore, and the Burgeoning Role of Planetary Patriotism*. URL : http://www.huffingtonpost.com/thomas-steinbeck/michael-moore-steinbeck-award_b_738727.html Accès en ligne le 4 mai 2017.

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

comme si Steinbeck s'inscrivait dans une démarche de globalisation dans le mouvement des idées. Cela revient à dire qu'il y a toute tentative de faire tomber les barrières de catégorisation des écrivains et leurs œuvres dans tel courant ou autre. Steinbeck a consolidé sa réputation en tant qu'écrivain durant les années 1930, période au cours de laquelle il réalise son premier succès enregistré avec *Tortilla Flat* (1935). Notons qu'entre 1936 et 1939 il se voit hisser à l'apogée de sa carrière avec la publication de la trilogie des « Dust Bowl Novels ».

Steinbeck est mort en 1968, mais certains de ses romans sont publiés à titre posthume. Son parcours exceptionnel et jalonné d'obstacles se révèle pertinemment riche en enseignement, puisqu'il nous permet de mieux saisir les différentes phases de la vie de l'écrivain et de sa production littéraire. Il est intéressant de remarquer qu'après la publication du roman *East of Eden* en 1952, Steinbeck abandonne le radicalisme, c'est ce qui lui permet de sortir du viseur des critiques, puisqu'il revient à des formes de narration plus traditionnelles tout en se lançant, par le biais de ses voyages, dans une quête d'Amérique. L'analyse de cette nouvelle orientation thématique nous permet de comprendre comment le récit de son parcours, au confluent entre l'histoire littéraire et familiale, révèle en creux le projet d'écriture qui anime son roman.

Le parcours de Steinbeck est en fait plus compliqué qu'il ne paraît ; il ne se centralise pas seulement autour de ses choix politiques, car, au-delà de ceux-ci, on perçoit assurément tout au long du parcours de Steinbeck des options aussi bien accueillies que controversées. Le choix de Steinbeck s'ancre dans une démarche de promotion des libertés dans toutes ses formes. En plus de la liberté en littérature qui est sans doute, à ses yeux, primordiale, la liberté en politique l'est également. Cette double liberté lui permet d'inscrire les formes littéraires dans une approche déconstructive et novatrice. Or Steinbeck a connu la censure durant la grande Dépression : on sait que son roman *The Grapes of Wrath* fut brûlé et banni dans certains états. Examiner le parcours de John Steinbeck au microscope revient à proposer une lecture clivée des questions identitaires et de genre qu'il nous semble pertinent d'inscrire dans un rapport entre esthétique, politique et éthique. En effet, Steinbeck ne s'est pas caché dans sa tour d'ivoire pour bien structurer ses discours prosaïques, il s'est investi dans une démarche « en vibration » avec les passions politiques de son temps et de sa société, où il a puisé du souffle créateur qui l'a inspiré. Le combat de Steinbeck pour la liberté littéraire reste une vision humaniste et humanisée.

Soulignons que la condition déplorable des pauvres durant les années 1930 se révèle nécessairement une source de créativité chez Steinbeck puisque leur état de dénuement lui a donné de la matière à réflexion. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il fait remarquer l'universalité de sa fiction au moment de rédiger son roman *The Grapes of Wrath,* tel que le rapporte Susan Shillinglaw dans l'introduction du roman *Of Mice and Men* :

> In every bit of honest writing in the world. […] there is a base theme. Try to understand men, if you understand each other you will be kind to each other. Knowing a man well never leads to hate and nearly always leads to love. There are shorter means, many of them. There is writing promoting social change, writing punishing injustice, writing in celebration of heroism, but always that base theme. Try to understand each other. (*OMM*, 1)

Le passage envisage ici le roman de Steinbeck comme une occasion pour inciter à « connaître l'individu et à célébrer l'amour ». Le but du roman s'inscrit dans la volonté de toucher un large public. Cela est marqué par la ténacité de sa vision sociale, la grandeur de son coeur et la clarté de son récit fictionnel et journalistique. La fiction se voit rétroactivement investie d'un sens, d'une raison d'être, ce qui n'est pas sans soulever un nouveau paradoxe, puisqu'il s'agit alors d'envisager un rapport possible entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique. Cette synchronisation semble pourtant à l'œuvre dans la fiction de Steinbeck, puisque l'auteur se saisit de ces trois notions comme un moyen pour insister sur la tension qui existe entre le processus créateur et la contrainte sociale et politique des États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale.

Examiné sous une loupe bipolaire entre l'avant et l'après Seconde Guerre, le parcours littéraire et politique de Steinbeck a longtemps fait l'objet d'une contestation au sein des deux mouvements culturels. C'est pourquoi, au regard de ce clivage, Steinbeck se laisse difficilement classer selon des critères génériques. Par ailleurs, il serait probablement judicieux de passer à la loupe son parcours à l'aune d'un contexte de revalorisation du rapport entre écrivain et société, mais aussi de réévaluer plus largement le rapport entre littérature et politique aux États-Unis. Le parcours de Steinbeck, souvent contradictoire avec ses choix politiques, apparaît comme la particularité qui le distingue des autres écrivains mais aussi comme un des motifs qui explique sa présence et sa position irrégulière dans l'antenne radar des critiques. La dimension politique de ses romans doit être analysée au regard des positions politiques qu'il a eu à prendre. Mais cette prise de position politique, caractéristique de son engagement, se manifeste au plan

textuel.

De par sa plume, Steinbeck s'arme de paroles écrites pour mettre en pratique son engagement, à l'instar de tout écrivain qui prend parti dans le landernau politique. Ses convictions politiques témoignent tout à fait de la difficulté à le classer dans la mesure où ses choix semblent paradoxaux. L'investissement de Steinbeck dans les combats sociaux et politiques, notamment dans le mouvement des droits civiques, en même temps que son soutien au président Johnson qui il a aidé à populariser son idée de « la Grande société », participent à souligner ses choix politiques inexplicables. Nous ne pouvons pas également faire abstraction de son soutien au président Franklin Delano Roosevelt à la suite de son projet de relance, le « New Deal », mis en œuvre entre 1933 et 1938 pour apporter des solutions aux conséquences de la Grande Dépression. C'est d'ailleurs ce qui lui a valu l'étiquette de « New Dealer ».

Si la grande majorité des intellectuels ont adhéré aux causes du « gauchisme » (« leftism ») durant les années 1930, il n'en demeure pas moins que Steinbeck a refusé de s'inscrire au début dans les perspectives de la politique du « New Deal »[960]. On peut citer à titre d'exemple l'implication de plusieurs écrivains dans cette démarche de promotion de la politique interventionniste de Roosevelt : Robert E. Sherwood, John Kenneth Galbraith, Langston Hughes, Archibald MacLeish et Steinbeck.

Toutefois, même si ces écrivains se sont investis pleinement pour mettre en avant le programme du « New Deal », il est intéressant de remarquer qu'ils ont préféré tourner le dos à l'élite intellectuelle pour consacrer leurs ouvrages au peuple. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck prône l'unité de la classe ouvrière, la rationalisation capitalisme et la lutte contre les discours négationnistes, à l'instar de l'idéologie communiste dénoncée dans *In Dubious Battle*. Tout ceci dans le but de pallier aux souffrances de la population en pleine crise économique. Remarquons que la position de réformateur qu'on attribue à Steinbeck semble se justifier non pas par ses choix politiques progressistes, mais surtout parce qu'il puise dans la réalité changeante de son époque de nouvelles stratégies pour écrire.

Au-delà des tentatives de catégorisation sans fondement, Steinbeck ancre sa démarche dans une approche polyphonique. Dans sa fiction, il s'essaye à différentes

[960] Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis,* 2e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 372.

réécritures et re-contextualisations pour aboutir au style très marqué par la contestation sociale du « bas peuple » qui fait l'originalité de ses romans. L'écriture de Steinbeck se caractérise par une multiplicité de tons, de voix et de perspectives. C'est cette méthode de combiner des voix qui permet à Steinbeck de rendre sa vision à travers le prisme d'un dialogue entre le passé et le présent. Cela se manifeste tantôt impressionniste, tantôt réaliste, tout en refusant la hiérarchisation aussi bien dans les niveaux de langue que dans les actions qu'il décrit. Cette particularité de l'écriture de Steinbeck est liée autant au style indirect libre qu'à l'architecture esthétique qui manifeste la volonté de l'écrivain de transcrire les pensées et les émotions des personnages mais aussi l'occasion de véhiculer sa critique politique.

CHAPITRE III

STYLE SYNCRETIQUE : LA CHARPENTE POLYSEMIQUE ET LES DIALOGUES

1. Un style de langage polyphonique

1.1 La structure des dialogues et du langage « argotique » comme expression de protestation

Comme la plupart des écrivains de son temps, Steinbeck est influencé par le style indirect décontracté du courant moderniste à l'instar d'Ezra Pound et de T.S. Eliot. C'est ce qu'Ezra Pound a appelé « the things itself »[961]. Il s'agit de restituer des dialogues authentiques, celui de livrer un vrai parler et de donner à entendre au lecteur les voix telles qu'elles sont, sans possibilité de rectifier les manquements aux règles de la grammaire et de la conjugaison. Dans les romans de Steinbeck, la présence des dialogues est pleine de sens. Employé souvent dans les chapitres narratifs, le style direct sous forme de dialogue marque un ralentissement dans le récit et produit un effet de réel. À titre d'exemple, dans le chapitre V de *The Grapes of Wrath*, le dialogue entre le conducteur de tracteur et le métayer laisse apparaître l'astreinte du premier :

> And the driver said, "Can't think of that. Got to think of my own kids. Three dollars a day, and it comes every day. Times are changing, mister, don't you know? Can't make a living on the land unless you've got two, five, ten thousand acres and a tractor. […]. Nothing to do about it. You try to get three dollars a day someplace. That's the only way."
>
> The tenant pondered. "Funny thing how it is. If a man owns a little property, that property is him, it's part of him, and it's like him. If he owns property only so he can walk on it and handle it and be sad when it isn't doing well, and feel fine when the rain falls on it, that property is him, and some way he's bigger because he owns it. Even if he isn't successful he's big with his property. That is so."
>
> And the tenant pondered more. "But let a man get property he doesn't see, or can't take time to get his fingers in, or can't be there to walk on it—why, then the property is the man. He can't do what he wants, he can't think what he wants. The property is the man, stronger than he is. And he is small, not big. Only his possessions are big—and he's the servant of his property. That is so, too."

[961] *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography, op. cit*., p. 87.

> The driver munched the branded pie and threw the crust away. “Times are changed, don't you know? Thinking about stuff like that don’t feed the kids. Get your three dollars a day, feed your kids. You got no call to worry about anybody's kids but your own. You get a reputation for talking like that, and you’ll never get three dollars a day. Big shots won't give you three dollars a day if you worry about anything but your three dollars a day.” (*GOW*, 40)

Il ressort du dialogue que le conducteur de tracteur est coincé dans une alternative entre la nécessité d’accepter une rémunération faible pour nourrir sa famille et le soutien de sa communauté de faire face à cette politique d’expulsion des banques. La constance de l’alternative dans l’écriture de Steinbeck permet non seulement de présenter en profondeur la visée du discours, mais aussi de la relativiser. Par le biais d’une forme dialogique, Steinbeck se plaît à garder une position neutre entre ses personnages pour faire évoluer les relations entre eux. Cette forme de discours prend le lecteur pour témoin des propos tenus. Sans doute, la présence des dialogues semble être une volonté de Steinbeck de rendre le récit plus vivant si l’on prend en compte le plaidoyer du narrateur qui s’efforce de justifier son discours :

> “That’s right,” the tenant said.”
> “But for your three dollars a day fifteen or twenty families can’t eat at all. Nearly a hundred people have to go out and wander on the roads for your three dollars a day.” (*GOW*, 40)

Au-delà de l’apologie de chacun des personnages, notons qu’un discours individuel a la charge de représenter l’individu en entier. Ce discours repose sur un procédé de synecdoque qui convient particulièrement bien à la vision du monde de Steinbeck. Cette vision relève d’une représentation selon laquelle le macrocosme est représenté en miniature au sein du microcosme et inversement. Dans cet extrait, Steinbeck marque une pause à travers le dialogue pour mettre en évidence les explications des personnages. Ici il y’a un changement d’énonciation, il ne s’agit plus la voix narrative qui parle mais des personnages. Comme en atteste l’action du métayer qui omet la notion de solidarité devant la nécessité de se nourrir.

Il en est de même des marchands de voitures qui se préoccupent exclusivement du bénéfice qu’ils peuvent soutirer de leurs ventes comme le fait remarquer l’un d’entre eux : « We’re runnin’ a business, not a charity a ward » (*GOW*, 89). Dès l’entame du chapitre V, la narration bascule sous une forme de dévoilement. Par l’intermédiaire de

Tom Joad, la voix narrative dévoile les craintes de Steinbeck par rapport à l'accaparement des richesses par une minorité insensible. C'est pourquoi, à l'image des chapitres généraux qui servent de prélude pour les chapitres narratifs, Steinbeck emploie un style prédicateur pour présager les conséquences qui peuvent découler de la cupidité des individus. Pour consolider sa pensée, Steinbeck vire la démarche narrative dans la réminiscence illustrée par la référence au passé : « with eyes to read history and to know the great fact » (*GOW*, 238). Cette démarche convoque le recommencement de l'histoire qui donne à la narration une empreinte d'alerte. Effectivement, *The Grapes of Wrath* met en scène l'homme au cœur d'une quête d'un bien-être et fait raisonner le rapport humain dans l'espace de la fiction. Steinbeck emprunte une pluralité de voix qui donne à voir et à entendre la complexité des rapports humains inhérents à toute situation de crise, d'où il confère à son texte un but cathartique. L'emploi du dialogue entre les interlocuteurs est riche en termes d'instruction, puisqu'il permet au lecteur d'avoir plus de connaissance sur les personnages et leurs orientations. Cette démarche instructive se profile tout au long du chapitre XXVIII de *The Grapes of Wrath,* et incite à une prise de conscience et de position que Steinbeck inculque aux personnages. Derrière cette démarche narrative, il y a toute une visée plus ou moins révélatrice qui constitue un moyen de restitution. Dans le but de faire progresser l'action, Steinbeck inclut l'énonciation (discours citant) dans une autre énonciation (discours cité), c'est-à-dire qu'il emploie une suite de dialogues pour donner une impression de vie aux personnages. Cette forme de discours permet au lecteur de se sentir plus proche des personnages comme le souligne le dialogue entre Tom et Ma Joad sur leur future terre d'accueil :

> Tom, I hope things is all right in California.
> He turned and looked at her." what makes you think they ain't?" He asked. "Well – nothing. Seems too nice, kinda. I seen the han'bills fellas pass out, an' how much work they is, an' high wages an' all; I seen in the paper how they want folks to come an' pick grapes an' oranges an' peaches. That'd be nice work, Tom, pickin' peaches. Even if they wouldn't let you eat none, you could maybe snitch a little ratty one sometimes. An' it'd be nice under the trees, workin' in the shade. (*GOW*, 92)

Les mots qu'emploient ces deux personnages, présentent des choses, des images claires et merveilleuses comme celle d'une représentation d'un probable « paradis ». Dans cet extrait, Steinbeck nous présente une ville et des personnages qu'il nous habitue à croire individuels et uniques. Le style descriptif tend à recréer et à révéler l'histoire à partir de la perspective réaliste. La fonction de cette description est de fournir un point focal sur les

propres conditions sociales, économiques et politiques de l'époque. Rappelons que la littérature peut être aussi un moyen de transmission d'idées et de valeurs. Il s'agit en ce sens d'un forum dans lequel l'écrivain et le lecteur partagent des sentiments, des expériences et des perceptions, mais c'est également comme une sorte de miroir dans lequel le lecteur peut examiner, analyser et réfléchir sur la nature et les causes de ses conditions. C'est sans doute en ce sens que Carlos Fuentes définit le roman comme un « instrument du dialogue au sens le plus large : pas seulement entre personnages mais aussi entre langages, genres, forces sociales, périodes historiques distantes et contigües »[962]. La définition est intéressante en qu'elle considère le roman comme une mise en dialogue qui est lui-même la condition d'existence de tout.

La fictionalisation de la société et *a fortiori* de la réalité contribue à la mise en dialogue des discours. La question est de savoir si l'emploi du dialogue dans la fiction de Steinbeck peut, de manière analogue, s'expliquer par une adaptation des stratégies d'écriture à cette mise en dialogue de la réalité. Cela revient à nous demander si la nature de cette réalité dialoguisée et confrontée peut avoir des répercussions sur la littérature de Steinbeck. Pour ce faire, il faudra tout d'abord constater la fréquence de l'emploi du dialogue dans la fiction de Steinbeck. L'expression qui donne le titre à notre chapitre est un clin d'œil au rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique, car c'est à la mise en dialogue que nous nous intéresserons en premier lieu, non seulement parce qu'il est la manifestation de la position de neutralité qu'on observe le plus fréquemment dans le roman de Steinbeck mais aussi parce qu'il impose à la littérature de recourir à des stratégies narratives pour le mettre en scène.

Remarquons que l'emploi du dialogue relève d'une visée esthétique et d'une préoccupation politique. Le constat est, en effet, perceptible à la lumière du langage utilisé dans *The Grapes of Wrath*. Le recours fréquent aux dialogues et aux expressions dialectiques dans les chapitres narratifs, contraste très vivement avec la langue standard et poétique souvent employée dans les chapitres intercalaires. Si les séquences intercalaires et l'histoire des Joad sont utilisées respectivement comme des entractes et un échantillon de la situation des fermiers, la spécificité de l'organisation discursive du roman quant à

[962] Carlos Fuentes, *Le Sourire d'Erasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain,* traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Messager », 1990, p. 35.

elle, inspire aussi une meilleure compréhension du message de Steinbeck. Comme le fait remarquer la structure interne des jeux de motifs du roman :

> Well, we talked all about it, me *an'* Connie. […]. *An'* he's gonna study at home, maybe radio, so he can git to be a expert an' maybe later have his own store. *An'* we'll go to pitchers whenever. *An*' Connie says I'm gonna have a doctor when the baby's born; an' he says we'll see how time is, *an'* maybe I'll go to a hospiddle. *An'* we'll have a car, little car. […] *an*' – I'm gonna have a 'lectric iron, an' the baby'll have all new stuff. Connie says all news stuff-white *an'*- Well, you seen in the catalogue all the stuff they got for a baby […]" (*GOW*, 165)
> *And* the fruit is rotting on the ground, and the decaying mash in the wine vats is poisoning the air […] *and* in the eyes of the people there is the failure; and in the eye of the hungry there is a growing wrath. (*GOW*, 349) [963]

Dans ce passage, l'usage itératif de la polysyndète accentue le discours avec une ferveur qui concède des allures de prêche. De la même manière, nous identifions dans le second passage une l'accumulation de phrases débutant par la conjonction de coordination « And » qui permet à Rose of Sharon de lister les constituants de son rêve américain. Elle emploie des phrases tronquées, un lexique pauvre et une syntaxe défaillante qui font de son discours une prophétie médiocre apparaissant comme le revers exact de ce message inspiré. L'emploi anaphorique de la coordination « And » joue ici un rôle architectural[964] mais s'ancre dans une démarche réflexive et créative. Si l'emploi de la répétition relève de l'esthétique, il semble accorder à Steinbeck le statut d'architecte capable d'agencer, de raccorder, de concevoir et de mettre en œuvre les composants de son roman. Variée dans sa récurrence, la répétition, en effet, attribue aussi bien à la « parole artistique » que « sociale » un caractère polyrythmique. Par le biais de ce jeu de ressassement, Steinbeck confère à son discours un autre regard qui advient comme une pure création. Comme le souligne Gilles Deleuze à propos de la philosophie de Nietzsche :

> L'acte de création affirme la répétition dans sa nouveauté irréductible. […]. Création qui prend cependant sens dans la logique de répétition d'une œuvre ou d'un parcours singulier.[965]

Ce passage est intéressant en ce sens qu'il révèle l'importance de la répétition dans l'acte créatif. C'est par l'expérimentation de leurs rêves que les fermiers migrants arrivent à

[963] C'est moi qui met en italique la coordination « And ».
[964] *In* Véronique Magri-Mourgues, « L'Anaphore rhétorique dans le discours politique », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (2014), n°. 38, pp.75-94.
[965] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1970.

surpasser les adversités et affirment leur existence dans des termes qui évoquent ce mot de Deleuze : « Penser, c'est expérimenter, mais l'expérimentation, c'est toujours ce qui est en train de se faire »[966]. Dans cette perspective, Steinbeck attache une attention particulière à la répétition. Il ne s'agit nullement d'une marque de carence artistique, mais plutôt d'un trait de richesse. L'enjeu de ces recours répétitifs semble déterminant, d'autant plus que l'effet de la répétition participe à la représentation visuelle du texte. Le point sur lequel nous voudrons insister dans le développement du langage chez Steinbeck, c'est son choix délibéré d'une oralité. Cette approche orale, rendue visible par le recours à des énoncés tronqués, trouve son sens dans la visée délibérée de faire des fautes grammaticales.

Dans *The Pastures of Heaven,* l'énoncé de Katherine abonde dans ce sens : « Maybe your father won't hear about it. Oh, Lord, I hope *he don't* hear about it! » (*POH*, 36)[967]. Cela ne relève pas d'une contorsion linguistique, mais une volonté de Steinbeck de faire une représentation précise du langage de ses personnages. Par ailleurs, dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck souligne l'importance de l'usage des dialogues qui rapporte le « vrai parler » des ouvriers agricoles. Avec une syntaxe fautive et une retranscription de la prononciation locale, Steinbeck s'évertue à décrire son pouvoir d'observation comme le souligne l'assertion Tom Joad dans le chapitre VI : « God Almighty, said Joad, 'it's more'n four years *sence* I've et fresh-killed meat' » (*GOW*, 51)[968]. Steinbeck tente exclusivement de reproduire l'oralité sans pouvoir se conformer aux règles morphosyntaxiques, d'où l'orthographe de « *sense* » dans cet énoncé fait référence à la préposition « since ».

Dans ce même registre, l'usage des dialectes est également un impératif dans la création littéraire, car comme le fait remarquer Léopold Sedar Senghor, « il y a (là) une saveur, une certaine odeur, un certain accent, […] »[969]. L'écrivain arbore aussi et surtout la casquette de maître de la fabulation. Celle-ci est la marque de son appropriation et de la

---

[966] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 106.
[967] C'est moi qui met en italique "*He don't*"
[968] C'est moi qui met en italique "sense".
[969] Léopold Sédar Senghor, « Théoricien du roman : l'exemple du roman africain », *In Éthiopiques* n°. 91, Dakar, Littérature, philosophie et art, 2ème semestre, (2013), p. 19. Voir aussi Tsitsi Ella Jaji, *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p.73. Senghor s'attache à mettre en évidence les langues africaines tout en balayant les préjugés infondés. Étant un objet de controverse et des jeux de pouvoir, notamment dans le cadre de la politique linguistique, Senghor soutient qu'aucune autre langue ne peut se substituer aux langues africaines pour dire « l'ontologie nègre ».

réinvention du monde. Cette création romanesque est également révélatrice d'une passion, c'est pourquoi Casy à l'instar de Steinbeck semble éprouver un vif plaisir à écouter la poésie du « bas peuple » et à reproduire leur langage vernaculaire ou argotique : « gonna cuss an' swear an' hear the poetry of folks talkin' » (*GOW*, 96). Le plaisir d'écoute est ici intéressant en ce qu'il inscrit le discours politique de Steinbeck dans un genre textuel qui se situe à mi-chemin entre texte oral spontané et texte écrit. Il s'agit d'un texte écrit destiné à être oralisé et écouté.

Steinbeck s'adonne à une liberté linguistique qui trouve également sa pertinence dans l'emploi des formules argotiques ou populaires. Nous pouvons noter les liaisons de conjugaison « volontairement » fautives que l'on voit dans *In Dubious Battle* : « It ***don't*** take no spies » (202). Il en est de même dans *The Grapes of Wrath* : (« it ***don't*** » / « it ***done*** »/ « He ***give*** us the straight talk » / « They ***wasn't*** nothin' else to do »[970]). Le choix linguistique de Steinbeck est combiné avec des usages plus ou moins idiomatiques : (« You ain't to feel bad » / « We got to git » / « I ain't a-tryin' to push ya north »). À cela s'ajoute les contractions (« We couldn' of done it » / « Look, a fella tol' me 'bout a gov'ment camp near here ») qui semblent retranscrire vraisemblablement le parler populaire des ouvriers agricoles. Dans le chapitre XXII, la suggestion de Tom Joad : « I could of took our truck » (*GOW*, 292), le verbe « have » est remplacé par le mot « of », aussi bien le participe passé « taken » du verbe « take » est remplacé par son prétérit « took ».

Dans la fiction de Steinbeck, la transcription du parler du « bas peuple » est faussée de manière délibérée. Toutefois, cette distorsion linguistique volontaire ne fait pas abstraction de la dimension esthétique, mais semble se justifier également par une démarche à connotation politique et éthique. Si cette démarche œuvre pour la démocratisation du langage, Steinbeck se délecte à y recourir pour se faire entendre. Dans ce style de langage, se mêlent beaucoup de dysfonctionnements linguistiques :

Difficultés grammaticales

Le manque d'instruction chez les personnages de Steinbeck se révèle dans l'usage qu'ils font de la langue. Fréquemment, par exemple, ils « régularisent » les verbes irréguliers de l'anglais. Citons quelques énoncés à titre exemple :

[970] C'est moi qui met en italique.

> "I've **knowed** Dakin for a long time." (*IDB*, 114)
> "I **knowed** it. Funny, you git outa the habit a mentionin' your name" (*GOW*, 292)

Dans *In Dubious Battle*, on peut supposer que le président du syndicat des travailleurs industriels semble régulariser ses accointances suspectes avec le patronat comme le souligne l'emploi du verbe irrégulier « To know » en verbe régulier par le vieux Dan :

> "We'd elect a president and first thing we **knowed**, he'd be kissing the ass of the superintendent, and then he'd sell us out" (58)

Remarquons que dans *The Grapes of Wrath*, la même occurrence se manifeste dans l'emploi du verbe « **to hear** » qui, plus proche de la régularité que de l'irrégularité, voit son participe passé devenir irrégulier dans la bouche de Lisbeth Sandry dans le chapitre XXII : « I didn' go near. But I **hearn** 'em talkin' what they was a-doin' ». (309)
Il en est de même dans *Of Mice and Men* où George, en parlant des aspérités de Lennie, semble les justifier en régularisant le verbe « **to Know** » dans le chapitre III :

> "I know**ed** his Aunt Clara" (39)
> "I know**ed** they was going to before I ever eat 'em," (43)

Omission

Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », l'omission de l'auxiliaire « have » est manifeste, surtout dans la conjugaison du présent perfect et du past perfect.

> " Look, George. Look what I **done**" (*OMM*, 5)
> "I **seen** thrashin' machines on the way down" (*OMM*, 9)
>
> "You **done** a good clean job" (*IDB*, 31)
> "You **been** goin' like a fool" ((*IDB*, 108)
>
> "I never **seen** a kid that wasn't crazy about him". (*GOW*, 71)
> "I **seen** your girl this mornin'" (*GOW*, 319)

Il en est de même de l'omission de l'auxiliaire « to be ». Cette omission se fait entendre non seulement de manière significative, mais révèle aussi la transcription sonore des ouvriers agricoles :

"You going to make me?" (*IDB*, 31)	[/**are** /]
"Where you going now" (*IDB*, 41)	[/**are** /]

Difficultés phonologiques

Remarquons que la transformation de « **have** » en « **of** » révèle la distorsion du langage au plan de la prononciation. Il est intéressant de souligner que la prononciation ne change pas le sens du mot, mais provient du contexte dans lequel les ouvriers agricoles sont : l'époque, le lieu où ils vivent, mais aussi la classe sociale et l'éducation. En d'autres termes, cette élocution altérée par un défaut de prononciation semble révéler l'identité de ces personnages. Comme en témoigne Steinbeck qui expose la manière de prononciation des fermiers pauvres :

"Do we get what we would ***of*** got before the cut?" (*IDB*, 116)	[hæv] / wʊdəv/
Hell," said Dick. "I could ***of*** done that myself." (*IDB*, 174)	[hæv] / kʊdəv /
"Maybe I should ***of*** been a preacher," said Joad". (*GOW*, 25)	[hæv] / ʃʊdəv /
"I wouldn't ***of*** knowed you" (*GOW*, 87)	[hæv] / wʊdəv/

L'absence de règles grammaticales

Le locuteur remplace le participe passé du verbe par son prétérit. À travers les fautes morpho-syntaxiques et sémantiques, on peut repérer le manque d'instruction de ces migrants :

"You should of **give** me a week's notice," (*IDB*, 2)	[au lieu de /**given** /]
"No – but I've **took** one or two babies in my life" (*IDB*, 49)	[au lieu de /**taken** /]
"Maybe Tommy should of **went**" (*GOW*, 99)	[au lieu de /**gone** /]
"Maybe he could of **did** better" (*GOW*, 99)	[au lieu de /**done** /]
"Wisht they could of **saw** it" (*GOW*, 229)	[au lieu de / **seen** /]
"I've **knew** people…" (*OMM*, 51)	[au lieu de /**known** /]

La présence d'une double négation

L'emploi de la double négation a un effet expressif de renforcement :

> "They did**n't** leave **nobody**" (*GOW*, 62)
> "He do**n't** see **nothin**" (*GOW*, 70)
> "An' if they's gonna be a break or a riot, **nobody** do**n't** have to tell ya" (*GOW*, 251)
> "**Nobody** wo**n't** know who tol'". (*GOW*, 296)
> "They ai**n't no** need to hurt her feelings no more'n what they're hurt" (*GOW*, 414)

Cette double négation peut se lire aussi dans *Of Mice and Men* et *In Dubious Battle* :

> "I ai**n't** got **nothing** to do" (*OMM*, 6)
> "There ai**n't no** good" (*OMM*, 41)
> "We do**n't never** go there" (*OMM*, 52)
>
> "We ai**n't** getting **nothing**" (*IDB*, 138)
> "It ai**n't none** of our business to answer question about him" (*IDB*, 47)
> "We ai**n't** getting' **nothin**'" (*IDB*, 138)

Dans les romans de Steinbeck, il y a une variation des registres où se côtoient le familier et l'hiératique, le naturel et le figuratif, qui aboutissent à des images picturales percutantes. Chez Steinbeck, la dimension esthétique est fonctionnelle. Dans ce sens, il met en évidence le décalage des pratiques langagières de ses personnages. En effet, le recours à un registre de langue familier est plus captivant dans la transmission du message. Dans cette perspective, remarquons l'attention accordée par Steinbeck à l'oralité, c'est-à-dire l'utilisation d'un langage qui sonne le mieux. Cette singularité de la fiction de Steinbeck semble distinguer l'art écrit et l'oralité, puisque cette dernière constitue un produit destiné à l'écoute. C'est justement à partir de l'écoute d'une voix que le lecteur arrive à ressentir la splendeur de l'écriture. Steinbeck semble délivrer l'écriture de sa valeur d'usage élitiste au profit d'un langage oralisé plus populaire. Cette délivrance apparaît comme une sorte de fascination exercée sur l'écrivain, c'est-à-dire une voix qui émeut par ses qualités sonores sans être escamotée ou restreinte par les limites des vocables ou du sens. Cela revient à dire que l'acmé de la créativité littéraire est mesurée selon les critères formels susceptibles de toucher le lecteur.

En dépit de son langage original, Steinbeck sait toucher son lectorat et se fait facilement comprendre. Son discours produit l'émerveillement par l'accommodement

entre le son, l'image et le sens. Le langage de Steinbeck n'exalte pas seulement l'objet qu'il décrit ou l'idée qu'il concrétise, il se fait lui-même le sujet d'une recherche perpétuelle dans le cadre d'une prose en passe de devenir poétique. Dans *In Dubious Battle*, notons que l'insistance sur la signification du langage et sur l'aspect potentiel de l'expressivité surtout dans une époque qui détermine l'orientation de l'écrit et l'usage des mots. Steinbeck semble accorder la tâche de l'écriture à des personnages qui ont le monopole du langage. Considérons le sens de l'activité de la dactylographe, véritable praticienne des signes graphiques ou alphabétiques, comme le font remarquer les recommandations de Mac envers Jim : « Well, hit the key hard. Those carbon sheets aren't much good » (*IDB*, 16). La machine à écrire apparaît comme une véritable tentative de montrer allégoriquement la manœuvre par la manipulation (« modeler ») du langage. En fait, d'unités graphiques (« lettres ») on passe aux unités de sens. Avec le concept de la « plasticité », caractéristique du langage (maniabilité, souplesse), l'emploi de la machine à écrire tisse d'ailleurs un lien de similitude, autant graphique que sémantique. Ainsi, ce que l'on voit défiler ici est apparenté à la métaphore de la création poétique en ce qu'elle implique de rechercher des effets du langage et de multiplicité des sens, comme le souligne le verbe d'action « Hit ». Il est question d'appuyer « dur » sur la machine de sorte à faire une production calligraphique lisible. Aussi, la recommandation que Mac adresse à Jim d'appuyer fort sur les touches de la machine à écrire peut être interprétée comme un moyen de s'appliquer. Il s'agit de façonner un langage approprié, de créer une fiction qui rivalise avec la réalité et de traiter cette même réalité de différentes sortes. L'écrit est vu comme un moyen positif d'affrontement qui semble constituer l'appui et le prolongement de la volonté.

Dans sa trilogie, Steinbeck cherche à instaurer une alerte dans la forme du récit. En effet, quand l'écriture est déconstruite, elle se redresse par le fait que cette déconstruction fait sens. L'écriture de Steinbeck se caractérise singulièrement par le refus de la reddition et par la détermination d'affronter les épreuves qui surgissent. La position sociale de Steinbeck l'oblige à une revanche scripturaire ; c'est pourquoi il lègue la parole à la classe pauvre prête à se soulever contre toute autorité qui s'impose au nom d'une doctrine jugée insoutenable. Cette forme de langage ampoulé et parfois syntaxiquement déstructuré semble faire office de réponse aux discours et les règles normatives établis. L'acte d'écrire suppose d'adapter les normes aux habitudes personnelles. Il s'agit pour Steinbeck de mettre en place un dispositif linguistique éminemment personnel. Le style

langagier chez Steinbeck est parfois aux antipodes des « formes académiques », c'est-à-dire il n'emploie pas un langage phonétiquement normalisé par des codes linguistiques dans ses dialogues, mais il s'en sert à des fins esthétiques et politiques. Dans les romans de Steinbeck, il y a une sorte de libéralisation du verbe qui permet à chaque personnage d'utiliser sa propre manière de parler. Cette approche fait de Steinbeck un créateur apte à modeler, à reproduire et à recréer le parler de la communauté choisie. L'emploi d'un langage à la fois lacunaire, altéré et truffé d'un réseau lexical familier, permet de maximaliser sa puissance d'évocation qui est d'ailleurs inhérente au fonctionnement du langage. C'est ce qui donne libre cours à Steinbeck de reproduire et restructurer le parler du « bas-peuple ». L'inventivité littéraire se pose comme une forme d'innovation langagière. La négation, les fautes syntaxiques et la typographie, notamment l'omission de la lettre « G » dans la forme continue des bases verbales terminant par « *ing* » mettent en évidence la volonté chez Steinbeck de faire une œuvre originale et de composer son propre langage.

Phonétiquement, il y a la présence appuyée des marques inévitables de l'oralité, de la répétition et des interrogations à valeur phatique. Même si l'énoncé est correct, il n'en demeure pas moins qu'il comporte des élisions comme le suffixe des formes progressives des verbes en (« *ing* »). En effet, la lettre « g » est ponctionnée au profit d'une transcription objective du parler de la classe ouvrière comme on peut le constater tout au long de *The Grapes of Wrath* :

> "It was about him an' a couple other guys go***in'*** all over the world drink***in'*** and rais***in'*** hell and screw***in***' around" (13)
> "We're a-go***in***' to California. I got to get a car" (67)[971]
> "Well, he's all a time talk***in***' about 'them goddam reds" (297)

Il en est de même dans *In Dubious Battle* :

> "We ain't *go**in'*** far," said the man" (32)
> "What was you go***in'*** to use for cloths?" (*IDB*, 49)
> "They're all fall***in'*** to pieces." (159)

Il y a une sorte d'objection des canons de la langue, c'est ce qui permet aux registres, aux emplois familiers et au langage parlé de trouver une place dans le code écrit. Cela laisse

[971] C'est moi qui met en italique le son « *in'* ».

entendre que chez Steinbeck, il y a une sorte de revendication de la liberté linguistique qui permet de dépasser toutes hiérarchies et dogmatismes qui semblent dicter la langue. En effet, les particularités qui définissent l'œuvre littéraire proviennent des caractéristiques même de la réalité. Cela explique le recours constant aux écarts, lesquels portent sur tout ce qui est normalisé. C'est pourquoi le récit se caractérise par l'étalage d'un langage parfois indécent. Les grossièretés, caractéristiques du registre familier, font alors leur apparition dans l'espace littéraire. Si dire des obscénités dans la fiction de Steinbeck se révèle un acte fréquent, il semble les tolérer volontiers chez ses personnages, comme le fait remarquer le langage grossier constaté dans *The Grapes of Wrath* : « bull-bitch » (16/, 55), « sons-a-bitches » (55 /, 65), « dirty sons-a-bitches » (50), « shag » (26), « crazy bastard » (32) « these bastards » (60), « old bastard » (65), « Crazy kind of son-of-a-bitch » (70). Ce langage obscène est également visible dans *In Dubious Battle* : « I won't have no lazy bastards" (196) / « I'll kill the yellow bastards myself, » (281) / « Mac exclaimed, "Son-of-a-bitch" » (172) / « You're a cold-blooded bastard » (149). Ces invectives qui, marquent les différents degrés de grossièreté, montrent également le rejet du langage soigné dans les textes de Steinbeck. À la lumière de la présence manifeste du langage familier dans la fiction de Steinbeck, on comprend que sa trilogie des « Dust Bowl Novels », parce qu'elle est une combinaison de la fiction et de la réalité, a besoin d'inscrire son récit dans un langage objective et subjective pour construire et orienter son message politique.

Dans la fiction de Steinbeck, notons que seul le type de discours oralisant semble authentique, puisqu'il est apte à ancrer la littérature dans son contexte. Steinbeck se penche sur le populisme en chargeant son texte de notations familières. C'est pourquoi il semble défier les tabous fixés par la société et la mentalité conservatrice. En ce sens, il aborde le rapport entre le religieux et la sexualité, tout en notant son omniprésence. L'écriture sert à libérer sinon légitimer le fait interdit et surtout à permettre l'évocation proscrite par la réserve et la discrétion. Parallèlement, le langage cru marque les propos des personnages. Dans *The Grapes of Wrath*, le fait que le prêtre Jim Casy s'adonne au plaisir charnel se conjugue avec le caractère révolté du personnage qui agit dans le but de provoquer. L'objectif de Steinbeck est alors de tourner en dérision l'idée d'innocence et de critiquer les théories du puritanisme moral. Ce langage cru, faut-il préciser, n'est jugé indécent ou disproportionné que par rapport aux règles de la pudeur et des convenances que la société classique tend à sauvegarder. C'est justement ce milieu où les codes de

l'éthique font preuve de résistance que Jim Casy attaque avec véhémence dans son appel à repenser la définition du péché : « It's all part of the same thing. And some of the things folks do is nice, and some ain't nice, but that's as far as any man got a right to say » (*GOW*, 26). Dans la définition de Jim Casy, la sexualité est déconstruite et démystifiée car le secret et la proscription des fantasmes de la libido sont mués en expression littéraire. La transgression des interdits sexuels par le prêtre devient alors une réaction contre la rigidité des dogmes et des discours hiératiques.

> "A girl was just a girl to you. They wasn't nothin' to you. But to me they was holy vessels. I was savin' their souls. An' here with all that responsibility on me I'd just get 'em frothin' with the Holy Sperit, an' then I'd take 'em out in the grass. […]".
> "You should a got a wife," said Joad. "Preacher an' his wife stayed at our place one time. Jehovites they was. Slep' upstairs. Held meetin's in our barnyard. Us kids would listen. […]. "I'm glad you tol' me," said Casy. "I used to think it was jus' me". Finally it give me such pain I quit an went off by myself an' give her a damn good thinkin' about […]. I says to myself, 'What's gnawin' you? Is it the screwin'?' An' I says, 'No, it's the sin.' An' I says, 'Why is it that when a fella ought to be just about mule-ass proof against sin, an' full up of Jesus, why is it that's the time a fella gets fingerin' his pants buttons?'. (*GOW*, 25)

Eu égard au nouveau regard porté sur la sexualité, la tendance à s'afficher l'incontinence verbale et le langage grossier constituent dans la littérature un champ privilégié. Dans ce passage, Jim Casy se délecte à entretenir des rapports sexuels avec ses fidèles. Le dédain des codes de l'éthique et l'exposition de ce qui est interdit est connotatif du souffle révolutionnaire que Steinbeck entend alimenter. Il s'obstine contre l'anomalie du patrimoine religieux en matière d'écriture, jugé en fonction de son utilité humaine. Parce que les livres sacrés se veulent un prototype immuable, Steinbeck les prend pour cible afin de montrer son rejet des schémas convenus. Au regard de son actualisation par le biais d'une nouvelle genèse et d'un nouveau mode d'emploi, les livres donnent à penser à des manques qui semblent à présent arborer une portée politique.

Aussi, la remise en cause de la question de la sexualité des hommes de l'église n'est pas une attaque contre les normes de l'église, car le maniement du sens s'accompagne ici de la parodie du religieux en l'ôtant son aspect saint et chaste. Le texte est ponctué par des dualités et des dédoublements qui structurent un univers fondé sur l'ambivalent et le multiple : triste et heureux, drôle et sérieux, vie et mort, haut et bas. Ces antithèses établissent dans le texte un mouvement dans une construction qui méconnaît la distinction entre les voix, les idéologies et les instances en œuvre. Dans le discours de Steinbeck différents registres de langue (familière, courante et soutenu) s'entrelacent,

témoignant une vision du monde marquée par l'esprit composite. La combinaison des registres de langue est subversive puisqu'elle déstabilise l'autorité unique. Le recours au registre de langue populaire employé, notamment par la classe ouvrière, est à l'opposé du langage standard et élitiste.

Dans *The Grapes of Wrath* la charpente narrative est partagée entre le langage codifié et « légalisée » utilisé dans les chapitres intercalaires et le langage populaire qui structure les chapitres narratifs. Le rang des migrants et leur parler s'opposent au style soigné dans les chapitres intercalaires comme signe de pouvoir et de distinction sociale (l'intellectuel bourgeois). Steinbeck met l'accent sur ce qui est le soubassement du choix du langage utilisé : le désir de casser les stéréotypes. Le choix d'enfreindre les règles morphosyntaxiques et linguistiques apparaît comme une forme de défamiliarisation qui constitue alors une manière d'arriver à cet objectif. L'intrusion de ce langage déréglé oblige le lecteur à se confronter aux différents modes de narration, à la langue (disparition de la ponctuation et des espaces), aux personnages (qui sont peut-être trop familiers), à la temporalité (un événement ne suit pas nécessairement l'autre, on peut revenir en arrière). Dans le chapitre XXV, Steinbeck confronte le discours optimiste des fermiers et la réalité sombre de la Californie illustré par un luxuriant paysage qui rehausse le paradoxe :

> The spring is beautiful in California. Valley in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea. Then the first tendrils of the grapes, swelling from the old gnarled vines, cascade down to cover the trunks. (*GOW*, 346).

Dans ce passage, la voix narrative décrit l'avancée de la saison en un style antinomique. Ceci permet à Steinbeck de mettre en valeur la dégradation de la moisson avec la mention du printemps qui, déréglant la chronologie du récit, indique que l'action se situe en période d'automne. Steinbeck est très catégorique dans sa réponse : les chapitres intercalaires s'inscrivent dans leur propre cycle saisonnier indépendamment du fil de la narration. Il semble revendiquer une indépendance des chapitres intercalaires limités dans leur situation spatio-temporelle. À titre d'exemple, observons quelques passages de *The Grapes of Wrath*. L'exode des Joad, à travers le désert du middle West, et leurs escales dans plusieurs lieux, créent de nombreuses rencontres avec des familles, des vendeurs d'occasions et des « transhumants ». Toutes ces expériences confrontent souvent le lecteur à la frontière de la langue et du choc des « moi ». Durant de leur voyage, la famille Joad a rencontré aussi bien des adversités comportementales, physiques que

linguistiques, comme le fait remarquer l'interrogation de Tom Joad ou l'étonnement d'entendre un nouveau terme : « Okie ? What's that ? » (*GOW*, 205). Ce malentendu ou mal entendre que nous qualifions d'écart linguistique ou de problème de dialectologie est confirmé encore par l'auto-interrogation perplexe de Ma Joad : « She looked puzzled. 'Okies ?' She said softly. 'Okies' » (*GOW*, 214). Cet obstacle linguistique nous a amené à la question de savoir que signifie un « Okie » pour les Joad et pour toute la communauté ouvrière ? — et qui sont ces « Okies » aujourd'hui ?

Il a fallu du temps pour décortiquer cet obstacle linguistique qui, loin d'être prescriptif, est plutôt descriptif. C'est sans doute ce que la voix narrative confirme ici : « It took a moment for Ma to understand » (*GOW*, 216). Le travail descriptif, se basant sur l'approche saussurienne[972], se fait sous forme synchronique et diachronique, mais aussi avec une touche contextuelle et indépendante. Dans une telle perspective, Steinbeck s'intéresse, par le biais d'une étude contextuelle, aux interactions entre le langage et la société, mais aussi par une étude indépendante, il considère le langage indépendamment de ses conditions extérieures. La mosaïque de langages et de voix constitue proprement une stratégie esthétique politique pour Steinbeck de faire coexister ces signes linguistiques qui permettent la communication entre les individus. Au plan sociolinguistique, la pluralité des langages apparaît comme un moyen de mettre en évidence l'antagonisme des résonances idéologiques, politiques, esthétiques et éthiques que dégage chaque langage. C'est en ce sens que Mikhail Bakhtine souligne dans *Esthétique et théorie du roman*, que « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »[973]. Il s'agit en ce sens de prendre en compte tous les verbes des différentes couches sociales. Le principe dialogique incite à l'ouverture et à la conscience multilingue et polyphonique. Celui-ci entraîne en retour une relativisation et un décentrement de l'activité littéraire[974].

Dans ses romans, Steinbeck adopte un polylinguisme qui lui permet de capter la diversité langagière de la société dans laquelle il a vécu. L'alliance de langages dans la fiction de Steinbeck s'ancre dans une démarche objective mais dévoile également une

---

[972] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995, pp. 138-140. Voir aussi Tom McArthur and Roshan McArthur, *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 286.
[973] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit,* p. 90.
[974] *Ibid*., p. 186.

position assumée de la vision idéologisée de son univers. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », il présente une exceptionnelle représentation des différents langages des classes sociales de sa société. Dans *The Grapes of Wrath,* soulignons le fait que Steinbeck donne la parole aux laissés-pour-compte du système capitaliste souscrit dans l'optique représentationnelle de la société américaine. Il s'agit aussi pour Steinbeck d'être constructif en rassemblant les « voix d'en bas » qui n'ont pas de lieu pour s'exprimer. Au-delà du langage standard employé dans les chapitres intercalaires, plus achevé, poncé de ces irrégularités, parfois embourgeoisée et fignolée, il est intéressant de remarquer que la voix dans ces chapitres n'est pas qu'individuelle, c'est en même temps une voix collective : celle de la voix du « bas peuple ».

Cette étude est rendue plus intéressante par le mode dialogisme qui est un principe dominant de la pratique langagière, car tout énoncé est pris dans un réseau d'interactions et ce, dans deux sens au moins. La mise en scène de plusieurs voix conjointement élargit et différencie l'analyse du lecteur. Cela revient à dire que le discours est radicalement hétérogène puisqu'il est en permanence traversé par l'altérité. Nous voulons dire par là qu'avec Bakhtine, l'unicité de l'énoncé et le sujet parlant sont remis en question[975]. Néanmoins, il ne faut pas s'aventurer à faire des affirmations hâtives. La question qui se pose est de savoir si les paroles rapportées ne laissent pas d'espace d'expression propre à leur « transcripteur ». L'écriture de Steinbeck est du reste redevable à l'oralité, puisqu'elle utilise certaines catégories de la littérature orale pour s'exprimer. C'est ce que le linguiste Claude Hagége désigne par « orature »[976] par opposition au terme littérature, c'est-à-dire la création par l'oralité. Steinbeck plonge son lecteur dans les arcanes illocutoires de l'oralité en donnant la parole directement à ses personnages. Il s'agit d'une manière esthétique de retranscrire des paroles pour être compréhensible et attaché à l'esprit des fermiers.

Si Steinbeck donne à son récit un caractère réaliste, il reste à constater qu'il invite son lecteur à faire son propre examen sur les paroles rapportées. Néanmoins, la question qui se pose est la suivante : quelle est la part de créativité de celui qui retranscrit ces belles-lettres orales ? C'est à quoi nous allons essayer au moins de réfléchir, sinon de répondre. Ce discours rapporté s'inscrit dans une volonté d'authenticité, permettant à

[975] *Ibid*., p.103.
[976]Claude Hagège, *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. "Le temps des sciences", 1985, p. 83.

Steinbeck d'être plus proche de la communauté dans laquelle ces faits et paroles se sont produits. Le discours direct contribue à remettre la parole aux personnages et à rendre leurs voix plus retentissantes enclines à produire un discours toujours prédestiné à parler en leur propre nom. La présence des paroles rapportées dans la fiction de Steinbeck, apparaît comme l'expression la plus authentique qui témoignerait le discours du « bas peuple ». C'est en ce sens qu'il faut entendre le discours de Henry Poulaille qui, dans *Nouvel âge littéraire*, souligne que :

> Le peuple a fait son entrée dans la littérature, en tant que sujet, il y a quelques siècles déjà. Il ne tenait pas beaucoup de place et venait comme une tache dans les décors champêtres que brossaient les versificateurs d'alors, il apparaissait sous les traits d'une soubrette ou d'un barbier dans le théâtre, et, à part quelques exceptions.[977]

Le fait de donner la parole à des individus aphones apparaît comme une forme de médiatisation de leurs discours, intégré dans un autre panel de discours qui se croise et se subvertisse. Cette approche semble faire écho à la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique puisqu'elle s'évertue à rapporter au mieux le discours des ouvriers pauvres agricoles, tout en l'inscrivant dans un discours politique aux visées déconstructives et esthétiques. Le choix d'appréhender l'œuvre romanesque de Steinbeck à travers le prisme de la langue répond à plusieurs problématiques liées à la période et plus généralement à la méthodologie de la discipline littéraire. Ainsi, il est possible d'affirmer que la « contestation » naît tout d'abord avec la naissance d'une « langue » nouvelle qui répond à une vision du monde, tout en contestant les valeurs dominantes.

Rappelons que le mot « contestation », du latin *contestari*, voulant dire « plaider en produisant des témoins », est à l'origine, un terme de nature juridique. Il désigne aujourd'hui le fait de « mettre en discussion » et, est étroitement lié à la pratique langagière. Il est synonyme de discussion mais aussi et le plus souvent de récusation et de refus. En ce sens, il, désigne aussi la mise en doute d'un fait établi ou reconnu. La contestation renvoie donc à la controverse, mais également à l'« attitude de remise en cause des idées reçues par un groupe social » et au « refus de l'idéologie régnante »[978]. Chez Steinbeck, il y a tout un refus de hiérarchisation des langues, autrement dit, la langue où qu'elle puisse être classée (vernaculaire, standard, ou populaire) peut s'imposer

[977] Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire : la littérature et le peuple*, Bassac, Éditions Plein chant, 2003, p. 242.
[978] Dans le dictionnaire de la Langue française, Paris, Édition Le Robert, 2001.

à transporter les plus nobles sujets. Dans *The Grapes of Wrath*, les chapitres intercalaires sont dénués de guillemets, quant à la présence du langage parlé, il est libre de toute règle. Cette liberté témoigne d'une volonté de véhiculer une pensée silencieuse et solitaire. C'est ce qui explique la place des dialogues et la transcription abondamment de la parole vernaculaire des petits métayers de l'Oklahoma. Le roman de Steinbeck est porteur de messages politique, dont le but est d'exposer en même temps une situation et d'apporter des indices d'éclairage sur les conditions d'existence durant les années 1930. C'est ce qui semble justifier le langage haché et parfois mal soigné, voire terre à terre.

L'objectif de Steinbeck est de mieux transcrire le langage d'une certaine couche sociale américaine, précisément celle des fermiers pauvres. À côté de cela, il faut être attentif aux variations des effets, c'est le cas des interventions de l'écrivain qui déclenchent un discours dans un temps passé comme le cas des dialogues humoristiques dans le chapitre II entre Tom Joad et le chauffeur de la voiture lorsqu'il vient de sortir de prison :

> Sure I been in McAlester. Been there four years. Sure these is the clothes they give me when I come out. I don't give a damn who knows it. An' I'm goin' to my old man's place so I don't have to lie to get a job."
> The driver said, "Well—that ain't none of my business. I ain't a nosy guy."
> "The hell you ain't," said Joad. "That big old nose of yours been stickin' out eight miles ahead of your face. (*GOW*, 16)

Steinbeck se prête à un changement de situation d'énonciation, ici ce n'est plus le narrateur qui parle mais les personnages eux-mêmes. La combinaison du passé et du présent dans le dialogue cherche à mettre au goût la narration pour le lecteur. Même si la crise des années 1930 a influencé le style de Steinbeck, elle a sans doute ouvert aussi un espace à son écriture sous une forme polémique directe ou indirecte. L'écriture de Steinbeck se veut alors un instrument de pouvoir qu'il utilise pour intervenir dans les débats publics. En explorant la trilogie des « Dust Bowl Novels », on peut lire que des conflits sociaux, politiques, nationaux, sont constamment exposés par l'écrivain. Face à une telle démarche, l'instrumentalisation du langage n'est-elle pas une manière de s'engager artistiquement dans la société ? Cette interrogation nous amène à examiner les liens qu'entretiennent le langage et la société, tout en se posant encore les questions suivantes : l'œuvre romanesque doit-il viser une représentation réaliste de la société et comment peut-elle l'être ?

Il est intéressant de remarquer que les contorsions linguistiques utilisées par Steinbeck s'inscrivent dans une démarche d'authenticité puisqu'elle vise à restituer le parler du « bas peuple ». Cette utilisation qui altère volontairement les mots soulève la problématique du rapport entre le locuteur et le langage. Cependant, cet usage d'un langage ordinaire ou incorrect est-il délibéré ? Certes, il est intéressant de souligner que la démarche de Steinbeck est intentionnelle et peut être assimilée à une prise de position dans le champ littéraire. C'est par une remise en cause de la langue que le lecteur et l'écrivain affirment leurs différences et leurs résistances dans la société. Notre attention est portée ici sur la langue ou sur les discours de contestation en les mettant en relation avec les enjeux et les représentations qui les déterminent.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre souligne que « [le langage] nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens »[979]. L'analyse de Sartre fait apparaître cette double fonction du langage, celle de défendre et d'informer. Dans la fiction de Steinbeck, le langage parlé fait office de trait d'union entre les groupes sociaux, mais aussi l'occasion de mieux représenter la singularité d'un parler d'un groupe social bien déterminé et de porter leur revendication. Dans *The Grapes of Wrath*, tous les personnages ont en commun de subir une tyrannie de la langue, synonyme d'univocité, dont le romancier, à l'image de son prêtre rebelle Jim Casy, cherche à s'affranchir. Chez Steinbeck, l'usage linguistique souligne bien l'intention implicite de renouveler l'expression littéraire avec des mots simples et de s'opposer à une conception aristocratique du pouvoir verbal, réservé à une poignée d'initiés. C'est pourquoi il rejette la tyrannie d'une langue qui impose un sens préétabli. Outre le conditionnement idéologique, Steinbeck refuse de la même manière la loi de la morale, instituée par les figures d'autorité pour dominer le peuple. Le même abus d'autorité dans la sphère linguistique est constaté dans le mot de « vagrant » employé ici de manière biaisée : « You know a vagrant is anybody a cop don't like » (*GOW*, 334). L'emploi du langage, défini à leur guise, révèle le monopole des gardiens de l'ordre qui s'autorisent à instaurer la loi du sens. Il en est de même des propriétaires terriens qui se délectent sur le contenu des mots comme le souligne la voix narrative : « They imported slaves, although they did not call them slaves » (*GOW*, 232). Les hommes de pouvoir effectuent un détournement du sens, comme le montre l'évolution de l'appellation « Okie » par le vagabond :

[979] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 26.

> Well, Okie use' ta mean you was from Oklahoma. Now it means you're a dirty son-of-a-bitch. Okie means you're scum. Don't mean nothing itself, it's the way they say it. (*GOW*, 205).

Dans ce passage, on passe de la dénotation et de la description mimétique de la réalité à la connotation, surplus de sens non exprimé qui appelle au décryptage. Le vagabond souligne l'incongruité qu'il y a à tirer du côté de la connotation un nom propre destiné à la pure dénomination pratique sans fonction sémantique. Par le dévoiement du langage, Steinbeck expose ici une forme de critique. Par ailleurs, l'usage du langage vernaculaire abonde dans cette perspective, car il apparaît comme une expression de contestation. Dans *Je suis la révolution*, Laurent Jenny définit la contestation linguistique ainsi : « être révolutionnaire, c'est pour un écrivain accomplir 'une révolution permanente du langage' »[980]. Il s'agit d'une révolution purement symbolique qui s'opère en subvertissant le statu quo ou l'interdit, mais aussi en pluralisant les discours et les significations. C'est en ce sens que Barthes définit le langage comme le lieu où il est possible de « lever l'interdit sans le supprimer »[981]. C'est également en ce sens qu'il faut entendre l'usage des apparences de dialogues dans la fiction de Steinbeck, comme on peut le remarquer dans *The Grapes of Wrath* où l'écrivain fait dialoguer des voix aphones et anonymes. À partir des événements vécus comme la crise économique, Steinbeck cherche à faire une œuvre dialectique. Ici il semble, à l'instar d'Aimé Césaire, redonner de l'espoir à ceux qui l'ont perdu. Il se fait « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche »[982].

Dans *The Grapes of Wrath*, le dialogue est mouvementé, il y a une manière d'échanger activement, même s'il n'est pas totalement conversationnel, mais narratif et structurel. Steinbeck a tendance à uniformiser le langage de ses personnages qui deviennent typiques et distincts. La nouveauté chez lui, c'est d'avoir dépassé le pittoresque, la couleur locale pour faire de l'argot une langue d'écriture et lui confère un pouvoir subversif contre la langue officielle, la rhétorique. L'usage du langage populaire est un choix volontaire. L'écriture telle que le conçoit Steinbeck participe d'une volonté d'affranchissement populaire. C'est pourquoi, en tant qu'activité artistique, elle est d'emblée représentative d'une justice sociale qui amoindrit les inégalités et les privilèges.

---

[980] Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, *op. cit*., p.178.
[981] Roland Barthes, *Sollers*, *écrivain, Œuvres complètes* V, Paris, Éditions du Seuil 1979, p. 617.
[982] Voir Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal » *In* Francis Fouet, Regine Renaudau, *Littérature africaine : Choix de thémes*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976, p. 57.

Dans *Je suis la révolution*, Laurent Jenny souligne qu'« écrire, c'est connaitre (et faire connaitre), et connaitre c'est agir »[983]. Nous pouvons dire à la lumière des propos de Laurent Jenny que l'usage du langage populaire employé par Steinbeck dans sa trilogie dénote une certaine connaissance de la communauté rurale ouvrière, d'où sa forme d'écriture permet de leur « faire connaître » et d'œuvrer pour une bonne cause.

Soulignons ici qu'il y a une forme de médiatisation en filigrane du sort des ouvriers agricoles dans la manière de retranscrire leur parler. C'est en ce sens qu'il faut aussi entendre la définition de George P. Krapp qui, dans *The English Language in America* (1925), propose le « eye dialect »[984] comme une représentation orthographique non standard, qui ne transforme pas la prononciation d'un mot mais l'altère à l'écrit. Pourquoi l'altération de la lettre, s'il y a identité sonore ? Ce mode de transcription orthographique semble avoir des visées esthétiques, politiques et éthiques dans la mesure où il est, d'une part, un procédé pour donner place au langage du « bas peuple » et, d'autre part, un moyen pour transmettre au mieux leur message. Dans cette forme d'écriture, on relève le souci de la lutte des classes et la libéralisation de l'écriture élitiste. Si la vulgarisation du langage familier équivaut à transmettre clairement les préoccupations des ouvriers agricoles, il reste à savoir que communiquer de la sorte, revient sans doute à les représenter aussi. C'est ce que Denise Ginfray associe à une « volonté de déconstruire les hiérarchies et d'inscrire toutes ces voix dans le grand livre de la nation américaine »[985]. C'est à la lumière de ce « parler vrai » que passe la vision à la fois contestataire, prophétique, lyrique et parfaitement esthétisante qui permet de donner sens et voix à l'expérience d'une communauté culturelle et linguistique.

Dans la fiction de Steinbeck, l'usage du langage dialectal apparaît comme un instrument de subversion, mais aussi comme une forme de réponse au « désir de libérer le sens et de se libérer des dogmes » selon Denise Ginfray[986]. C'est dans ce processus de transcription fidèle où la fiction s'efforce d'être plus près du réel que Steinbeck s'efface ou se dissimule derrière les propos de ses personnages. Dans la transmission du discours de Steinbeck, il y a parfois un rapport tacite, voire indirect entre l'auteur et son personnage. De surcroît, le rapport social qui est aussi un rapport au pouvoir, passe par le

[983] Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, *op. cit*., p. 183.
[984] *In* Tom McArthur and Roshan McArthur, *The Oxford Companion to the English language*, *op. cit*., p. 364.
[985] Denise Ginfray, « (En)jeux esthétiques et idéologiques dans The Grapes of Wrath. Lien social et poétique de l'écriture », *op. cit.,* pp. 64-81.
[986] *Ibid*., p. 78.

verbe. La conscience plurilingue n'est plus à mettre en doute, car Steinbeck concrétise dans le panorama sociolecte qu'il nous donne à lire, l'enjeu des rapports sociaux. Cela revient à dire qu'il procure des prévisions qui gratifient son langage d'une fonction prémonitoire harmonieusement structurée. Cela participe d'une esthétique de la reconstitution et d'une démarche de réorganisation du langage dans une trame narrative.

1.2 Esthétique et littérature

L'étude de la notion d'esthétique dans la fiction de Steinbeck nous impose alors à faire une analyse interne de l'œuvre pour pouvoir « entrer dans la chair même du texte », pour reprendre le mot de Bernard Lahire[987]. Étudier le rapport entre esthétique et littérature séparément, revient assurément à dissocier un ensemble uni par la réciprocité exclusive des entités qui les composent. S'intéresser au rapport entre l'esthétique et la littérature, nous permet sans doute à examiner l'art en général. Pour cela intéressons-nous à l'approche d'Adorno, notamment dans sa *Théorie esthétique* (1970) où il synthétise « l'art comme un espace de liberté, de contestation et de créativité dans un monde technocrate »[988]. L'art a un rôle de critique vis-à-vis de la société et reste un lieu d'utopie. Pour autant qu'il ne rejette pas l'origine de l'art (conservatisme, dogmatisme, sérialisme), la réflexion d'Adorno inscrit l'esthétique dans un horizon politique. C'est en ce sens que Sarah Kofman soutient que l'art est un objet de psychoanalyse :

> Trouver le rapport entre les impressions de l'enfance et la destinée de l'artiste d'un côté et ses œuvres comme réactions à ces stimulations d'autre part, appartient à l'objet le plus attirant de l'examen analytique[989].

Dans ce passage, Sarah Kofman souligne que le rapport entre les « impressions de l'enfance » et les œuvres de l'écrivain ne vise pas à l'évaluation de la valeur de l'œuvre, mais à l'explication des processus psychiques intrinsèques à son élaboration. En outre, la

[987] Bernard Lahire, *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, *op. cit*., p. 14.
[988] Theodor Adorno, *Théorie esthétique,* Traduction de Marc Gimenez, Paris, Éditions Klincksieck, 2011, p. 28.
[989] Sarah Kofman*, L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Éditions Payot, « Bibliothèque scientifique. Science de l'homme », tome 8, 1970, p.417.

littérature semble s'inscrire dans cette démarche, car elle est un moyen de procurer du sens au non-sens supposé de la vie de telle sorte que l'inexplicable devient explicable. Cette tâche aussi exaltante pour l'écrivain que pour ses lecteurs requiert des canons esthétiques. Or qu'est-ce que l'esthétique ? C'est un mot qui vient du grec « *aisthesis* » qui veut dire « perception, sensation, discernement ». Selon Alexander Baumgarten, l'esthétique est une « science de la connaissance sensible »[990], qui devient par la suite et de manière novatrice une discipline philosophique à part entière dont l'objet et l'essence est la perception du beau[991]. Le terme esthétique n'est apparu qu'au XVIIIe siècle sous la plume de Baumgarten (1714-1762) et dont la signification est présentée à cette époque-là comme une théorie de sensibilité en référence à son sens étymologique grec qui signifie beauté. En se fondant sur la distinction de la théorie platonicienne entre les choses « sensibles » et « intelligibles », Baumgarten, qualifie l'esthétique comme une « science du mode de connaissance et d'exposition sensible » (*Méditations philosophiques* 1735). Cette théorie semble se substituer historiquement à la *Poétique* initiée par Aristote. Le terme esthétique est en rapport avec une branche de la philosophie qui a pour objet l'étude du beau, son essence et sa perception.

Dans cette étude l'enjeu est de repérer les éléments qui nous permettent d'envisager la combinaison de la notion d'esthétique, de politique et d'éthique comme un principe essentiel de composition, qui préside à l'écriture de Steinbeck et d'observer la portée structurelle et fonctionnelle qu'elle suscite dans sa fiction. Il nous faut reconsidérer cela en nous posant la question suivante : comment le travail de fiction peut-il être perçu et considéré comme art et comme forme d'inscription du sens de la communauté ? Dans un premier temps, il s'agit de démontrer la manière dont les romans de Steinbeck « font de la politique », quelles que soient par ailleurs leurs intentions et leurs modes d'insertions sociales. Dans un second temps, il faut se demander si les formes esthétiques invitent à la réflexion de la conceptualisation thématique, syntaxique et stylistique mais aussi à la représentation des mouvements sociaux. Il est important de souligner que notre étude ne porte que sur quelques romans de Steinbeck. Par conséquent, elle va se centraliser sur une démarche de dégager les idéaux artistiques de l'écrivain. Cela n'étant possible que par l'étude de l'ensemble de son œuvre. Toutefois, nous allons nous focaliser sur les

---

[990] *In* Daniel Dumouchel*, Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1999, p. 58.
[991] Alexander Gottlieb Baumgarten et Jean-Yves Paranchere, *Esthétique*, Paris, Éditions Herne 1988, pp. 1-177.

ouvrages de fiction pour étudier les aspects esthétiques qui nous serviront de tremplin à la compréhension de l'œuvre de Steinbeck en général.

Dans son ouvrage *La Poétique*, Aristote s'attache à discerner dans un sujet donné ce qui est apte ou non à créer l'art de la persuasion. Cet art suppose une connaissance précise des ressources du sujet et du tempérament des auditeurs. Selon Aristote, l'esthétique est une théorie du beau dont il décrit le profil normatif. Il s'efforce de dévoiler la source originelle de toute beauté sensible, le reflet de l'intelligible dans la matière selon Platon ou la manifestation de l'idée pour Friedrich Hegel. Il convient de noter, d'après ces théories convoquées, que le vocable « esthétique » continue de désigner une forme d'achèvement du « Beau ». Dans la littérature, l'esthétique désigne l'expression verbale et le style de l'écrivain. Entendons par-là l'« esthétique » des romans de John Steinbeck ou l'analyse de son style qui est le soubassement de notre travail dans ce chapitre.

La thèse qui sera défendue ici est la suivante : un texte est d'abord une succession d'indices organisés selon un langage dont les orientations et le sens particulier résultent d'un rapport d'influence qui induit une action. Par action, il faut comprendre, de la manière la plus générale, l'interaction entre les différentes instances entre un texte et son auteur. La reconnaissance de ces instances constitue bien sûr la première étape de notre analyse, mais avant de la développer, nous allons examiner la façon dont cette interaction entre oeuvre et auteur est perçu par la critique et la théorie littéraire. Pour cela, nous allons nous focaliser sur le rapport entre l'écriture de Steinbeck et le système capitaliste. Dans *In Dubious Battle,* ce n'est pas seulement le texte littéraire lui-même qui nous intéresse, mais plutôt le cadre interprétatif dans lequel le roman est conçu. Soulignons que le roman s'appuie sur une matière riche, il s'agit d'une grève survenue à Torgas dans la vallée californienne au milieu des années 1930. La dimension thématique, formelle et contextuelle est le triptyque qui structure notre analyse. Les choix artistiques normalement considérés en terme purement esthétique sont refondus selon l'histoire des pratiques et des normes littéraires, dans une tentative de développer un inventaire systématique des contraintes imposées à l'écrivain en tant que sujet créatif. L'établissement de l'histoire comme seul facteur pertinent dans cette analyse qui dérive les catégories régissant la production artistique de leur cadre historique, se conjugue avec une audacieuse proclamation théorique.

La démarche de Steinbeck nous convie à un travail de l'imagination (notre capacité à se mettre à la place d'autrui) et à un élargissement de la perception. Cette démarche met en jeu notre capacité d'improvisation, comme notre capacité à étendre l'usage de nos concepts ou à tester les limites[992]. La littérature est donc bien autre chose qu'un recueil d'exemples et d'illustrations. Elle est tout autre chose qu'un moyen de s'améliorer moralement, même si l'aventure du lecteur est aussi une aventure éducative et sentimentale. Dans la lecture que Steinbeck semble proposer dans sa fiction, ses héros constitue des exemples d'une aventure éducative. En analysant le développement des personnages de Ma Joad, de Tom ou de Kino respectivement dans *The Grapes of Wrath* et dans *The Pearl*, on peut dire qu'il y a bien une véritable éducation, en un sens, non moralisatrice ni édifiante mais pourtant morale. Chez Steinbeck, l'esthétique se confond avec l'éthique dans une seule et même dynamique de recherche de la perfection et de raffinement du style.

Dans *The Grapes of Wrath*, le récit ne repose pas comme traditionnellement sur une disposition linéaire où l'ensemble des faits feints suit un ordre continu et homogène. Ainsi le roman est-il souvent perçu comme ayant une structure peu conventionnelle, voire confuse ? Dans « A Letter on Criticism », Steinbeck répond à ceux qui considèrent son roman comme incohérent et presque dépouillé de valeur esthétique :

> I don't think The Grapes of Wrath […] is obscure in what it tries to say. As to its classification and pickling, I have neither opinion nor interest. It's just a book, interesting I hope, instructive in the same way the writing instructed me. Its structure is very carefully worked out and it is no more intended to be inspected than is the skeletal structure of a pretty girl. Just read it, don't count it.[993].

Certes, il faut éviter de prendre pour acquis les interprétations émises par les auteurs sur leurs ouvrages et privilégier le texte lui-même, mais le récit romanesque de Steinbeck n'est pas pour autant une œuvre immatérielle sans fondement structurel et sémantique. Il procède d'une construction, d'un travail de mise en ordre et de mise ensemble des événements réels ou fictifs racontés. La particularité de *The Grapes of Wrath* réside dans son organisation structurelle qui associe la forme au fond, comme le souligne cette réflexion de Mikhaïl Bakhtine : « La forme artistique, c'est la forme d'un

[992] Il s'agit de percevoir le moment où nous perdons nos concepts, ou il y a une distance infranchissable, non entre des théories éthiques ou des conceptions morales, mais entre des formes de réponse à la vie.
[993] *In* Ernest Warnock Tedlock and Cecile Vivian Wicker, *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty-five Years,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1957, p. 52.

contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, comme soudée à lui »[994]. L'objet de cette étude est de montrer qu'il y a une relation de co-construction permanente entre le fond et la forme, dont l'analyse permet une meilleure lecture et compréhension du rapport entre la notion d'esthétique de politique et d'éthique. L'écriture descriptive de Steinbeck renvoie à un rapport perceptif au littéraire, qui conduit à faire de la lecture une véritable expérience — expérience que Steinbeck se décrit lui-même de façon un peu inaccoutumée, comme l'auteur de récits d'aventures. Cela peut paraître étrange d'autant que Steinbeck entend ici aventure au sens propre.

Remarquons qu'une aventure humaine personnelle n'est pas une chose a priori positive, absolue et inextensible ; il s'agit seulement d'une question de relation et d'appréciation dans les faits. C'est une désignation que nous donnons avec à-propos, à tout passage, toute situation qui ajoute le goût tranchant de l'incertitude à un sens aiguisé de la vie. C'est pourquoi la chose est tout à fait admirablement une question d'interprétation et de conditions particulières, et faute d'une perception de celles-ci, les aventures les plus prodigieuses peuvent vulgairement compter pour rien. Cela revient à dire qu'il y a une aventure de la lecture, car le lecteur distrait raterait évidemment l'aventure des personnages, tout comme sa propre aventure. Par le biais d'un style à la fois explicatif et symbolique, Steinbeck ancre la narration de *The Grapes of Wrath* dans un environnement pastoral manichéen où le sort de toute la couche sociale défavorisée américaine est représenté de façon synecdotique par l'entremise de la famille Joad. Du point de vue narratif, le roman est très varié avec une juxtaposition de chapitres narratifs et généraux qui rompent parfois la tournure narrative des événements pour mettre en scène des digressions concernant la crise économique par le regard d'un narrateur qui rend l'expérience des Joad plus universel. Steinbeck nous met en face d'une alternance de point de vue et d'une variété de personnages qui apparaît de manière successive sous un style romantique, réaliste et symbolique.

Toutefois, au-delà de cette variété apparente, la narration est constante avec une vitesse narrative éclectique, synonyme de la dualité qui subsiste dans le roman. En analysant cette dualité, on peut constater que ses romans peuvent être qualifiés de formation, mais qui, de toute façon, sont élaborées en pleine conscience par un auteur remarquablement maître de ses choix et pleinement lucide quant à la portée esthétique et

[994] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*., p. 198.

didactique de ce qu'il a écrit. Il nous est apparu qu'avec Steinbeck, plus le projet se précise, plus la subjectivité est pesante. Pour paraphraser Jean-Luc Godard, Steinbeck ne fait pas de littérature politique, mais il fait politiquement de la littérature. Il est aidé — et contraint— en cela par l'époque fracassante et fracassée qui le voit débuter, ces années 1930 avec la publication de son premier roman *Cup of Gold*. Il s'agit d'une époque si mouvementée qu'il inscrit son roman dans un dualisme pour raffiner sa pensée littéraire.

Il importe de souligner que la dichotomie se trouve bien marquée dans la fiction de Steinbeck. Dans *The Grapes of Wrath*, les personnages expriment en même temps leurs rêves, possibles ou impossibles, personnels ou collectifs, qu'ils recourent à l'action pour les réaliser. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels » tout comme dans *The Pearl*, il y a une volonté manifeste d'orienter le lecteur vers une vision déjà élaborée par l'auteur, et de l'embarquer dans le système représentatif de sorte qu'il prend part de manière purement subjective à la production du sens. Steinbeck cible les perceptions subjectives de chaque lecteur. Au-delà des perceptions subjectives qui participent à l'articulation esthétique et fonctionnelle de la fiction de Steinbeck, les impressions visuelles trouvent aussi leur pertinence comme un principe de composition. C'est encore une fois le rapport aux perceptions externes qui permet à Steinbeck d'en articuler la charpente dans sa fiction. Du point de vue de la perception visuelle, la description du paysage champêtre à coloration diverse, tantôt blanche, tantôt rouge dans le chapitre XVIII de *The Grapes of Wrath*, présente un panorama qui se laisse désirer à travers des lignes d'arbres bien aménagées. Cette délectation est également perceptible dans le regard de Jim dans *In Dubious Battle* :

> "Jim pointed to a *white* farmhouse and a *red* barn, half hidden behind a row of young eucalyptus trees. "Is the country we're going to as pretty as this?"
> "Prettier", said Mac. "It's all apples this season, just covered with 'em. They'll be covered with apples this season, just covered with 'em. The limbs just sagging down with apples you pay a nickel apiece for in town". (*IDB*, 32-33)

Ce vaste panorama que l'on peut contempler à demi caché par une ligne de jeunes eucalyptus, présente un paysage vu d'une certaine distance, mais suggère également la fascination du narrateur face au spectacle de la nature. La représentation raffinée de la nature est tournée vers la production de la beauté, car Steinbeck se plaît à œuvrer à la perfection de notre intuition sensible. Cette représentation splendide de la nature vise à susciter un plaisir qui repose sur les facultés sensibles. La description minutieuse du

paysage s'inscrit dans une forme de perfectionnement de nos facultés d'appréciation. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la notion d'esthétique chez Alexander Baumgarten qui se propose de la définir comme « l'art de la beauté du penser »[995], c'est-à-dire elle implique l'affinement de la sphère sensible. Le recours à la conception de Baumegarten est utile pour comprendre ce que l'analyse kantienne du sublime reconnaît être « un témoin de la rencontre de l'imprésentable qui désempare toute pensée – et, par là, un témoin à charge contre l'arrogance de la grande tentative esthético-politique du devenir-monde de la pensée »[996]. Soulignons que ces deux acceptions de l'esthétique ne constituent pas un obstacle l'une contre l'autre puisque chacune peut être une véritable source de connaissance.

Dans *The Pearl*, la musique, source exclusivement artistique, représente également un moyen fondamental sur lequel s'appuie Steinbeck pour ériger l'esthétique de son roman. Grâce à l'intensité et à la diversité de ses moyens d'expression, la musique semble parfaitement traduire les sentiments contradictoires de Kino. Par l'entremise de la musique de la contradiction, Steinbeck dévoile en filigrane la dualité qui habite Kino entre une sensualité effrénée, d'une part, et un sentiment de danger, de culpabilité et de crainte de représailles, d'autre part. Le personnage principal Kino vit silencieusement son trauma. Par le biais de l'écoute de la musique, il arrive à déterminer le niveau de sécurité de sa vie pour la conservation de son trésor. Le motif du langage musical est d'autant plus parlant qu'il traduit un désir de transgression pour lutter contre son inertie. L'écriture musicale prend une part décisive dans les divers modes de transposition. Cette transcription musicale, indice de la situation spatio-temporelle, sert de prolepse à ce qui va advenir. Si Steinbeck s'efforce de combiner les sons et les silences, la musique apparaît ici comme un éclaireur, c'est-à-dire elle joue un rôle de perception et d'expression des sentiments. Le « song of the family » et le « song of evil » qui résonnent dans *The Pearl*, à bien des égards, apparaissent comme une forme de communication entre Kino et son environnement, dont lui seul est capable de décoder le sens. Ceci revient à dire que tout comme l'œuvre d'art, l'œuvre musicale dispose d'un sens.

Au-delà de la fonction musicale, il y a un aveu d'incapacité à représenter le discours de l'écrivain par la parole. Autrement dit, Steinbeck fait usage de la musique

---

[995] *In* Daniel Dumouchel*, Kant et la genèse de la subjectivité esthétique: esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, *op. cit.,* p. 58.
[996] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, *op. cit.,* p. 8-9

non seulement pour accompagner le texte mais aussi pour créer du sens. À ce titre, Claude Debussy souligne que « la musique commence là où la parole est impuissante à exprimer »[997]. La place de la musique dans le roman de Steinbeck peut être interprétée à la lumière des propos de Claude Debussy. Entre la musique comme forme esthétique et la musique comme technique artistique et outil mis à la disposition de la fiction, il s'agit pour Steinbeck d'inscrire son récit entre une valorisation esthético-éthique de la parole singulière et le principe politique. Rappelons que la littérature nous parle encore de la symbolique et de l'esthétique au sens de « création langagière », de la nature de l'être et de l'engagement sociétal de l'humanité, d'où son immense nécessité. La conjonction de ces deux aspects se révèle déterminante dans la compréhension du discours d'Emile Zola, puisqu'il souligne la nécessité d'avoir un accord entre le mouvement social qui est la cause et l'expression littéraire qui est l'effet[998]. Cela peut nous renvoyer à l'affirmation d'Aristote selon laquelle l'homme est un « animal politique ». L'auteur développe ce qu'il en est du lien paradoxal qui l'incite nécessairement à rechercher la coopération de ses semblables et d'organiser des solidarités, tout en réagissant agressivement à toute dissemblance réelle ou imaginaire. De cette lutte incessante entre les pulsions, entre celles-ci et l'impératif spécifique à l'espèce d'élaborer de nouveaux modes du vivre-ensemble, entre violence et symbolique, naît le politique. Celui-ci peut se définir comme l'émergence de la loi qui garantit la reconnaissance de ses membres et le maintien de la cohésion sociale. Dans une telle perspective, l'écrivain analyse la manière dont les désorganisations du lien social et l'affaiblissement du politique liés aux excès de la modernité, suscitent désarroi et blessures identitaires qui libèrent des pulsions destructrices comme le terrorisme, les violences urbaines ou les conduites suicidaires. Il nous faut voir comment l'écrivain souligne les paradoxes du « rêve démocratique » même s'il conclut à la nécessité de l'utopie pour rêver et vouloir le politique.

[997] Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres récits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 206.
[998] Émile Zola, Henri Mitterand, *L'Encre et le sang*, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 161.

1.3 Le rapport entre politique et littérature

Le champ de recherche « littérature et politique » n'est certainement pas récent. L'entre-deux de ces deux champs étant en relation étroite avec l'organisation politique de la société, au moins depuis l'éviction des poètes de la République par Platon. Notre problématique envisage les relations que la vie littéraire entretient avec la vie sociale. Il nous faut clarifier le sens de cette relation complexe en soulignant la participation active de l'histoire dans la création d'univers et de représentations imaginaires qui nous permet plus aisément d'étudier la pertinence des notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck. C'est là la théorisation du politique et du littéraire que Platon propose dans son ouvrage *La République*, en s'interrogeant sur la place des poètes dans la cité, permettant d'envisager le rapport entre politique et littérature. Il montre l'influence des idées et des passions sur les manières d'agir et donc les vertus et les dangers de la littérature. Elle a été constamment reprise et renouvelée au cours des âges. Ce dialogue difficile entre lettres, société et politique a généré un corpus important d'ouvrages majeurs. La question du rapport entre littérature et politique est omniprésente dans la fiction de Steinbeck. Il semble l'affronter dans toutes les dimensions de son activité de journaliste et d'écrivain. Tout au long de sa carrière, Steinbeck s'est basé sur certains textes classiques (Shakespeare, Milton, Julia Ward Howe, Robert Burns, etc.), mais aussi sur des essais qui abordent principalement les œuvres littéraires à partir de leur contenu moral et politique (Emerson, Whitman, Thoreau).

Dans son ouvrage *La Politique*, Aristote analyse l'origine et le fonctionnement des différents régimes politiques de son époque après avoir comparé les différentes constitutions politiques réelles et théoriques et leurs défauts respectifs, afin de les classifier en fonction d'une nomenclature distincte et diverse : d'un côté les constitutions « droites » qui visent le bien commun, et de l'autre les constitutions corrompues qui ne privilégient que le bien d'une partie de la cité (le tyran, les gens aisés ou les gens modestes). Si Aristote considère l'homme comme « un animal politique », cela peut bien nous pousser à le rapprocher de la conception de Steinbeck, puisqu'il a toujours prôné que l'homme est avant tout une espèce animale. La politique, dans son acception aristotélicienne, renvoie donc à la structure et au fonctionnement (méthodique, théorique et pratique) des régimes politiques.

Ces idées sont affinées plus tard par Thomas Hobbes dans *Léviathan* (1651), une œuvre dans laquelle il propose un modèle de souveraineté et de développement social avancé pour justifier la création d'un gouvernement. Le philosophe anglais préconise un État fort, tentaculaire et omniprésent, où chacun dispose d'un même droit sur les ressources naturelles et la liberté d'utiliser les moyens pour les acquérir. Cependant, cela ne va pas sans inconvénient, car un tel dispositif, ajoute-t-il, conduit à une guerre de « tous contre tous », puisque, d'après sa propre formule, « l'homme est un loup pour l'homme »[999]. C'est d'ailleurs en ce sens que Hobbes soutient également que les hommes doivent adhérer à un contrat social qui les amène à abandonner leurs droits absolus en échange de certaines protections garanties par le roi.

Le concept de contrat social a été repris plus tard puis théorisé et raffiné par Jean-Jacques Rousseau dans *Du Contrat social* (1762). Rousseau vise à rendre l'homme souverain et l'engage à céder son intérêt personnel pour suivre l'intérêt général. C'est en ce sens que l'État est donc créé pour rompre avec l'état de nature, tout en changeant la communauté et le bien-être des humains. Le concept rousseauiste ressemble à un pacte d'essence démocrate dans lequel le contrat social n'institue pas un quelconque monarque, mais investit le peuple de sa propre souveraineté. C'est cet idéal à la base des sociétés dites démocratiques qui constitue visiblement le modèle.

Toutefois, la réalité sur le terrain se situe loin de cet objectif. Bien que pouvant être aussi définie comme étant ce qui a trait principalement au collectif, c'est-à-dire à une somme d'individualités et / ou de multiplicités, la notion de politique concerne, d'abord et avant tout, les actions, l'équilibre, le développement interne ou externe des sociétés, leurs rapports internes et leurs rapports à d'autres ensembles. La notion de politique inclut donc celle de rapport de force entre des individus et des groupes. Cela sous-entend qu'il y a plusieurs pouvoirs qui agissent soit en symbiose, soit de manière contradictoire. Il n'y a pas de politique sans exercice de pouvoir, mais qu'est-ce que le pouvoir ? La question qui nous taraude l'esprit, c'est plutôt quel est le lien entre la politique et la littérature ? Il convient de préciser qu'il faut distinguer le politique de la politique (qui ne sera pas ici notre objet). Alors que cette dernière peut être définie comme la vie politique, régie par des institutions, par un système d'élections et de partis qui maintiennent la structure de la société, le politique est par ailleurs plus complexe, dans la mesure où il

[999] Jauffrey Berthier, Jean Terrel, *Hobbes : Nouvelles lectures*, n°. 10 de Lumières, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 20.

n'est pas directement lié à un cadre institutionnel, mais davantage à la vie en communauté (sans pour autant se confondre avec le social). Nous en resterons donc à une définition, certes partielle mais néanmoins claire, qui fait de la politique, comme le souligne Hannah Arendt « l'espace entre les hommes » ou s'exerce leur liberté[1000]. Si la politique constitue l'art du « vivre-ensemble », il n'en demeure pas moins que le politique vise à l'établissement des règles qui permettent la vie harmonieuse en société. C'est en ce sens qu'il faut comprendre aussi la démarche politique de Steinbeck, puisqu'il ancre sa fiction dans une démarche constructive d'un modèle de société.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », le texte de Steinbeck est l'expression d'une tension entre son ambition et sa critique de la représentation et du discours. Vraisemblablement il faut voir dans la tension incessante la force de l'œuvre de Steinbeck et sa dimension politique. C'est dans cette tension que réside toute l'importance du rôle de critique de la représentation, car le rôle de Steinbeck ne se limite pas seulement à un moyen de représentation de ses propres positions politiques dans ses romans, mais apparaît également comme une stratégie de bien faire passer la politique par le prisme de la fiction. Une mission qui est sans doute essentielle dans la fiction de Steinbeck, puisqu'elle se trouve à la confluence de plusieurs facteurs socio-économiques et politiques, dont Theodor Adorno souligne le trait d'union lorsqu'il éclaire le lien entre l'artiste et la société en ces termes :

> Sa [l'œuvre d'art] participation à la société ne réside pas dans la communication avec celle-ci, mais dans quelque chose de très médiatisé, une résistance dans laquelle l'évolution sociale se reproduit en vertu du développement intra-esthétique sans en être l'imitation[1001].

Ce passage fait état d'une mission fonctionnelle de l'œuvre d'art puisque son rôle dans la société est de reconstituer la réalité sans tomber dans l'imitation réductrice. En d'autres termes, il s'agit d'une démarche de résistance qui cherche, par le biais d'une forme esthétique, à déployer un « effet de réel ». Cette démarche constructive de la réalité trouve un écho direct dans la fiction de Steinbeck, puisqu'elle détermine la mise en scène des méthodes de construction de sa trilogie de la Grande Dépression. Dans ces trois romans, le recours aux techniques cinématographiques ou picturales est animé par le désir

[1000] Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, préface de Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 13.
[1001] Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Éditions Klincksleck, 1974, p. 313.

de créer une distance entre le lecteur et le matériau. Du point de vue narratif de la *diégésis*, la construction sociale de la réalité constitue un véritable exploit théorique, qui essaie d'arrimer et d'expliquer dans une maïeutique commune les dimensions subjectives et objectives, individuelles et institutionnelles de la société. L'effet de distance entre la narration et l'histoire permet notamment au narrataire d'évaluer l'information narrative apportée.

Dans sa fiction, Steinbeck aborde le problème des relations entre littérature et politique en tant que romancier. Il est l'auteur de vingt sept ouvrages, dont seize romans, deux recueils de nouvelles et six livres non-romanesques. Parmi ses ouvrages de fiction, neuf sont plus explicitement politiques[1002]. Il est intéressant de remarquer que littérature et politique sont donc profondément imbriquées dans l'entre-deux-guerres. Durant cette période, mouvements politiques et mouvements littéraires tracent des chemins sinueux qui se croisent, se rejoignent et parfois créent des révolutions. Les différents acteurs de ces révolutions politiques et artistiques qui voient se modifier profondément les techniques de la narration et la conception de la nation ne cessent de se mouvoir, de migrer d'un champ à l'autre, en essayant de trouver un terrain immobile où pratiquer leur art et mettre en œuvre leur engagement.

C'est alors au cœur même du roman que se noue le rapport entre fiction et politique. À travers sa pratique de la forme narrative, Steinbeck travaille le genre du roman et démonte les mécanismes narratifs pour les exposer aux yeux du lecteur : d'une intrigue unifiée, il la substitue à un récit éclaté. Dans sa fiction, le protagoniste, maître de son destin, cède la place à une kyrielle de personnages désorientés par les événements qui ne semblent pas avoir de prise ni sur leur vie, ni sur les mots qu'ils prononcent. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », l'écrivain presque absent, réaffirme sa présence par l'organisation, l'ironie, et quant à la délivrance du message, elle est remplacée par la collision entre les voix souvent contradictoires. Notons par ailleurs que la polyphonie des voix représente une manière d'éclater la voix monophonique impersonnelle de l'écrivain. À titre d'exemple, les dix-neuf voix dans *The Grapes of Wrath* ou les neuf voix dans *Of Mice and Men* sont comme des centres perceptifs différents, mais « demeurent des éclats pris dans la même voix de l'impersonnel, ayant la même manière de dire *je* » pour

[1002] Il s'agit de *Tortilla Flat*, *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men*, *The Grapes of Wrath*, *The Moon is Down*, *Bombs Away: The Story of a Bomber Team*, *The Pearl*, *The Short Reign of Pippin IV*, *Once There Was A War.*

reprendre les mots Jacques Rancière[1003]. C'est dans cette perpétuelle mise à l'épreuve du discours que se distinguent les romans de John Steinbeck.

Pour mieux examiner le rapport entre littérature et politique chez Steinbeck, il faut tout d'abord distinguer le lien entre son parcours politique et son parcours littéraire dans la production de sa fiction. Lorsque Steinbeck intervient dans la sphère politique, il le fait toujours en tant qu'écrivain et ne se présente jamais comme un militant. Il conteste toute « catégorisation » qu'il considère comme étant artificielle sans pour autant ménager ses efforts en faveur des causes qu'il croit justes. Soulignons que le contexte historique, culturel et politique influence évidemment l'écrivain et son œuvre. Sans insister sur la censure ou les contraintes matérielles qui pèsent sur un écrivain dans un régime totalitaire quel qu'il soit, la politique a des répercussions sur le contenu, le choix des sujets et le ton de traitement, sans parler de l'impact sur l'écrivain lui-même. Ainsi, fiction et politique s'intègrent dans une vaste section concernant les rapports entre littérature et société.

Il est intéressant de rappeler que la création littéraire comme toute forme d'art est une activité sociale qui ne peut pas se dissocier de l'environnement politique, culturel, religieux et économique. C'est à partir de la lecture critique de la fiction de Steinbeck que nous pouvons analyser la tension qui existe entre le processus créateur et la contrainte sociale et politique de l'ère pré et post Dépression des États-Unis. Le rapport entre littérature et politique est à voir également dans le sens inverse : la littérature forme les individus et donc les hommes politiques. Par la polysémie et la richesse des interprétations possibles des œuvres littéraires, celles-ci constituent un des meilleurs moyens pour y parvenir — sans évoquer la sensibilisation de la beauté de l'art d'écrire. La raison d'un tel choix n'est pas explicitée et le rapport entre littérature et politique souvent évacué rapidement. Sans doute la littérature, quand elle n'est pas réduite à un outil de sélection, elle peut paraître dérangeante, sinon dangereuse pour le(s) politique(s), car si la littérature est une certaine manière de vouloir la liberté, elle est également action et vie comme le souligne Jean-Paul Sartre :

> Pour nous, un écrit est une entreprise, les écrivains sont vivants avant que d'être morts, […] nous estimons que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, non pas comme une passivité abjecte, en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses,

[1003] Lionel Ruffel, « Entretien avec Jacques Rancière : Politique de la littérature », *Vox-POETICA*, (2007).

> mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme une totale entreprise de vivre que nous sommes chacun »[1004].

Les propos de Sartre sont intéressants en ce qu'ils soulèvent la responsabilité et l'engagement de l'écrivain dans les préoccupations de la société. Sans tomber dans une analyse de surface, nous souhaitons étudier le texte littéraire en tant qu'il est politique. C'est en ce sens que Philippe Hamon s'efforce de voir dans *Texte et idéologie*, « dans quelle mesure (…) les textes *eux-mêmes,* narratifs ou non narratifs, construisent, manipulent, proposent au lecteur, incorporent à leur organisation — ou sabotent — certains dispositifs stylistiques destinés à signifier une échelle de valeurs (…) »[1005]. Sans renoncer à une lecture intégrale qui replace la fiction de Steinbeck dans un contexte plus large, et considère la manière dont elle reconstitue les problématiques liées au modernisme et à la littérature radicale[1006], notre but consiste à faire émerger ces problématiques du texte lui-même, par le biais d'une étude précise de ses dispositifs, afin de mieux cerner la manière dont la fiction joue — et parfois se joue — du politique. Il est intéressant de se poser la question comment Steinbeck arrive à préserver son honnêteté intellectuelle et sa sincérité en tant qu'écrivain politique. Cela soulève une question majeure qui traverse la littérature américaine contemporaine : comment faire de l'écriture politique un art ? L'interrogation ne nous empêchera pas d'explorer les manifestations de ces différents aspects au cours de notre étude mais nous la soulignons ici car il nous semble qu'elle contribue grandement à comprendre la démarche de Steinbeck dans sa volonté d'allier la notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans sa fiction. La voie de Steinbeck consiste à s'appuyer sur des expériences vécues ou relatées pour ériger sa fiction.

Par expérience politique, nous entendons aussi le fait d'éprouver dans ses émotions, ses sentiments et ses réactions les plus profondes jusque dans son corps, une réalité

[1004] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 40.
[1005] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.,* p. 54.
[1006] Il est intéressant d'établir ici une distinction terminologique. Par « littérature radicale », nous entendons une littérature qui promeut, par le biais de l'écriture, la transformation de la société existante, selon des principes politiques proches des idéologies de gauche, au sens large. On qualifiera ainsi *The Grapes of Wrath*, mais aussi *The Jungle* d'Upton Sinclair, ou *The Iron Heel* de Jack London, de romans radicaux. La littérature prolétarienne, quant à elle, renvoie à un mouvement littéraire spécifique, impulsé par le parti communiste américain, et qui s'étend de 1928 à 1935 ; parmi ses auteurs les plus connus, on citera Jack Conroy, Robert Cantwell ou Josephine Herbst. Enfin, nous parlerons de « littérature protestataire » pour évoquer, de manière plus générale, la possibilité qu'a la littérature aux États-Unis de mettre en oeuvre une critique politique, à travers les outils de la fiction elle-même, possibilité qui dès lors ne connaît pas de bornes chronologiques ou politiques.

politique, c'est-à-dire une situation ou d'un évènement dans lequel se manifeste un rapport politique entre des individus. Les émotions et les sentiments politiques de Steinbeck constituent le motif et le matériau de ses romans les plus réussis. Dans *In Dubious Battle*, Steinbeck dénonce le système d'exploitation abusive mis en place par les grands exploitants agricoles, qui profitent de l'explosion du chômage et du nombre pléthorique d'émigrants en quête d'un travail pour baisser les salaires. Cela entraîne l'affluence des ouvriers dans les champs et leur autodestruction programmée[1007]. Toutefois, il n'est pas étonnant de remarquer que Steinbeck s'insurge également contre les moyens cruels et inhumains utilisés par certains ouvriers agricoles grévistes pour se battre. Bien entendu, le choix de la voie de l'écrivain n'abolit pas la tension entre les exigences personnelles et privées de la littérature, et les exigences publiques de la politique. Dans *A Political Companion to John Steinbeck*, Cyrus Ernesto Zirakzadeh et Simon Stow examinent les croyances politiques de Steinbeck et la réflexion de ses convictions dans ses romans :

> Steinbeck was a staunch critic of capitalism but despised its state-centered alternatives; he championed community but feared the mob; he embraced his nation's wars but mourned their cost; he celebrated the American ingenuity but criticized the society it created; he advocated for the humanitarian intervention but recognized its cost indigenous peoples; he sought solace and insights in nature but lamented the cruelties it inflicted on humanity.[…] Steinbeck was, and remains, dangerous precisely because it is impossible to pin him down to any single position. Capitalists called him communist, communists a capitulator. Critics do not like to be confounded in their attempts to compartmentalize[1008]

Ce passage révèle la tension qui traverse l'écriture de Steinbeck. Cette tension apparaît comme une stratégie pour inviter le lecteur à un débat politique. Ainsi, on peut dire que la pratique littéraire s'oriente davantage vers une politisation, voire une idéologisation de la littérature. La critique de Marx comme celle de Lukacs[1009] voit dans la littérature une manière de représenter la complexité des rapports sociaux. L'écriture des textes de Steinbeck nous convie à nous situer par rapport au monde dans lequel nous vivons. La démarche qu'il entreprend est binaire puisqu'il présente le monde dans ses deux manières à la fois positives et négatives. Il faut voir que la binarité de cette démarche constitue un

[1007] Les dénonciations de Steinbeck sont d'actualité dans la mesure où les formes d'exploitation qu'il évoquait dans sa trilogie de la Grande Dépression, refont surface aujourd'hui. Le travail temporaire que les grands exploitants proposent n'est en réalité pas saisonnier et les rémunérations contractées ne sont pas conformes à la législation du travail. En fait le système de recrutement est l'expression d'une exploitation planifiée, puisqu'il permet en réalité d'assurer la pérennité des besoins de mains-d'œuvre agricoles bon marché sans parler des conditions de travail très pénibles.
[1008] Cyrus Ernesto Zirakzadeh and Simon Stow, *A Political Companion to John Steinbeck, op. cit.*, p. 9.
[1009] Georges Lukacs, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Payot, 1975, p. 78.

enjeu du texte en ce sens qu'elle constitue un horizon d'attente aussi pour le lecteur que pour les personnages, avant d'observer que la politique, souvent centrale dans la vie de Steinbeck, fait également l'objet d'un jeu narratif.

Dans le rapport entre politique et littérature, l'idée n'est pas de donner des solutions ou des réponses, mais de soulever des questionnements pertinents. Le rôle de Steinbeck, à notre sens, est de mettre les injustices sous les feux de la rampe. Cela revient à dire que sa mission serait à la fois de « média-tisser » les fractures sociales et de médiatiser les iniquités sociales, économiques et politiques. Ce que Steinbeck cherche dans sa fiction, c'est sans doute susciter, envoyer des vibrations et créer l'émoi. Dans ce sens, la littérature est déléguée d'une mission fonctionnelle qui voudrait dire que l'écrivain de s'en sert pour soutenir une position donnée dans une contingence spécifique des luttes politiques. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Jacques Rancière souligne que « toute littérature, engagée ou non, est politique »[1010].

Si Steinbeck s'est fait l'écho des appréhensions de la société américaine, c'est parce qu'il n'est pas un étranger parmi les siens. C'est pourquoi sa fiction est loin d'être une démarche de pur divertissement. Au-delà de sa valeur esthétique purement formelle, l'œuvre de Steinbeck s'inscrit dans une approche transmissive d'un message aux hommes, car prendre le parti de ne rien dire, c'est accepter le statu quo. Or, il s'agit de recréer le monde, c'est-à-dire libérer l'homme de sa condition d'existence. C'est là une exigence que l'écrivain ne peut déroger sans trahir son œuvre. Pour confirmer l'implication profonde de Steinbeck dans la vie politique américaine, Arthur Miller soutient que : « no other American writer 'so deeply penetrated the political life of the country' as Steinbeck did with *The Grapes of Wrath* in 1939 »[1011]. Il est intéressant de mettre en regard l'assertion d'Arthur Miller, puisqu'elle donne à lire la capacité de Steinbeck à s'opposer et à s'impliquer dans les affaires de son pays. L'implication politique qui caractérise la plupart de ses romans se retrouve également dans celui du pouvoir de refus de l'écrivain que Maurice Blanchot définit comme la « force d'opposition qui s'est exprimée dans l'œuvre et qui est mesurée par le pouvoir qu'elle a

[1010] « L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature ». *In* Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.
[1011] *In* Stephen K. George and Luchen Li, "Introduction", *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, *op. cit.,* p. 56.

de supprimer d'autres œuvres ou d'abolir une part du réel ordinaire […] ou de déterminer une réalité supérieure »[1012].

Si Steinbeck recourt à la fiction pour transmettre efficacement son message, c'est indubitablement parce que cela lui offre un cadre plus approprié et plus libre. Ceci semble trouver un écho dans l'acte de Rose of Sharon d'allaiter au sein un étranger à la fin de *The Grapes of Wrath*. L'acte d'allaiter peut être interprété comme un acte d'engagement mais à un niveau universel. Il en est de même de l'acte de Jim Casy qui préfère marquer la conscience de Tom Joad et de toute la communauté fermière en sacrifiant sa vie, à l'image du Christ, pour la bonne cause et la pérennité de la lutte de la classe ouvrière. Ces actes ou plus précisément sacrifices constituent une incitation à la mobilisation de tous vers la même cause ou vers « the whole thing »[1013] (*GOW*, 79) comme le souligne clairement la voix narrative. À partir de là, la vision d'une société adéquate devient pour Steinbeck la clé de la survie. Tels sont les arguments de Tom Joad:

> I'll be ever' where […] wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop beatin' up a guy, I'll be there. If Casy knowed, why, I'll be in the way guys yell when they're mad an' - I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when our folks eat the stuff they raise an' live in the houses they built – why, I'll be there. See ? (*GOW*, 419)

Parfois les mots sont, d'une part, des vocables et aboutissent à une sorte de force provocatrice tandis que, d'autre part, ils sont rédempteurs. Par l'emploi répétitif du terme : « I'll be there », Steinbeck inscrit son texte dans une forme d'engagement que l'on peut percevoir à la lumière des deux facettes de Tom Joad. La vision de Tom Joad change d'une simple posture d'auto-défense à une posture de préservation d'une cause commune. Cette vision unifiée est aussi visible à la fin du roman, dont la réconciliation des contraires constitue son fondement (en particulier la vie et la mort). De plus, les chapitres intercalaires calquent les cycles de la nature allant de la fin d'un printemps au début d'un autre. Il en est de même de l'histoire des Joad qui dure le temps d'une gestation correspondant au neuf mois de grossesse de Rose of Sharon. Cette réconciliation des opposés traduit l'essence même de la conception humaniste de l'écrivain.

[1012] Maurice Blanchot, « De la révolution à la littérature », *L'Insurgé*, n°. 1, (13 janvier 1937), p. 3.
[1013] Répété trois fois dans les chapitres VIII, X, XXVI, pp. 79-102 et 384.

En dépit de cette vision conciliée, l'orientation du texte insuffle la foi en l'homme et au progrès social. C'est ce que Ma Joad confie à son fils : « You got to have patience. […], Tom we're the people that live. They ain't gonna wipe us out. Why, we're the people - we go on. [...] » (*GOW*, 280). Par l'intermédiaire de la voix de Ma Joad, l'écrivain semble soutenir l'éventuelle naissance d'un monde meilleur même si le rêve d'un Ouest édénique est ici irréalisable. Dans le chapitre XX, la formule de Ma Joad « We're the people » résonne tout particulièrement dans le préambule de la Constitution des États-Unis d'Amérique. Cela apparaît comme une tentative narrative de représenter la totalité de l'environnement social des Joad. Dans cette tentative, chaque rencontre est consignée dans les moindres détails. Si l'existence des relations entre les Joad et les structures sociales américaines sont soulignées par des interludes narratifs presque bibliques sur les Okies, les producteurs en tant que groupes, sont racontés par un narrateur omniscient. Dans ce contexte, remarquons que la formule « We're the people », contrairement à l'énoncé formel « We the People » de la Constitution des États-Unis, est une expression vernaculaire. En traduisant l'ancienne phrase constitutionnelle dans l'accent de l'homme et de la femme ordinaires, ils pourraient revendiquer la tradition nationale. C'est sans doute en ce sens que Chris Vials soutient que : « In short, Steinbeck used realism to give the Joads a place in the national imagination, and it was on the basis of realism that they entered American popular culture »[1014]. Si Steinbeck s'évertue à rendre visible un peuple, il n'en demeure pas moins que son objectif vise à aller au-delà de la simple description de la situation des Okies qui réduirait la portée de son roman. Rappelons que le romancier construit ses personnages qu'il veuille ou non à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve.

Cependant, dans la fiction de Steinbeck, le lecteur n'est pas passif, car l'absence de conclusion du récit lui sert de matériel de reconstitution à partir des signes rassemblés. Par le biais de sa propre culture littéraire, le lecteur parvient à décrypter la compréhension approfondie du texte. L'écriture de Steinbeck est porteuse d'une idéologie politique. Ses romans ont pour but d'impliquer le lecteur dans ses combats. Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », il fait le réquisitoire sur la monopolisation des richesses par une minorité cupide. Selon lui, cette monopolisation des richesses dévoile l'absurdité humaine à

[1014] Chris Vials, *Realism for the Masses: Aesthetics, Popular Front Pluralism, and U.S. Culture, 1935–1947*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2010, p. XXII.

vouloir assujettir son prochain. C'est pourquoi il prône l'instauration d'une justice sociale basée sur l'éthique, la fraternité et la solidarité. *The Grapes of Wrath* propose une histoire, c'est-à-dire un mode de perception, d'explication, de compréhension et de justification. C'est la raison pour laquelle il est intéressant de noter que le sens dérivé du processus textuel ne signifie pas seulement ce que les mots veulent réellement nous dire. Il est aussi une direction, celle du sensible, de l'écriture des émotions qui donne aux mots des résonances nouvelles et donc une intentionnalité :

> This you may say of man _ When theories changes and crash, when schools, philosophies […] grow and disintegrate, man reaches, stumbles forward […] Having stepped forward, […] he may slip back, but only half a step, never the full step back. This you may say and know it and know it. This you may know when the bombs plummet out of the black planes on the market place, when prisoners are stuck like pigs, when the crushed bodies drain filthily in the dust. (*GOW*, 150).

Il faut constater que le texte romanesque essaie de conditionner le lecteur pour que l'effet visé puisse se produire. Dans ce passage, la fonction de l'écrivain se veut être un veilleur et un éveilleur. Cette fonction l'oblige à faire face au dilemme de sa situation puisqu'il cherche à éclairer la société en même temps qu'il évite de trop la fréquenter. Ce dilemme apparent s'explique par le fait que chaque écrivain doit se placer d'une manière ou d'une autre « à la marge » s'il ne veut pas devenir le porte-voix d'une classe sociale ou d'une communauté spécifique pour pouvoir imposer sa subjectivité et revendiquer une vision propre. Dans la fiction de Steinbeck, le récit oscille entre les deux pôles, d'où la nécessité pour lui de mettre au goût du jour les systèmes de représentations qui englobent les processus d'esthétisation du réel, de l'image et des enjeux. La volonté de Steinbeck de construire un idéal est symbolisée par le discours de Ma Joad : « We ain't gonna die out. People is goin' on — changing' a little maybe but goin' on » (*GOW*, 423). La déclaration de Ma Joad est intéressante en ce sens qu'elle souligne que la construction de cet idéal passe par la capacité à se développer et à continuer à se projeter dans l'avenir en dépit de conditions de vie pénibles.

En exposant l'unité de l'univers des Joad, Steinbeck donne un indice considérable à l'unité de son roman qui est porteur d'une « vision du monde » au travers ses personnages. C'est ce qui lui confère une cohérence renouvelée tant sur le plan esthétique que politique. Si l'imaginaire chez Steinbeck s'est toujours situé à la confluence de l'onirisme et de la politique, ses romans, par leur dimension métafictionnelle, semblent

raffermir la charnière de ces deux notions en fixant l'énonciation romanesque dans une problématique singulière.

Dans *The Grapes of Wrath*, l'intervalle entre les deux moments de la narration n'est pas sans intérêt dans la problématique qui nous préoccupe. Elle est expressive dans la mesure où elle fait état d'une disjonction dans l'entreprise 1ittéraire des fermiers. La séparation entre les chapitres narratifs et les chapitres intercalaires engendre une sphère d'expérience autonome et endogène qui se substitue progressivement au monde réel. Il s'agit d'un univers mi-réel et mi-imaginaire disposant de ses propres structures d'intelligibilité, différentes de celles de l'histoire. Dans ce chapitre, les facteurs déterminants de la transition entre les chapitres narratifs et les chapitres intercalaires sont donc aussi l'occasion d'envisager les divers points d'articulation de l'esthétique littéraire et de la problématique foncièrement politique imposée par le contexte de crise économique des années 1930.

Caractérisé par le rappel constant, quasi obsessif de l'écart idéologique qui fractionne la communauté des fermiers et des riches propriétaires terriens, la première partie de *The Grapes of Wrath* rend principalement compte des conditions politiques et idéologiques qui appellent l'émergence d'une forme inédite de 1ittérature au sein du monde agricole. C'est la résistance contre l'ordre capitaliste qui astreint les fermiers à l'expression lyrique de leur passion révolutionnaire. La démarche que Steinbeck entreprend se veut politique et éthique puisque sa fiction est marquée par la lutte, l'appréhension et l'expression d'une colère teintée d'espoir qui accompagne l'avènement de la résistance. Le roman est écrit, d'une part, pour perpétuer les idéaux politiques et éthiques de la communauté paysanne dans un espace discursif anonyme où les voix s'échangent et se mêlent dans l'expression d'une expérience et d'une utopie commune et, d'autre part, contre l'univers capitaliste pour reconduire la lutte idéologique à l'intérieur même du texte, par le biais de stratégies narratives particu1ières.

Dans sa trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck s'emploie à travers l'idée de révolution à décrire l'opposition doctrinale entre capitalisme indompté et égalitarisme radical. Cette démarche apparaît comme un élément structurant qui permet d'articuler le rapport entre littérature et politique. Parce qu'il n'est pas seulement envisagé comme un style binaire et de contestation, le lien entre littérature et politique dans l'œuvre de Steinbeck doit faire l'objet d'un réexamen théorique afin qu'on puisse adjoindre à notre

étude ce que nous pensons être trois autres de ses manifestations : l'impact du capitalisme, la lutte des classes sociales et l'injustice.

C'est sans doute en ce sens qu'il faut entendre le roman de Frank Norris, *The Octopus : A California Story* (1901), qui est une peinture vivante des débuts de la prolétarisation des ouvriers agricoles dans la vallée centrale de la Californie pendant les années 1880. Une génération plus tard, John Steinbeck complète la description de ce processus de prolétarisation à travers l'histoire des fermiers en Oklahoma, venus se réfugier dans la vallée centrale Californienne pour chercher désespérément du travail, suite à leur éviction par le « Dust Bowl » et l'expropriation de leur terre par les grands patrons de l'agrobusiness pendant la Grande Dépression. La fragilisation des prolétaires est perceptible aujourd'hui à la lumière des afflux de travailleurs agricoles latinos, parcourant la Californie à la recherche d'un travail précaire et mal payé pour survivre.

Au-delà des prises de position, soulignons que dès les années 1890 jusqu'au milieu des années 1930, deux formes de romans semblent émerger. Il s'agit du « muckraking novel » et du roman semi-documentaire. Par ailleurs, le thème politique se révèle dominateur dans le champ romanesque durant cette période à cause des inégalités économiques et sociales accrues. Certains écrivains américains à l'instar de Jacob Riis (*How the Other Half Lives*, 1890) Theodore Dreiser (*Sister Carrie,* 1900) et Upton Sinclair (*The Jungle*, 1906) ont commencé à faire usage de leur plume comme un instrument de résistance et se considèrent comme la *vox populi* dans le but de lutter contre les iniquités de la société américaine. Ces écrivains se sont intéressés à un vaste éventail de sujets, parmi lesquels le monopole de la *Standard Oil of Ohio*, la misère de la classe ouvrière, les conditions d'hygiène et de transformation dans l'industrie de viande. Ces sujets, pour la plupart abordés par le biais des enquêtes journalistiques, ont provoqué un émoi public, des enquêtes gouvernementales et la modification de certaines lois à la suite de situation préjudiciable dans les domaines mentionnés ci-dessous et tant d'autres.

Rappelons que la Dépression a joué un rôle décisif dans la mutation des consciences, c'est pourquoi l'Amérique est devenue plus réceptive aux idées politiques de gauche. En ce sens, des magazines comme *The New Masses*[1015] et *The New Republic* deviennent très influents dans les milieux intellectuels et vont jusqu'à faire appel aux

[1015] Rappelons que *The New Masses* était le principal organe culturel américain de gauche à partir de 1926, *In* Barbara Foley, *Radical Presentations : Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, *op. cit*., p. 65.

écrivains « engagés » et aux correspondants pour qu'ils se rejoignent à la cause qui a été conçue selon la bipolarité marxiste : « propriétaires des moyens de production » versus « travailleurs ». En se réclamant de la théorie marxiste (conscience de classe), certains écrivains populistes prônent la possibilité d'une classe sociale de rendre compte, par elle-même, de sa position sociale et de sa capacité à agir pour promouvoir ses intérêts. Parmi les plus éminents, citons Edward Dahlberg (*Bottom Dogs*, 1929), Michael Gold (*Jew Without Money*, 1930), Henry Roth (*Call it Sleep*, 1934), Mary Heaton Vorse (*Strike*, 1935) et Richard Wright (*Native Son*, 1940). Tous ces écrivains se sont inscrits dans une démarche de lutte par leur plume. Ceci semble faire penser à la création de la fédération américaine des organisations locales : *John Reed Clubs* en 1929, surnommée d'après le nom du journaliste et activiste américain, John Reed et dont le slogan « Art Is a Class Weapon » est fort significatif. Ce slogan apparaît comme une devise dont le but est d'influencer et de changer les mentalités de sorte qu'il ait une solidarité de classe entre les travailleurs[1016].

Durant les années 1930 la politique semble être le noyau d'un désenchantement social et économique. Cette période littéraire désenchantée est définie comme un moyen de représentation d'une réalité sociale décevante. Ainsi, des écrivains appartenant au courant littéraire américain de l'entre-deux-guerres : la génération perdue, *Lost Generation* comme on leur a surnommé, se sont servis de leur plume comme raison d'être face au désenchantement du quotidien ou plus fortement comme une mémoire de leur existence. De fait, des écrivains comme Ernest Miller Hemingway, Gertrude Stein, Dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Sherwood Anderson, Waldo Peirce, T.S. Eliot, et Steinbeck relatent dans leurs écrits la perte de transcendance d'une Amérique bouleversée par les mutations sociales et morales.

Les sujets abordés par ces écrivains permettent à la littérature d'être placée dans un cadre politique qu'on peut appeler avec Webber[1017] « l'ère du désenchantement ». Ce désenchantement de la littérature des années 1920 et 1930 est peut-être lié au monde de la politique. Mais en tant que discipline, la politique est loin d'être au centre de leurs textes

[1016] Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, op. cit., p. 163.

[1017] La notion de « désenchantement du monde » est développée par Max Weber comme le recul des croyances religieuses ou magiques en mode d'explication des phénomènes, et s'accompagne d'une perte de sens du monde, dès lors qu'il peut être scientifiquement expliqué. Dans son ouvrage l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Weber avait défendu l'idée qu'un courant particulier du protestantisme, le puritanisme, avait développé une forme d'articulation selon lui inédite entre sphère religieuse et sphère économique et que cette conjonction nouvelle avait joué un rôle décisif dans le déclenchement de la dynamique spécifique du capitalisme moderne.

comme l'ont affirmé la majorité des critiques. À notre sens, cette littérature est plus représentée par un désenchantement ancré dans les profondeurs d'une histoire et d'une esthétique. Même si le cheval de bataille de ces écrivains arborait une coloration politique, c'est sans doute pour lutter contre toute forme d'injustice politique, sociale et économique injuste de la société américaine. Dans ce rapport entre politique et littérature, Thomas Paine qualifiait la Grande Bretagne de « monstre politique »[1018] à cause de ses actes indignes envers l'Amérique. À l'instar de Paine, Steinbeck qualifie les riches capitalistes de « monstre économique » dans *The Grapes of Wrath*. Même si le contexte semble différent, les raisons incitatives à proférer leurs qualificatifs se révèlent identiques.

Chez Steinbeck il y a une certaine dénonciation des conditions dégradantes relations des ouvriers agricoles. Il s'agit de la tromperie dans laquelle la politique économique semble maintenir les fermiers pauvres pour s'assurer de leur dépendance. Se plaçant sur le plan politique, Steinbeck essaie de dévoiler le problème des différences entre les catégories socio-économiques et ethniques qu'il s'emploie à équilibrer. C'est en ce sens qu'il faut entendre la définition de la politique d'Hannah Arendt dans *Qu'est-ce que la politique ?*, où elle définit la politique comme l'instauration d'un espace entre les hommes, qui les relie tous et dans lequel s'organisent la parole et l'action libres[1019]. En effet, il peut être intéressant de se réfugier dans la lecture du patrimoine des anciens textes qui n'ont plus de prise directe sur le monde actuel. Dans le deuxième chapitre des *Politiques*, Aristote développe l'idée selon laquelle la genèse d'une cité découle de l'union de deux individus complémentaires ne pouvant pas vivre séparément comme il le souligne :

> Ainsi, il est nécessaire tout d'abord que s'unissent les êtres qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, par exemple la femme et l'homme en vue de la procréation (et il ne s'agit pas d'un choix réfléchi, mais comme aussi pour les autres animaux et les plantes d'une tendance naturelle à laisser après soi un autre semblable à soi) ; et celui qui commande et celui qui est commandé, et ce par nature, en vue de leur mutuelle sauvegarde[1020]. (Aristote, 87).

[1018] *In* Elise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, *op. cit*., p. 64.
[1019] Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?* –Traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Édition du Seuil, 1995, p. 33.
[1020] Aristote, *Les Politiques.* Traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Éditions Flammarion, 1993, p. 87

Le phénomène de symbiose tel qu'il est décrit par Aristote semble trouver sa pleine formulation dans *Of Mice and Men* où George incarne la figure du commandant et Lennie celle du subalterne. C'est à partir de ce binôme indissociable que naît la notion de famille. Cette approche, valable aussi chez Aristote, part de la famille, puis de la communauté formée de plusieurs familles (le village) pour aboutir enfin à la cité qui est la condition royale pour l'accès au bien-être comme le fait remarquer Aristote : « Et la communauté achevée formée de plusieurs villages est une cité dès lors qu'elle a atteint le niveau de l'autarcie pour ainsi dire complète ; s'étant donc constituée pour permettre de vivre, elle permet une fois qu'elle existe, de mener une vie heureuse »[1021]. La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que l'acquisition d'une vie heureuse dépend du degré d'autonomie d'une cité, puisque c'est cela qui permet la plénitude de ses occupants.

Dans *Of Mice and Men*, on ne retrouve pas dans le rêve de Lennie ni de George la volonté de créer une cité. Néanmoins l'importance de « l'autosuffisance » telle que l'entend Aristote, laquelle permet d'accéder également au bonheur, est bien présent dans la petite ferme que chaque ouvrier agricole veut acquérir comme le confirme Candy : « Sure they all want it. Everybody wants a little bit of land, not much. Jus' somethin' that was his. Somethin' he could live on and there couldn't nobody throw him off of it » (*OMM*, 74). Le besoin de Candy d'avoir sa propre propriété est significatif en ce qu'il souligne la portée de l'autosuffisance dans l'agrarianisme jeffersonien, une notion essentielle que Steinbeck se fait le héraut dans *Of Mice and Men* comme dans *The Grapes of Wrath*.

Remarquons le dessein politique de l'animal humain chez Steinbeck est presque différent de celui d'Aristote, même si dans certains aspects la dynamique reste identique : d'une union que les individus ne peuvent se passer, un couple symbiotique peut donner naissance à une organisation, ce qu'est sans doute le modèle de société au niveau politique, autant la cité pour Aristote que la petite ferme pour Steinbeck rendrait l'ouvrier indépendant. Si l'étape de la famille est essentielle pour Aristote, il n'en demeure pas moins que chez Steinbeck elle est moins nécessaire, voire contraire. Cette approche presque désintéressée de la famille peut nous pousser à faire un rapprochement avec la théorie de Walder Clyde Allee qui souligne que le soubassement familial n'est pas toujours nécessaire à l'agrégation d'organismes vivants :

[1021] *Ibid*., p. 90.

> These illustrations suggest the possibility of the formation of groups of decided social integration as the result of the congregation of individuals, without a family aggregation of any sort appearing in this particular type of organization[1022].

La théorie de Walder Allee nous donne à voir que la notion de famille n'est pas totalement essentielle au processus de la formation des groupes. Dans *Of Mice and Men,* l'agrégation des individus se réalise parfaitement sans le prototype familial comme socle. En effet, c'est la complémentarité du couple d'amis Lennie et George qui donne à ce mouvement tout son sens au niveau politique, puisqu'il entraîne un regroupement où chacun aide à transformer de façon palpable le rêve en réalité. En proposant d'apporter de l'argent, le vieux Candy se propose d'intégrer le groupe pour transformer le rêve en éventualité. Il en est de même du palefrenier Crooks, dont le but est de rejoindre le couple d'amis, comme il le fait remarquer dans le chapitre IV :

> 'If you… guys would want a hand to work for nothing — just his keep, why I'd come an' lend a hand. I ain't so crippled I can't work like a son-of-a-bitch if I want to'. (*OMM*, 75).

Dans ce passage, il n'est pas seulement question pour Crooks d'être associé au projet du couple d'amis, mais de se dépêtrer également du regard qui le ramène toujours à sa situation de handicap et à son identité. Ainsi, au moment où il propose ses services à Lennie dans le but d'intégrer leur projet, l'arrivée de la femme de Curley coupe court à la discussion, si bien que Crooks ne participe pas finalement au projet. Or il s'agit pour Steinbeck de mettre en évidence l'importance de la potentialité d'intégration de Crooks car c'est dans la possibilité de la réalisation d'indépendance que le rêve trouve sa validité. L'intégration du vieil homme, Candy dans le projet et l'éventuelle intégration de Crooks sont à rapprocher au développement du sens moral tel que l'entend Charles Darwin :

> [Man's] sympathies became more tender and widely diffused, so as to extend to the men of all races, to the imbecile, the maimed, and other useless members of society, and finally to the lower animals[1023].

La remarque de Darwin est éclairante en ce qu'elle souligne les changements opérés par Steinbeck dans la manière de percevoir les autres groupes de la société. La force de ce

[1022] Walder Clyde Allee, *Animal Aggregations*, Chicago, University of Chicago Press, 1931, p. 346.
[1023] Charles Darwin, *Evolutionary Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 253.

passage réside dans la capacité de l'homme à s'ouvrir, à se considérer au même pied d'égalité et à œuvrer vers un but commun. Sans doute, selon Darwin, la sympathie humaine peut susciter l'interaction entre les individus et réduire les sources de préjugés. C'est d'ailleurs en ce sens que nous envisageons la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique dans la fiction de Steinbeck, car elle œuvre à la création d'« une forme de circulation entre les pratiques de la performance artistique et celles de l'action politique »[1024]. Dans *Of Mice and Men*, différents statuts peuvent découler du couple d'amis Lennie et George, allant de la classification des âges à la division des groupes socio-ethniques. Cela révèle un développement moral et une ouverture d'esprit à l'acceptation de la différence. Similairement, George s'efforce à admettre et à comprendre l'altérité de Lennie. De ce fait, le rêve d'indépendance, symbolisant un idéal de société basé sur l'agrarianisme Jeffersonien, peut se réaliser à partir d'une éventuelle agrégation des individus.

En s'appuyant sur les théories de Walder Allee, de William Emerson Ritter et de Charles Darwin, Steinbeck combine sa vision biologique de l'homme avec la dynamique aristotélicienne de la genèse de la cité. C'est d'ailleurs ce qui permet d'octroyer un but aux vas-et-viens de ranch en ranch du couple d'amis Lennie et George. Qu'importe la réalisation du but, il est relégué au second plan, puisque sa validité se trouve au premier plan dans l'éventualité de son accomplissement. Il est intéressant de remarquer qu'une lueur d'espoir semble se dégager de façon paradoxale à la fin du roman dans l'épisode où George exécute Lennie et se retrouve seul pour lui éviter d'être lynché. Pourtant, l'ultime événement est l'arrivée des poursuivants, notamment celle de Slim avec qui George s'est bien entendu durant son séjour au ranch. Ici, Steinbeck met clairement en évidence le rapprochement entre Slim et George comme le fait remarquer la voix narrative :

> Slim came directly to George and sat down beside him, sat very close to him. […] Slim twitched George's elbow. "Come on, George. Me an' you'll go in an' get a drink." […]. He led George into the entrance of the trail and up toward the highway. (*OMM*, 104-105).

L'emploi itératif du verbe « sit » met l'accent sur cette proximité, et quant à la main de Slim posée sur le coude de George, elle participe aussi à la contiguïté qui l'entraîne avec

[1024] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués* : *entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 469.

lui. Il s'agit là d'un rapprochement physique significatif, et l'utilisation des pronoms personnels « Me an' you » souligne la création d'un nouveau binôme qui quitte l'état d'inertie pour se mettre en mouvement. La création croissante de ce couple d'amis se révèle encore être un vent d'espoir qui s'apprête à souffler. Le roman ayant démontré comment le rapprochement entre deux individus peut être le point de départ essentiel à l'ouverture de nombreuses possibilités. Les deux derniers mots du roman sont remplis de sens comme le souligne la voix narrative : « Curley and Carlson looked after them. And Carlson said, 'Now what the hell ya suppose is eatin' them two guys?' » (*OMM*, 105). L'emploi de ce groupe de mots « two guys ? » semble résumer tout l'enjeu du roman et la marque interrogative qui clôture le roman laisse deviner un champ de possibilités à travers le mouvement commun des deux hommes.

Dans un article consacré à *Of Mice and Men*, Damien fait remarquer que le roman est animé par une volonté coopérative qui se traduit par la relation symbiotique unissant George et Lennie dans l'espace américain[1025]. Cela nous permet de montrer comment la transformation de la relation humaine constitue un principe de cohésion dans la fiction de Steinbeck. C'est d'ailleurs ce qui lui rapproche davantage de la notion de politique au sens aristotélicien. Toutefois, pour mieux saisir le rapport entre fiction et politique chez Steinbeck, il faut s'intéresser pour autant à l'inventaire de ses romans en général. En explorant la bibliographie de Steinbeck, on constate qu'il est impliqué dans ce qu'il écrit, tout en invitant aussi son lecteur dans la production de sens.

En lisant *In Dubious Battle*, on peut constater que Steinbeck s'engage consciemment tout en sachant qu'il écrit pour un public bien déterminé. Cet engagement témoigne d'une exigence de réponse à une urgence. Cela semble rejoindre l'affirmation sartrienne selon laquelle l'écrivain ne doit pas « parler pour ne rien dire »[1026]. C'est ce qui l'installe dans une obligation d'assumer pleinement sa responsabilité dans l'histoire. Il est clair que décrire et écrire l'histoire, notamment l'histoire contemporaine, c'est en proposer une lecture, donc un discours aux implications politiques. Comme le soutient Steinbeck dans *A Life in Letters* :

> A writer out of loneliness is trying to communicate like a distant star sending signals. He isn't telling or teaching or ordering. Rather he seeks to establish a relationship of meaning,

[1025] Damien Alcade, « Symbiose et circulation dans *Of Mice and Men* de John Steinbeck », *op. cit.*, pp. 1-11.
[1026] Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Paris, Éditions Galimard, 1978, p. 194.

> of feeling, of observing. We are lonesome animals. We spend all life trying to be less lonesome. One of our ancient methods is to tell a story begging the listener to say—and to feel—Yes, that's the way it is, or at least that's the way I feel it. You're not as alone as you thought[1027].

Entendons par « distant star » un engagement politiquement centré sur les différents domaines de la vie. La visée de cette position distante est une stratégie pour impliquer le lecteur, mais aussi un moyen d'aborder la réalité dans sa profondeur et son objectivité. De surcroît, l'engagement de l'écrivain peut se situer ailleurs, ses valeurs peuvent ne pas être strictement politiques, mais éthiques ou culturelles. Désireux de résister par un langage libre et lucide à toutes les formes d'aliénation, Steinbeck défend les valeurs de son pays, de sa terre et de l'humanité entière. Cet engagement peut aussi se faire au nom de la littérature toute entière. On peut considérer qu'il appartient à l'écrivain de mettre en place un échange conscient avec son lecteur dans le but de lui faire réfléchir sur les relations entre les hommes. L'exemple du roman, *The Pearl* est une parfaite illustration où Steinbeck met en évidence le rapport heurté entre les hommes. Par le biais d'une approche allégorique, Steinbeck décrit les conséquences de la quête excessive du bonheur matériel entre d'un côté les capitalistes représentés par les marchands de perles ou le médecin, et d'un autre côté les pauvres symbolisés par la famille de Kino. Pouvons-nous voir dans les textes de Steinbeck, une résistance efficace à toutes les paroles désarticulées, dispersées ou insensées ? Certes, la fiction de Steinbeck peut s'efforcer de redonner un sens à ce que nous vivons.

Dans un monde bouleversé par la crise économique et l'usage cruel du capitalisme, Steinbeck se veut comme porteur d'une vision universelle de l'homme dans sa fiction. En d'autres termes, l'auteur de *The Pearl* croit au pouvoir qu'a la fiction d'imposer de nouveaux modèles de langage, de vision et d'imagination, qui est également une tentative de résistance à toute forme d'oppression. Dans sa fiction, Steinbeck associe l'histoire sociale à la fiction. Cette référentialité est un voile en ce sens que le roman dépend du référent socio-historique et vise à la reproduction de sa vérité.

Le style narratif permet de justifier la forme de son écriture. L'écriture des textes de Steinbeck implique des choix techniques qui engendrent un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que dans ses récits, Steinbeck met en œuvre entre autres des effets de distance afin de créer un mode narratif précis, qui selon

[1027] Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck*: *A Life in Letters*, *op. cit.,* p. 523.

Gérard Genette, « gère la régulation de l'information narrative fournie au lecteur »[1028]. Cela fait de la fiction non seulement un art mais aussi un savoir : elle ne demande donc qu'à être mieux cartographiée pour être moins méconnue. Il nous semble que l'originalité de la fiction de Steinbeck réside dans la complémentarité entre une littérature qui valorise l'« art pour l'art » et la littérature engagée. Cela revient à dire que Steinbeck inscrit sa fiction dans une entreprise de restructuration du lien entre réalité et langage. La complémentarité se traduit par l'usage subsidiaire et cohérent des deux approches, puisque Steinbeck les explore non pas simultanément mais successivement. Ceci nous permet de montrer la tentative de mettre en scène une « politique de la littérature » au sens où l'entend Jacques Rancière[1029]. Cela revient à dire qu'il faut envisager de nouveau les rapports entre forme romanesque et espace public, entre « sens commun » et littérarité, entre individu et communauté. Une telle optique permet, en quelque sorte, de redonner la littérarité aux œuvres politiques, de les réintégrer dans le champ de l'analyse littéraire, en même temps qu'elle invite, plutôt qu'à voir dans le politique le non-dit de la fiction. Il nous faut pour cela repenser les manières dont la fiction peut mettre en scène le non-dit du politique, c'est-à-dire la rhétorique démocratique. Cette double approche participe de son éclectisme et il nous semble essentiel de l'identifier avant même d'étudier plus en détail les enjeux de cette étude, à savoir le rapport entre les notions d'esthétique et de politique. C'est à la lumière de ce syncrétisme cohérent que nous pourrons montrer la difficulté pour la critique de classer l'œuvre de Steinbeck dans un une catégorie ou un courant spécifique. L'enjeu sera d'interroger cette triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique, tout en nous intéressant au rôle structurant dans l'œuvre et aux paramètres déterminant dans la réception de la littérature.

[1028] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 184.

[1029] « L'expression politique de la littérature implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. (...) Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire » *In* Jacques Rancière, *Politique de la littérature, op. cit,* p.11.

2. Réception et perception esthétique : l'effet de spectacle

2.1 L'approche naturaliste comme résonance dans la vision « organique » de Steinbeck

Étudier l'approche naturaliste, se rapportant à la vision organique chez Steinbeck, nous permet également d'aborder plus généralement la question de la représentation, de l'usage possible de l'analogie, de la transposition dans le champ de la littérature. Pour évaluer la pertinence ainsi que les enjeux idéologiques et esthétiques d'une approche naturaliste, peut-être faut-il préalablement brosser la genèse de ce courant de pensée. Le naturalisme consiste décrire la société et les individus dans sa réalité crue, autrement dit, l'auteur naturaliste s'attache à montrer la réalité telle qu'elle est et non telle devrait être. À l'image du réalisme, le naturalisme se donne pour but d'explorer le réel dans sa globalité, surtout dans les milieux populaires et même dans les bas-fonds. En cherchant à faire de son ouvrage le reflet le plus parfait possible du monde, l'approche naturaliste se révèle être une suite logique du réalisme. Avant d'appréhender ce chapitre, il est judicieux de définir la naturalité pour pouvoir ensuite l'associer avec l'acte d'écriture. Il s'agit d'une traduction du mot anglais « Wilderness » qui désigne dans son sens environnemental le caractère sauvage d'un milieu naturel.

En philosophie, la naturalité relève de ce qui est à l'état de nature, c'est-à-dire quelque chose qui n'a pas été conçu ou travaillé par la main de l'homme, contrairement à l'état de culture selon Jean-Jacques Rousseau. Étudier la naturalité revient à parler du ou des « naturels », lesquels désignent les habitants « indigènes » des pays étrangers qu'on surnomme aussi parfois « sauvages ». Ce vocable désigne notamment les hommes, les lieux, les animaux « éloignés de la fréquentation des hommes » ou de la nature civilisée, cultivée et domestique[1030].

Rappelons que le concept de naturalité a des sources médiévales. Il est mis en exergue par l'art et la littérature dans le mouvement romantique, notamment par des peintres comme Caspar David Friedrich, jusqu'à nos jours où les médias visuels (photographie, télévision et cinéma) exploitent l'image des grands paysages apparemment vierges et sans impacts humains. C'est cette exploitation des paysages que

[1030] Voir *Dictionnaire de l'Académie française*, Première Édition, Paris, Institut de France, 1694, p. 445.

John Steinbeck réalise dans ses romans ; en une écriture qui s'appuie sur la nature pour formuler la réalité. Par exemple, en lisant *The Grapes of Wrath*, on remarque que Steinbeck emploie un style descriptif qui, à travers l'hypotypose, crée l'effet de réel. Le style descriptif qui débute le récit du roman consiste à décrire l'effet de la Dépression de manière si frappante qu'on croit la vivre : « To the red country and part of the gray country of Oklahoma, the last rains came gently, and they did not cut the scarred earth » (*GOW*, 5). Il s'agit ici de montrer, de faire voir et d'ouvrir un champ de connaissances. Dans *Figure II*, Gérard Genette soutient que le style descriptif est « à la fois explicatif et symbolique »[1031]. Les propos de Genette sont intéressants en ce qu'ils dévoilent que la description des phénomènes éoliens est sujette d'interprétation, car elle révèle un sens expressif et symbolique, comme le souligne la voix narrative : « A gentle wind followed the rain clouds, driving them on northward, a wind that softly clashed the drying corn » (*GOW*, 6). Steinbeck symbolise la nature par rapport aux événements qui se produisent dans la communauté locale. Les nuages de pluie symbolisent le malheur provoqué par la longue sécheresse, et quant à la brise légère qui pousse les nuages vers le nord, elle apparaît comme le dernier espoir pour les agriculteurs de recommencer une nouvelle vie quelque part. Il en est de même du panorama qui est offert au lecteur avec des jeunes pousses mises en évidence pour faire allusion au renouveau comme le fait remarquer la voix narrative :

> And as the sharp sun stuck day after day, the leaves of the young corn became less stiff and erect; they bent in a curve at first, and then, as the central ribs of strength grew weak, each leaf tilted downward » (*GOW*, 5).

Les feuilles de maïs, qu'évoque la voix narrative, symbolisent dans une certaine mesure le doute des fermiers sur un éventuel rétablissement de leurs récoltes et de leurs moyens de subsistance. En ce qui concerne le fléchissement des nervures centrales, elles représentent apparemment les plus résistants fermiers qui s'accrochent au moindre espoir de pluie. Outre la description du paysage, le foyer optique de Steinbeck s'oriente vers une représentation animalière et humaine, stimulant en termes de symbole. Il en est de même du chapitre II : « He walked slowly to the front of it, put his hand on the shiny fender, and look at the No Rider sticker on the windshield » (*GOW*, 9), ou encore de la description allégorique des péripéties de la tortue dans le chapitre III :

[1031] Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 58.

> The turtle had jerked into its shell, but now it hurried on, for the highway way burning hot. And now a light truck approached, and as it came near, the driver saw the turtle and swerved to it. His front wheel struck the edge of the shell, flipped the turtle like a tiddly-wink, spun it like a coin, and rolled it off the highway. (*GOW*, 19).

Le combat de la tortue est fort significatif en termes de représentation et d'interprétation car elle semble prédire l'expérience de la famille Joad. La portée de l'emploi de la figure animale est captivante en ce sens qu'elle sert à rendre le texte plus vivant. L'usage du trope est bien employé aussi dans un sens détourné de son sens propre, c'est-à-dire à la fois *in praesentia* et *in absentia*. C'est en ce sens que Robert J. Griffin et William A. Freedman soutiennent dans leur article « Machines and Animals: Pervasive Motifs in *The Grapes of Wrath* », que la fréquence de l'usage du trope animal constitue une forme de dénonciation détournée des maux de la société, comme ils le font remarquer : « While there are very few machine tropes, animal tropes abound. […]. Animal tropes frequently serve to denote violence or depravity in human behavior »[1032]. La remarque est éclairante en ce qu'elle souligne que la caractérisation métaphorique des machines met l'accent aussi sur l'animalité ou le côté bestial des affaires humaines.

Dans *The Grapes of Wrath*, la métaphore animale est également perceptible à la lumière du voyage des migrants sur la route. À la fin du chapitre XV les voitures des voyageurs « sifflaient » ("whizzed") le long de l'autoroute 66, contrairement au début du chapitre XVI où les familles Joad et Wilson « rampaient » ("crawled") vers l'Ouest. Le contraste se trouve dans leur mode de déplacement. Le verbe « crawl » employé comme refrain dans tout le roman s'explique moins par un souci esthétique que par un désir de rendre plus captivant le mouvement des fermiers migrants sur la route, lequel mouvement prend un sens figuré. Ici l'allégorie devient le mode d'expression privilégié et se révèle un acte de langage sérieux. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'hypothèse de John Searle :

> […] as a request; that is, the speaker intends to produce in the hearer the knowledge that a request has been made to him, and he intends to produce this knowledge by means of getting the hearer to recognize his intention to produce it. […]. In indirect speech acts the speaker communicates to the hearer more than he actually says by way of relying on their

[1032] *In* Peter Lisca, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., pp. 590-591.

> mutually shared background information, both linguistic and nonlinguistic, together with the general powers of rationality and inference on the part of the hearer[1033].

Dans ce passage, on voit que la validité d'un acte de langage indirect réside dans l'existence de relations logiques qui permettent de communiquer indirectement un acte illocutoire au moyen de l'accomplissement d'un autre illocutoire[1034]. Dans *The Grapes of Wrath*, le mode de déplacement de la tortue est comparé à celui des Joad, des Wilson, des voyageurs et des camions, tous se déplacent de la même manière en « rampant ». L'impact poétique de la répétition de ce signifiant dans le roman est si progressif que le mouvement laborieux devient implacable et inexorable. Pour survivre, les migrants sont obligés de continuer à ramper vers la Californie où ils pensent voir aboutir leur rêve. Dans le chapitre XIII, le symbolisme de l'animal est chargé de signification, puisqu'il semble donner un aperçu aux malheurs des migrants comme le souligne la voix narrative :

> The dog wandered, sniffing, past the truck, trotted to the puddle under the hose again and lapped at the muddy water. And then he moved away, nose down and ears hanging. He sniffed his way among the dusty weeds beside the road, to the edge of the pavement. He raised his head and looked across, and then started over. Rose of Sharon screamed shrilly. A big swift car whisked near, tires squealed. The dog dodged helplessly, and with a shriek, cut off in the middle, went under the wheels. The big car slowed for a moment a face looked back, then it gathered greater speed and disappeared. And the dog, a blot of blood and tangled, burst intestines kicked slowly in the road. (*GOW*, 141)

Ce passage fait état de l'expérience mortifère du chien ; celui-ci s'est fait écraser par un véhicule sur le chemin des herbes poussiéreuses au bord de la route. Il est intéressant de remarquer que la mort de l'animal ne se limite pas seulement à un acte fatal, puisqu'il s'agit aussi d'un « acte de langage indirecte » qui laisse entendre le prodrome des difficultés auxquelles la famille Joad va faire face durant son périple. Pour ce faire, Casy ne se garde pas de se comparer à la tortue, c'est pourquoi il se permet de donner des explications à Tom sur les caractéristiques imprenables de l'animal. Une comparaison fort significative que Casy souligne ici : « Nobody can't keep a turtle […]. They work at it and work at it, and at last one day they get out and away they go—off somewhere. It's like me » (*GOW*, 21). C'est précisément là le sens de la comparaison dans le roman, elle

[1033] John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech* Acts, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 30-32.
[1034] *In* Jon-Arild Olsen, *L'Esprit du roman : œuvre, fiction et récit*, Bruxelles, Peter Lang Publishing Group, 2004, p. 153.

réapparaît à chaque fois pour marquer un seuil, une étape dans la vie Jim Casy. Au plan narratologique, la comparaison à la tortue témoigne d'une prolepse, voire d'une prédiction qui donne un aperçu sur l'attitude postérieure de Casy de quitter la famille Joad.

Par ailleurs, même si l'évasion de la tortue est assimilée à des fins de survie, la comparaison telle que l'évoque Jim Casy : « It's like me » plante le décor qui n'est pas sans rappeler la détermination de Jim Casy. Ce dernier sacrifie sa vie pour permettre à Tom Joad de perpétuer le combat. Si le sacrifice de Jim Casy permet à Tom Joad de survivre, il nous faut pourtant démontrer que seule la mort du prêtre régénère le récit. L'assassinat de Jim Casy doit être le prix à payer pour que le récit puisse continuer. L'écriture de Steinbeck fait donc suite à une transaction symbolique. Ce sacrifice peut être interprété psychanalytiquement comme une transposition du but de Jim Casy vers Tom Joad. Il s'agit en ce sens d'une sorte de déviation du but de Jim Casy qui peut être associé à une satisfaction sociale. Ces déviations narratives sont autant de pistes dont la fiction s'empare pour explorer les notions d'esthétique, de politique et d'éthique. La présence de la tortue est à analyser dans sa double acception d'allégorie qui nous permet d'étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de la notion d'esthétique, de politique et d'éthique.

Selon la tradition hindoue, le dieu Vishou s'incarne, par le biais de ses avatars, dont la « Kûrma » communément appelée la tortue, lorsque le monde est menacé par le chaos[1035]. La tortue constitue l'incarnation de la divinité sur terre pour montrer la voie aux hommes et sauver l'humanité. C'est précisément cette posture éclairante et salvatrice que la tortue semble représenter dans *The Grapes of Wrath.* Si les péripéties de la torture donne à lire un aperçu de la situation future des Joad, elle joue également le rôle d'exemple dans sa solide résistance aux forces mécaniques et humaines. Au regard des tribulations et des péripéties de la tortue, la famille est amenée à vivre de pareilles déconvenues, mais doit adopter l'attitude combative de la tortue pour échapper à ces obstacles, voire survivre à ces mêmes forces mécanisées et déshumanisées. L'approche naturaliste est ici apparentée à une vision organique car elle peut être définie comme une méthode de travail et de création, de l'objet jusqu'à la naissance de l'œuvre par transformations successives des objets, des formes et des couleurs. Les ouvrages issus de

[1035] Michel Mourre, *Religions et les philosophies d'Asie*, Paris, Éditions La Table ronde, 1961, p. 89.

cette vision organique peuvent être vécus comme un espace « vivant », participant au développement individuel et social. La vision organique chez Steinbeck n'est donc pas un style mais une méthode de travail qui semble lui donner une autonomie. Il apparaît dans la fiction que cette méthode lui permet d'avoir une liberté totale et une capacité d'insuffler une dynamique aux formes par la composition de motifs cohérents entre eux. Au-delà de la vision « organique », la démarche de Steinbeck, à mi-chemin entre le naturalisme et le symbolisme, est capable d'évoquer avec précision une réalité et d'inviter le lecteur à un véritable travail de déchiffrement.

Cette invitation à décoder le sens trouve sa pleine expression dans le chapitre VI de *In Dubious Battle* où Jim compare le combat de son père à celui d'un chat : « My old man was fighting just like a cat in a corner with a pack of dogs around. Sooner or later a dog was sure to kill him, but he fought anyway » (*IDB*, 20). En voulant mettre en évidence le niveau de désespoir de son père, Jim l'assimile à un chat fougueux au milieu des chiens. Dans ce roman, le comportement du père est métaphorisé par un procédé récurrent de zoomorphisme. Il s'agit d'une démarche naturaliste qui incite Steinbeck à vouloir situer l'homme dans une continuité du monde animal. Néanmoins, il faut souligner que même si le naturalisme est ici réducteur, il n'en demeure pas moins qu'il comporte une part de vérité.

Dans la fiction de Steinbeck, le rapport entre politique et esthétique revient comme un thème subdivisé en de multiples ramifications. Il faut alors comprendre pourquoi le rapport entre la notion d'esthétique et de politique, « naturalisée », reproduite et codée, fait l'objet d'une approche naturaliste dans la vision « organique » de Steinbeck. C'est ce que nous tenterons d'analyser à la lumière d'un premier éclairage offert par Hippolyte Taine dans son ouvrage intitulé *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Il explique que le naturaliste s'intéresse à tout, indiquant en ce sens que « les métiers sont l'objet propre du naturaliste. Ils sont les espèces de la société, pareils aux espèces de la nature »[1036]. La démarche naturaliste s'articule autour de la description de la force naturelle, indépendamment du beau ou tout autre idéal. Une telle perspective nous invite à reconsidérer le caractère naturaliste du rapport entre les notions d'esthétique, de politique et d'éthique, dont la résonance apparaît comme une vision organique. L'approche

[1036] Hippolyte Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Éditions Hachette et Cie, 1914, p. 50.

naturaliste s'attache à décrire la réalité telle qu'elle est réellement, tout en cherchant à l'éclairer avec un savoir scientifique.

Dans *The Grapes of Wrath*, la description minutieuse de la réalité dans le chapitre I implique une sorte d'engagement, parce que la démarche de Steinbeck ne fait pas abstraction de ce qui se passe dans le monde (comme les injustices liées à un système capitaliste insensible et matérialiste). Cette démarche naturaliste se veut objective puisqu'elle est capable d'analyser la nature humaine et la société comme le souligne la voix narrative dans le chapitre III :

> THE CONCRETE HIGHWAY was edged with a mat of tangled, broken, dry grass, and the grass heads were heavy with oat beards to catch on a dog's coat, and foxtails to tangle in a horse's fetlocks, and clover burrs to fasten in sheep's wool; sleeping life waiting to be spread and dispersed, every seed armed with an appliance of dispersal, twisting darts and parachutes for the wind, little spears and balls of tiny thorns, and all waiting for animals and for the wind, for a man's trouser cuff or the hem of a woman's skirt, all passive but armed with appliances of activity, still, but each possessed of the anlage of movement. (*GOW*, 19)

Il ressort des descriptions observées dans ce passage une sorte de complémentarité entre l'homme et son environnement. La proximité de Steinbeck avec son environnement semble justifier le portrait naturaliste brossé par les minutieuses descriptions de l'espace. Dans ce premier chapitre, les descriptions sont si précises et objectives qu'elles peuvent être tributaires de la tradition naturaliste française. Notons que l'étude des sociétés est au centre des romans de Steinbeck. La description fouillée de l'expérience des Joad tout au long de leur périple vers la Californie expose deux visions différentes. Entre un capitalisme broyant tout sur son passage et un esprit de partage adoubé d'un amour de la nature. Ces descriptions, à portées sociales, apparaissent comme une saisissante exposition d'un double processus irrévocable d'exploitation de l'homme par l'homme mais aussi d'asservissement enclenché par les grands propriétaires terriens vis-à-vis des métayers pauvres. Steinbeck nous dévoile le sort réservé aux pauvres hères comme le décrit la voix narrative :

> […]. And the imported serfs were beaten and frightened and starved until some went home again, and some grew fierce and were killed or driven from the country. (*GOW*, 232).

En tant que roman en partie naturaliste, *The Grapes of Wrath* semble être l'instrument d'une prise de conscience historique, sociale et politique. De par ses descriptions, ce

roman s'inscrit dans une perspective d'élucidation des disparités sociales et de l'émergence des premières revendications des droits syndicaux. Le recours à des sujets quotidiens et à des objets familiers permet à Steinbeck de faciliter la compréhension de son roman. Il y a une démarche de démocratisation de son récit, c'est-à-dire une tentative de rendre accessible au plus grand nombre le discours émis par le biais d'une expérience singulière. Il en est de même des romans *In Dubious Battle, Of Mice and Men* ou encore *The Pearl*, où Steinbeck s'emploie à étudier la société américaine par le biais de l'expérience d'un groupe ou d'une famille. Dans sa trilogie comme dans *The Pearl*, Steinbeck brosse une galerie de personnages, tous à des degrés divers sous l'emprise d'un vice (souvent l'argent). Ils sont le plus souvent obsédés par le pouvoir et les biens matériels. Propriétaires terriens, spéculateurs, commerçants, prêtre, meneurs de grève. Au-delà de la dénonciation de leurs politiques inhumaines, le cœur de ses romans se veut une grande fresque, dévoilant par l'analyse au microscope, la cohérence et la vie débordante d'un monde en perpétuel bouleversement.

Notons que Steinbeck s'est bien documenté avant de procéder à une étude préalable du milieu dans lequel chacun de ses romans s'est déroulé. Les enquêtes menées sur le terrain par Steinbeck ne limitent pas seulement à des collectes de données, elles sont également le fruit d'une observation participante, qui apparaît comme une ethnographie de la Californie et de l'Amérique en général. Au cours de notre analyse il a été possible de constater que l'approche naturaliste de Steinbeck offre un moyen de présenter le tableau économique et moral d'un pays en pleine mutation. Cette approche s'inscrit dans une perspective ethnologique puisqu'elle privilégie l'immersion dans le milieu d'étude afin de mieux en comprendre la quintessence. C'est en ce sens qu'il faut entendre par ailleurs la méthode naturaliste de Steinbeck, qui se rapproche des techniques de l'observation participante utilisées dans différentes sciences sociales (ethnologie, sociologie, anthropologie), afin d'expliquer scientifiquement ces phénomènes observés. C'est sans doute en ce sens que le sociologue Alain Touraine que l'immersion dans la zone d'étude implique « la compréhension de l'autre dans le partage d'une condition commune »[1037].

[1037] Alain Touraine en commentaire de l'ouvrage de William Foote Whyte (1995), *Street corner society, la structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui », (traduction de l'américain, 1ere édition), 1943.

Il s'agit pour Steinbeck d'adopter une posture neutre de Steinbeck dans la restitution de la réalité. Dans le prologue de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck adresse une dédicace en ces termes : « To Tom who lived it ». Cette dédicace prend tout son sens à la lumière du verbe « live », choisi ici pour mettre en évidence la posture d'acteur et d'observateur de Tom Collins, responsable du camp gouvernemental des migrants d'Arvin (Weedpatch) du comté de Kern dans le sud de la Californie. Ce dernier a accueilli plusieurs fois Steinbeck à partir d'août 1936, lorsqu'il a tenté, à travers un travail sur le terrain, de mener une étude ayant aboutie à sept séries d'articles sur la condition de vie des fermiers migrants dans les camps.

Dans son exigence de capturer la réalité, Steinbeck s'engage dans une perspective scientifique pour dévoiler les réalités non-dites ou cachées des migrants et de leurs oppresseurs socioéconomiques. Dans *In Dubious Battle*, l'irruption de Jim et de Mac dans le camp des ouvriers agricoles ou encore dans *The Grapes of Wrath* s'inscrivent dans une démarche consistant à expérimenter les faits afin de valider les postulats. L'expérimentation et l'observation sont là des procédés qui font écho à la méthode expérimentale développée par Michel-Eugène Chevreul en ces termes :

> […]. Le raisonnement suggéré par l'observation des phénomènes institue donc des expériences […], et ce raisonnement constitue la méthode que nous appelons expérimentale, parce qu'en définitive l'expérience est le contrôle, le critérium de l'exactitude du raisonnement dans la recherche des causes ou de la vérité[1038].

La quête de vérité au sens scientifique du terme passe par une méthode expérimentale qu'on appelle la reproductibilité. On comprend ainsi que le souci de vérité qu'il suscite, s'explique par une extension du réalisme bien qu'il met l'accent sur des éléments naturels. La visée de la méthode expérimentale consiste à redessiner l'apparence de la vie humaine, tout en plaidant pour un usage critique. Il est frappant de remarquer que la résurgence de la démarche naturaliste dans la fiction de Steinbeck se traduit comme une vision du monde. À la source de cette étude, il y a une proposition théorique héritée de la théorie de Darwin, retravaillée par des penseurs tels que Richard Lehan, Yves Chevrel ou encore Emile Zola, qui consiste à envisager l'évolution des espèces chez Darwin comme socle de l'approche naturaliste. Il s'agit ici de comprendre comment l'écrivain a recours à

[1038] Michel-Eugène Chevreul, *Lettres adressées à M. Villemain sur la méthode en général et sur la définition du mot "fait" : relativement aux sciences, aux lettres, aux beaux-arts, etc.,* Paris, Éditions Garnier Frères, 1856, pp. 27-29.

l'approche naturaliste comme une conception logique et biologique pour mieux ériger son récit et farder la nature de son texte. Le recours à la théorie de Darwin est utile pour comprendre ce que Richard Lehan reconnaît être une vision du monde :

> All reality could be explained by a biological understanding of matter, subject to natural laws, available in scientific terms. Controlled by heredity and environment, man was the product of his temperament in a social context[1039].

Richard Lehan fait reposer sa vision du monde sur une compréhension de l'individu entre son tempérament et le contexte social dans lequel il évolue. Effectivement dans la fiction de Steinbeck, ses personnages principaux, en quête de bien-être, luttent pour se défaire des adversités de leur condition de vie de pauvre dans les États-Unis des années 1930. Cela leur est encore plus difficile puisqu'ils émergent des bas-fonds d'une société où la puissance du capitalisme dicte ses lois tout en les astreignant dans une perpétuelle quête de survie. Dans une telle perspective, il nous semble pertinent d'analyser particulièrement la question de l'environnement dans le roman, motif structurant cher aux naturalistes. C'est sans doute en ce sens qu'en 1936 Steinbeck déclare à son ami et écrivain George Albee :

> Now I'm working hard on another book which isn't mine at all. I'm only editing it but it is a fine thing. A complete social study made of the weekly reports from a migrant camp[1040].

La déclaration de Steinbeck révèle l'importance de l'étude d'enquête occupe dans son écriture. Notons que *The Grapes of Wrath* est le fruit d'une longue proximité avec Tom Collins et les migrants du camp de Weedpatch et ailleurs. La longue section qui traite la Californie dans *The Grapes of Wrath* porte donc le cachet de nombreuses conversations que Steinbeck a eues ainsi que des événements et des personnes de « première main ». C'est d'ailleurs en ce sens que Jackson Benson, dans *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, souligne la portée des influences sur Steinbeck dans son écriture :

> There were deeper influences flowing from the camp manager to the author: influences of spirit, emotion, and attitude, which are difficult to measure or locate precisely. […] both had a knack for getting close to ordinary people and winning their confidence […] both

[1039] Richard Lehan, « The European Background », *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 47.
[1040] *In* Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, *Steinbeck: A Life in Letters*, *op. cit*., p. 132.

> had faith that our democratic institutions, through the pressure of an enlightened citizenry, could and would conquer the inequities that appeared to be tearing the fabric of society apart[1041].

Notre but est de comprendre comment les influences de Tom Collins contribuent à créer la voix propre d'auteur chez Steinbeck. Il est intéressant de relever que l'ensemble de ses accointances avec le milieu ouvrier lui a permis de produire une vaste et riche documentation sur le monde agricole des années 1930 aux États-Unis. En effet, de nombreux aspects, figurant dans les rapports de Tom Collins, à l'image des conditions de travail des migrants, de certains personnages et de composantes de la vie du camp de Weedpatch, se retrouvent dans *The Grapes of Wrath*. Par exemple, dans le chapitre XXII, l'organisation démocratique en comités élus par les campeurs est une parfaite illustration. Cette a similitude de la description prend tout son sens à la lumière de l'ordre établi dans le camp des migrants que la voix narrative formule comme suit :

> "You'll see the committee tomorrow. They'll show you how to use the camp and tell you the rules."
> Tom said, "Say—what is this? What committee is this, anyways?"
> The watchman settled himself back. "Works pretty nice. There's five sanitary units. Each one elects a Central Committee man. Now that committee makes the laws. What they say goes". (*GOW*, 257)

Dans ce passage, Steinbeck fictionalise les travaux sur le terrain de Tom Collins. Il entre dans une démarche objective en appliquant à la littérature les principes scientifiques. C'est la raison pour laquelle il a fait de l'environnement des migrants un cas d'étude pour mieux les représenter. C'est sans doute en ce sens que Steinbeck souligne que : « I tried to write this book the way lives are being lived not the way books are written »[1042]. La déclaration de Steinbeck fait état de la nécessité de peindre la réalité telle qu'il la voit. C'est toute la pertinence de l'assertion d'Emile Zola, un des théoriciens du naturalisme, qui pour mettre en évidence le rôle du naturaliste, le définit en ces termes : « nous sommes des naturalistes qui ramassons simplement des insectes, qui collectionnons les faits »[1043]. Notons néanmoins que même si l'écrivain est inspiré par la méthode scientifique, il n'en demeure pas moins qu'il ne se cantonne pas à cette démarche. La singularité de l'écrivain naturaliste se révèle être son empreinte dans ses écrits.

[1041] Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, *op. cit*., pp. 344–345.
[1042] *In* Robert DeMott, *Introduction to Steinbeck's Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, *op. cit*, p. xviii.
[1043] Émile Zola, *Face aux romantiques*, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 114.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », il semble souvent difficile de distancer l'écrivain de son œuvre et de l'univers où il installe ses personnages, lui-même étant un membre de la société qu'il décrit. À titre d'exemple, dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck nous fait une description détaillée des conséquences de la crise économique des années 1930 et du Dust Bowl. Ceci est encore une des spécificités du naturalisme, car comme le souligne Yves Chevrel dans son ouvrage *Le Naturalisme*, l'œuvre naturaliste a la capacité de présenter au lecteur « un lambeau, une tranche, une page de vie humaine »[1044]. Si l'écrivain fait le portrait d'une « page de la vie humaine », cela revient sans doute à s'intéresser au contexte sociopolitique dans lequel le texte est écrit. Se gardant de recréer la posture de narrateur omniscient, Steinbeck expose les choses qui entourent ses personnages comme un monde de signes qui nous renseignent sur leurs conditions d'existence et leurs personnalités.

Dans *The Grapes of Wrath*, le recours au jeu des métaphores dans le chapitre III permet de rendre la dimension visionnaire de la subjectivité de Steinbeck. Même si ses descriptions se révèlent authentiques, sa démarche du naturaliste ne constitue pas une reproduction servile de la réalité. Par ailleurs, cette approche naturaliste donne à voir un point de vue non loin de celui du réaliste. À titre d'exemple, dans le chapitre III, la tortue n'est pas seulement un animal, elle est hissée au rang de valeureux résistant. C'est le symbole même de la survie : elle « rampe », « se blinde la queue » ("armored tail") et « se dépêche » ("hurried on") pour résister aux embardées des véhicules. L'approche naturaliste apparaît ici comme une manière de concrétiser une aspiration à se rapprocher de l'altérité que représente la nature. L'intérêt de Steinbeck pour les études naturalistes véritables, notamment pour la biologie marine (tel qu'il le développe dans *The Sea of Cortez),* ne fait pas de lui pour autant un simple « peintre animalier » de la vie humaine. Sa vision « organique » est plus complexe et principalement parce qu'elle tient compte de l'univers technique et machiniste dans lequel a évolué la société américaine du XXe siècle.

Dans la fiction de Steinbeck, il y a une sorte de mariage entre l'univers technique et la vision organique qui lui est propre. L'expression littéraire de cet écrivain se rapproche du reportage, c'est la raison pour laquelle, dans *The Grapes of Wrath*, il donne à son texte une impression de peinture du monde réel. L'approche organique se veut une expression

[1044] Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 108.

singulière de la vision du monde à travers son roman. Il est étonnant de dire que cette approche organique n'est que stylistique, car elle révèle également la manière dont Steinbeck parvient à concevoir son roman de sorte à créer un « effet » sur son lecteur ou encore à agir directement sur certaines situations. Il y a une sorte d'expression effective du « monde vécu ». Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck s'inscrit dans une démarche d'amélioration des structures sociétales. La détermination et la bravoure des fermiers migrants semblent susciter de l'admiration chez Steinbeck. C'est pourquoi il estime qu'à partir des qualités durables des fermiers « will grow a new system and a new life which will be better than anything we have had before »[1045]. Sa démarche s'ancre dans une volonté de résoudre le rapport problématique entre la réalité et sa représentation, mais aussi de transformer les conditions de vie des fermiers migrants. Cette dimension expressive inhérente au monde vécu est, au regard de Steinbeck, une stratégie discursive qui a pour but de refléter une vision brute du monde vécu. Selon le sociologue Jean-François Côté, il y a un certain rapprochement à établir entre l'expression sociologique du monde vécu et l'entreprise littéraire elle-même, et même un rapprochement double[1046].

Dans *The Grapes of Wrath* tout comme dans *In Dubious Battle*, il y a une sorte d'adoption de la conception de la vision du monde à travers un naturalisme pragmatiste[1047]. Au regard de la vision de Steinbeck, la démarche naturaliste trouve sa pleine expression dans la manière de concevoir ses personnages. Dans *In Dubious Battle*, Mac et Jim sont soumis aux normes du parti. Il en est de même dans *The Grapes of Wrath* où les fermiers migrants sont réunis sous la bannière des règles du camp de transit qui leur permet de retrouver, quoique temporairement, le répit dans une organisation bien structurée. La pertinence de cette résonance organique trouve sa justification dans la manière de fédérer leurs actions communes. Dans tous les cas, la fiction apparaît comme le médium auquel Steinbeck s'attache, en y intégrant des d'artifices idéologiques, esthétiques, politiques ou éthiques pour révéler sa particularité.

Dans *The Grapes of Wrath*, le médium est la transcendance de l'expérience singulière des Joad à l'universalité. Dans l'élaboration de la représentation de la réalité à laquelle se livre la création littéraire de Steinbeck, il y a une sorte de plaisir esthétique

[1045] Peter Lisca and Kevin Hearle, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., p. 543.
[1046] Jean-François Côté « Le réalisme social et l'école de Chicago : rencontre de la littérature et de la sociologie dans la communication pragmatiste chez John Steinbeck et Herbert Blumer », *Cahiers de recherche sociologique*, n°. 26, (1996), pp.115–137.
[1047] *Ibid*., p. 129.

qu'il vise. Steinbeck décrit l'expérience humaine dans des termes naturalistes. Cette approche naturaliste semble impacter directement la perception de l'existence humaine. C'est pourquoi le lecteur est plongé dans un cadre spatial où il a l'impression que le texte décrit totalement le monde réel. C'est dans cette proximité avec la réalité que l'on peut inscrire son roman dans une perspective naturaliste, car celle-ci par sa visée d'effacement de la distance dans l'expression, donne une certaine impression de participer de manière directe et immédiate à la vie du groupe. Par ailleurs, l'analyse du style narratif et des jeux de motifs contribue à comprendre la démarche de l'auteur dans sa volonté d'expérimenter la démarche naturaliste et de la renouveler puisqu'elle spécifie la composition interne de la création littéraire et artistique. L'intrigue qui se donne à voir dans *The Grapes of Wrath* a pour piédestal les thèmes et motifs que Steinbeck conçoit pour aiguillonner davantage sa narration et formuler à sa manière ses idées.

Cependant, si l'imbrication narrative des thèmes et motifs se présente au premier abord comme un jeu, il n'en demeure pas moins qu'elle a un enjeu dans *The Grapes of Wrath*. Le chapitre III décrit l'atmosphère de dureté du paysage et de la vie avec une référence particulière à une tortue :

> The sun lay on the grass and warmed it, and in the shade under the grass the insects moved, ants and ant lions to set traps for them, grasshoppers to jump into the air and flick their yellow wings for a second, sow bugs like little armadillos, plodding restlessly on many tender feet. And over the grass at the roadside a land turtle crawled, turning aside for nothing, dragging his high-domed shell over the grass: His hard legs and yellow-nailed feet threshed slowly through the grass, not really walking, but boosting and dragging his shell along. The barley beards slid off his shell, and the clover burrs fell on him and rolled to the ground. His horny beak was partly open, and his fierce, humorous eyes, under brows like fingernails, stared straight ahead. He came over the grass leaving a beaten trail behind him, and the hill, which was the highway embankment, reared up ahead of him. For a moment he stopped, his head held high. He blinked and looked up and down. At last he started to climb the embankment. Front clawed feet reached forward but did not touch. The hind feet kicked his shell along, and it scraped on the grass, and on the gravel. As the embankment grew steeper and steeper, the more frantic were the efforts of the land turtle. Pushing hind legs strained and slipped, boosting the shell along, and the horny head protruded as far as the neck could stretch. Little by little the shell slid up the embankment until at last a parapet cut straight across its line of march, the shoulder of the road, a concrete wall four inches high. As though they worked independently the hind legs pushed the shell against the wall. (*GOW*, 19)

Cette description de l'existence pénible de la tortue se présente comme la suite de l'histoire racontée au chapitre I. La constance des idées de Steinbeck se retrouve également dans l'enchaînement des sections portant les numéros pairs. Au-delà de l'ordre de causalité auquel obéit souvent la progression des différentes parties et des actions

constituant l'intrigue, la structure du récit se caractérise par sa portée sémantique. Au fond, toutes les séquences, qu'elles soient narratives ou intercalaires, concourent au même effet, comme on peut le constater dans les deux derniers chapitres, où Steinbeck fait consécutivement un gros plan sur l'inondation provoquée par la pluie et un zoom sur les Joad, au milieu de ce déluge. Remarquons que ni l'histoire de la tortue, ni l'histoire de la famille Joad, ne peut finir de manière heureuse, mais l'une comme l'autre survivra en dépit des attaques et des difficultés.

En outre, les portraits physiques, les descriptions d'habillement comme celui des haillons du passant dans le chapitre XXVI et du décor cahoteux de l'environnement, tendent à révéler et en même temps à justifier l'état mental des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. À côté de cela, la présence manifeste du décor ornemental vise aussi à renforcer la domination narrative. Cette description étendue et détaillée apparaît comme une pause et une recréation dans le récit, du rôle purement esthétique, dont qu'on peut comparer à « la sculpture dans son édifice classique » selon les termes de Gérard Genette[1048]. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », les vocables « land » ou « house » ont un sens plus profond. Au de-là des acceptions économiques ou d'origine, la « terre » et la maison sont apparentées à un élément inséparable de l'individu. C'est pourquoi la perte de celle-ci rend les fermiers en éternels démunis. L'évocation du terme « campground » qui constitue la nouvelle demeure des Joad révèle la rupture de ce lien. En effet, le sens de la « demeure » est pratiquement inexistant si on regarde la fin du récit où les familles Joad et les Wilson, sans logis, pataugent dans le déluge.

Dans la charpente narrative, Steinbeck associe la notion de « terre » au concept de famille. Ces deux concepts sont inextricablement liés qu'ils entretiennent une relation de causalité, ce qui fait l'un peut faire effet sur l'autre. Citons, à titre d'exemple, la désagrégation de la famille Joad au début de leur exode à cause d'un manque de terre. C'est sans doute ce que Peter Lisca souligne en le mettant en parallèle avec le déclin économique et moral, ainsi dit-il : « although the primitive family unit is breaking up, the fragments are going to make up a larger groupe »[1049]. Cette désintégration de l'unité familiale est selon lui « positive » pour la narration, car chaque séparation ou perte humaine constitue un noyau pour la formation d'une nouvelle grande famille. Est-ce le cas ici ? Dans *The Grapes of Wrath*, Steinbeck ne montre aucune idée de cette formation,

[1048] Gérard Genette, *Figures II Essai*, Paris, Éditions du Seuil, *op.cit.*, p. 58.
[1049] Peter, Lisca and Kevin Hearle, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit.*, p. 621.

ni laisse entendre de manière explicite cette possibilité — aussi bien pour Noah que pour l'enfant mort-né de Rose of Sharon. Cependant que pouvons-nous dire du refus de Ma Joad de laisser partir Tom Joad après qu'il a tué le meurtrier de Jim Casy ? De toute évidence, il faut voir dans l'acte de Ma Joad un besoin de protection de la famille. Steinbeck fait de cette séparation un moyen de lui faire exposer aux problèmes collectifs. C'est d'ailleurs ce qui lui mène à sa maturité. Il est intéressant de constater que la décision involontaire de Tom Joad de se séparer de sa famille témoigne d'une volonté de trouver l'idéal.

Le recours à la réalité et au symbole dans la fiction de Steinbeck a un rôle narratif et structurel. La perspective naturaliste se veut un moyen d'expression poétique qui s'opère entre l'idée abstraite et l'image chargée de l'exprimer. La démarche naturaliste chez Steinbeck est une méthode lui permettant d'inviter le lecteur à un véritable travail de déchiffrement. Ceci apparaît comme une manière de tenir à distance la vision réductrice qui se limite uniquement aux apparences concrètes. Pour cela, il est intéressant de se poser la question si la démarche naturaliste, comme expression symbolique, ne constitue-t-elle pas une technique d'écriture dans la fiction de Steinbeck ? Outre la confluence de styles qui s'entremêle et parfois combinée à un aspect révolutionnaire, le texte de Steinbeck ouvre la voie à la polémique.

2.2 *The Grapes of Wrath* : un roman à « effet pervers » ou à « effet boule de neige » ?

Le parcours littéraire et politique de Steinbeck est alambiqué, et peut même parfois sembler contradictoire. En prise avec son temps, Steinbeck a écrit *The Grapes of Wrath* pour dénoncer le sort des fermiers de l'Oklahoma pendant les années 1930. L'enjeu de cette étude est de s'intéresser à la réception de cet ouvrage qui a suscité plus de controverse et a fait couler beaucoup d'encre après sa publication. Le point d'ancrage de ce présent travail va s'appuyer sur l'« esthétique de la réception » ainsi que l'« horizon d'attente » du lecteur et l'accueil de l'œuvre par le public, sans pour autant faire abstraction de l'effet de la réception. Dans l'acception de la réception, les notions de « lecture » et de « public » sont essentiellement convoquées dans la mesure où elles

servent de baromètre d'analyse aux œuvres littéraires. De surcroît, l'écriture se déterminerait dans un intervalle entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture.

L'objet d'étude du roman *The Grapes of Wrath* qui nous intéresse ici n'est pas seulement le texte littéraire lui-même, mais le cadre interprétatif dans lequel le roman est conçu. Il apparaît que la conception du roman constitue une mission que Steinbeck s'est assignée. Le combat singulier de l'écrivain apparaît comme une manière irréfutable de démontrer sa qualité d'écrivain comme il le souligne dans son journal : « If only I could do this book properly, it would be one of the really fine books and a truly American book »[1050]. En parlant de *The Grapes of Wrath*, Charles Angoff souligne la qualité et la dimension artistique du roman dans le *North American Review* :

> With his latest novel, Mr Steinbeck at once joins the company of Hawthorne, Melville, Crane, and Norris, and easily leaps to the forefront of all his contemproraries. The book has all the earmarks of something momentous, monumental, and memorable[1051].

Selon Charles Angoff, les grands écrivains ne se conforment presque jamais aux règles de leur art. On peut donc dire qu'ils ont une pensée anticonformiste. Dans *Journal : 1939-1949. Souvenirs,* André Gide souligne que « toute pensée non conforme devient suspecte et est aussitôt dénoncée »[1052]. Les propos de Gide sont intéressants en ce qu'ils éclairent sur la démarche contestataire entreprise par Steinbeck dans son roman.

Publié au milieu de la crise économique des années 1930, *The Grapes of Wrath* est le résultat de plusieurs mois de recherches et d'enquêtes qui a apporté à l'attention du public une nouvelle image troublante de la Dépression. L'omniprésence de la polémique suscitée par la publication du roman a un impact sur la trajectoire de l'écrivain. Cet « effet polémique », souvent soulevé par les critiques et une frange de la société américaine, mais aussi attribué aux saillances contestataires de l'écrivain, mérite d'être plus clairement élucidé. Face à une telle avalanche de critiques, le roman apparaît comme un puissant diffuseur d'informations liées aux injustices qui sévissent dans les profondeurs de l'Amérique rurale.

[1050] *In* Harold Bloom, *John Steinbeck: Comprehensive Biography and Critical Analysis*. *Bloom's BioCritiques op, cit.*, p.3.
[1051] *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op, cit*., p. 220
[1052] André Gide, *Journal : 1939-1949. Souvenirs*, *op, cit.*, p. 282.

L'intention de Steinbeck est de faire comprendre ce que l'effondrement de l'Amérique rurale signifie vraiment pour ceux qui ont le plus souffert pendant la Grande Dépression. Dès les premières heures de sa parution, le roman suscite la controverse parmi les critiques. Dans un mélange assourdissant de critiques, la question qui se pose à la sortie *The Grapes of Wrath,* est de savoir si la description des faits mentionnés est authentique ou pas. Ce hiatus sans doute gratifie à tort ou à raison le roman d'une aura. Dans une telle perspective, les critiques n'ont-elles pas mis le roman devant les projecteurs ? Ou encore cette averse de critiques n'a-t-elle pas suscité la curiosité des lecteurs ou crée un intérêt pour le roman ? Il est intéressant de constater que, dans tous les cas, la prolifération des critiques fondées ou injustifiées a su créer ce qu'il est convenu d'appeler à présent un « effet de buzz », même si les réactions négatives ne manquent pas. Il s'agit ici non pas d'interroger le discours de Steinbeck sur les conditions de vie et de travail des fermiers durant les années 1930 en Amérique, dont on rappelle simplement les arguments les plus déterminants, mais également la nature des réactions qu'il a suscitées.

L'enjeu est de réfléchir à la façon dont la controverse se soulève, se prolifère et s'épuise. *The Grapes of Wrath* est avant tout une œuvre aux prises avec le réel. Composée dans un moment de l'histoire des États-Unis particulièrement douloureux, cette longue épopée est également le fruit d'une observation faite « sur le terrain » et offre le moyen de faire revivre une personne authentique chère à Steinbeck à travers les traits de Tom Joad. Ce chapitre est aussi l'occasion de redéfinir rapidement la notion de réalisme, si souvent maltraitée lorsqu'on évoque la fiction de Steinbeck. Au-delà de sa conception comme le témoignage d'un drame social et historique vécu à un niveau individuel et collectif, le roman de Steinbeck se particularise par sa construction. Il est structuré autour d'une combinaison narrative distincte et d'une variété de motifs qui déterminent l'unité fonctionnelle et la cohérence du texte. Aussi peut-on le décrypter comme une démonstration du rapport de complémentarité de la narration, c'est-à-dire « l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose » et du message du romancier. *The Grapes of Wrath* est un roman complexe qui se laisse difficilement appréhender si le lecteur le situe en dehors d'un contexte précis. Ce roman, dont les enjeux sont inhérents au lieu natal de Steinbeck, dispose d'un profond ancrage dans la réalité bien particulière de l'Amérique des années 1930.

Pour comprendre l'ouvrage, il convient de dire, à l'instar de Morris Dickstein, que Steinbeck est animé par « the free-spirited explorers of low life like William Soroyan, Nelson Algren, and Henry Miller, whose heroes are anarchic individualists who live by their own code, by instinct, apart from the social values that constrain most other people »[1053]. La déclaration de Morris Dickstein est éclairante en ce qu'elle souligne que la démarche exploratrice de Steinbeck permet de comprendre pourquoi il s'est intéressé à ceux qui vivent en marge de la société. Il apparaît d'emblée que Steinbeck se prête à un mode de pensée et d'action qui se fient essentiellement aux propres expériences existentielles du libre-penseur. C'est pourquoi il s'est toujours défendu de préserver son écriture de toute modification aux visées commerciales ou pudibondes venant de ses éditeurs[1054] comme il le fait remarquer à son éditeur Pat Covici : « Fortunately, I'm not writing for reviewers »[1055]. Il s'agit pour Steinbeck d'imposer un style d'écriture qui se fonderait non pas sur les envies des critiques, mais sur l'expérience et l'objectivité. C'est en ce sens que Guy de Maupassant soutient dans *La vie errante*, qu'« une œuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité »[1056].

Dans la pensée de Steinbeck, il y a une forme de revendication de l'originalité. Par sa liberté créative, Steinbeck semble refuser toute homogénéisation de la pensée qui le rendrait moutonnier. C'est la raison pour laquelle dans *The Grapes of Wrath*, il se met dans la peau des fermiers pour les représenter et les rendre plus visible. Le but originel du roman est de remettre en cause non pas la société américaine, mais certaines pratiques injustes et injustifiées. C'est pourquoi, le rôle de Steinbeck consiste à mettre le doigt là où ça fait mal. Sa mission consiste à écrire l'innommable ou l'indicible. Dans la représentation du sort des fermiers migrants, Steinbeck cherche à solliciter ses lecteurs de sorte à susciter en eux un émoi. C'est en ce sens que Marshall Best qualifie *The Grapes of Wrath* de « the most important piece of fiction on our list »[1057]. Pour souligner la dimension du chef-d'œuvre de Steinbeck, Louis Owens soutient que ce roman doit être appréhendé sous l'angle historique et sociologique, tel qu'il le préconise :

[1053] Morris Dickstein, « Steinbeck and the Great Depression », *South Atlantic Quarterly*, (2004), pp. 111-131.
[1054] *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit.,* p. 217.
[1055] *Ibid*., p. 220.
[1056] Guy de Maupassant, *La Vie errante. Nouvelle édition augmentée*, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2014, p. 68.
[1057] *In* Jay Parini, *John Steinbeck: A Biography*, *op. cit*., p. 217.

> We can and should read The Grapes Wrath as a testament to a historical and sociological phenomenon—the Dust Bowl—perhaps the greatest combined ecological and social catastrophe in American history.[1058]

Dans *The Grapes of Wrath* les chapitres intercalaires peuvent être lus à la lumière de la préconisation de Louis Owens. Les chapitres dits explicatifs ou intercalaires apparaissent comme des « espaces mémoriels » qui transmettent des références historiques et culturelles. Convaincu de la porosité des frontières entre les genres et les registres, Steinbeck se plaît à mêler dans son roman « inclassable », non seulement des reportages journalistiques et des notes de lecture, mais aussi il y insert des textes mi-narratifs et mi-réflexifs, appuyés par des exemples témoignant d'expériences et de rencontres vécues (avec Tom Collins). C'est ainsi que Peter Lisca affirme que : « No other American novel has succeeded in forging and making instrumental so many prose style »[1059]. Envisagé dans une telle perspective, le roman fait l'objet d'un succès inespéré, d'où le nombre d'exemplaires estimés à 4300000 de sa sortie en avril 1939 jusqu'en février 1940. C'est sans doute en ce sens que le *New York Times* souligne que *The Grapes of Wrath* constitue le livre best-seller de 1939[1060].

Durant cette période, le roman a remporté également le *National Book Award* pour l'œuvre de fiction préférée de 1939, voté par les membres de l'*American Booksellers Association*, avant de remporter le prix Pulitzer de la fiction en 1940[1061]. Au-delà des aspects positifs, la publication du roman a suscité également des critiques acerbes. C'est cette controverse passionnelle, créée par les riches propriétaires terriens et une partie de la société américaine, que nous souhaitons explorer maintenant, en essayant de comprendre le sens politique des condamnations de l'ouvrage. C'est peut-être cette forme de controverse qui pousse Antoine Compagnon à souligner que « sous le nom d'étude de réception on songe à l'analyse plus étroite de la lecture comme réaction individuelle ou collective du texte littéraire »[1062].

[1058] Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit*, p. 7.
[1059] Peter Lisca, Kevin Hearle, *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., p. 742.
[1060] "1939 Book Awards Given by Critics: Elgin Groseclose's 'Ararat' is Picked as Work Which Failed to Get Due Recognition", *The New York Times*, (February 14, 1940), p. 25. ProQuest Historical Newspapers New York Times (1851–2007).
[1061] (Winners 1917–1947). The Pulitzer Prizes. Retrieved January 28, 2012. Voir : https://www.pulitzer.org/winners/john-steinbeck Accès le 29/10/2018.
[1062] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun, op. cit*., p. 173.

Outre les réactions négatives essuyées par le roman, Steinbeck a été lui-même l'objet d'intenses critiques. La réception de *The Grapes of Wrath* à l'époque témoigne bien de la confusion, qui reste malgré tout, à notre sens, étonnante. Se situant entre sciences sociales, littérature et travail social, domaines auxquels on peut aussi ajouter le journalisme de reportage et l'activisme politique[1063], la confluence de ces modes d'écritures fait du roman une source privilégiée pour les études transdisciplinaires, puisque qu'il établit des relations entre plusieurs disciplines. Il n'est pas étonnant alors que soit posée la question suivante : pourquoi *The Grapes of Wrath* a pu créer un tel tumulte ? Le chapitre XIV nous donne indirectement une réponse éclairante : « […] the causes are a hunger in a stomach… » (*GOW*, 151). La mise en lumière de l'instinct vital comme cause de toute praxis migratoire, nous permet d'envisager le roman lui-même comme une forme de factum où l'auteur réussit à déconstruire les théories essentialistes sur l'« autre » comme ennemi d'une civilisation qui a oublié ses propres origines « vitales » ou instinctives. Cette vision naturaliste revendiquée dans le roman transforme les personnages en porteurs de messages politiques et éthiques sur la justice sociale.

Dès sa sortie, le roman est interprété comme un document sociologique. Il fait l'objet d'attaques de la part de certains groupes corporatistes, religieux ou politiques qui l'accusent de fomenter la haine de classe et de banaliser certains enseignements chrétiens. Dans cette tempête de critiques, des conservateurs le dénoncèrent néanmoins comme un menteur et un communiste. Un autodafé a d'ailleurs été fait du roman peu après sa parution[1064]. R. W. B. Lewis fustige la fiction de Steinbeck comme étant « mawkish » et « constitutionally unequipped to deal with the more sombre reality a man must come up

---

[1063] Peter Lisca écrit: « When *The Grapes of Wrath* was published in April of 1939, there was little likelihood of its being accepted and evaluated as a piece of fiction. Because of its nominal subject, it was too readily confused with such high-class reporting as Ruth McKenny's Industrial Valley, the WPA collection of case histories called These Are Our Lives, *and Dorothea Lange and Paul S. Taylor's* An American Exodus. *The merits of The Grapes of Wrath* were debated as social documentation rather than fiction » (P. Lisca, "The Grapes of Wrath as fiction", dans J. Steinbeck, *op. cit*., p. 729.) Il faut voir la coïncidence de la publication du roman avec les débuts de la tradition du « reportage photographique », tel qu'il se développe avec la revue *Life* fondée en 1936, et avec d'autres ouvrages de photo-documentation célèbres de l'époque, tels celui de James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men,* ou de E. Caldwell et M. Bourke-White, *You Have Seen their Faces.* Les médias en général sont touchés à ce moment par une préoccupation renouvelée de « coller » à la réalité sociale, comme le montre bien Michael Schudson, *Discovering the News,* New York, Basic Books, 1978. L'activisme politique qu'on trouve dans le domaine syndical ou dans le domaine social est à l'image des préoccupations de la période, comme le révèlent les témoignages et les analyses et de Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dream,* Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1984 (1973), et Warren Susman (dir.), *Culture and Commitment,* New York, George Braziller, 1973.

[1064] Les trois copies de la bibliothèque de Saint-Louis ont d'ailleurs été brûlées. *In* Armel Marin, *Rencontre avec Steinbeck,* Paris, Éditions de l'École, 1974, p. 31.

against… »[1065]. C'est dans une telle démarche que le représentant de l'Oklahoma au Congrès, Lyle Boren, fulmine en ces termes:

> I say to you, and to every honest, square-minded reader in America, that the painting Steinbeck made in his book is a lie, a black infernal creation of a twisted, distorted mind… Some have said this book exposes a condition and a character of people, but the truth is this book exposes nothing but the total depravity, vulgarity, and degraded mentality of the author... Take the vulgarity out of this book and it would be blank from cover to cover. It is painful to me to further charge that if you take the obscene language out, its author could not sell a copy[1066].

La mise en lumière des critiques de Lyle Boren nous donne indirectement une réponse éclairante de la portée polémique du roman au sein des représentants étatiques. Si *The Grapes of Wrath,* en tant qu'œuvre de fiction, a suscité tant de controverses au sein du landernau politique[1067], il revient à dire que le caractère polémique du roman lui a transformé en un ouvrage politique au sens plein du terme. Katharine Maloney s'inscrit dans une démarche opposée au congressiste de l'Oklahoma en soutenant que Steinbeck ne fait que dépeindre la réalité dans son roman. Elle réplique pertinemment à ce genre d'attitudes qui tâchent d'avilir avec des arguments infondés, comme elle le fait remarquer : « […] Why, if Boren wants to bring something up in Congres, doesn't he do something to bring better living conditions to the tenant farmer ? »[1068]. La remarque est politiquement intéressante puisqu'elle consolide notre hypothèse selon laquelle le roman de Steinbeck, au-delà de sa dimension esthétique et éthique, constitue une affaire politique. Soulignons par ailleurs que les critiques aussi acerbes soient-elles, créent un effet boomerang au sens communicationnel du terme. Tout se passe comme si certaines critiques, au lieu de tuer le roman dans l'œuf, ont participé à le rendre plus célèbre. C'est en ce sens que, dans *Factories in The Field*, Carey McWiliams souligne que

---

[1065] Richard Warrington B. Lewis, "John Steinbeck: The Fitful Daemon", *Steinbeck: A Collection of Critical Essays,* op. p. 171, *In* Louis Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, *op. cit*., p. 56.

[1066] Martin Staples Shockley, "The Reception of *The Grapes of Wrath* in Oklahoma", *In* Peter Lisca, *Steinbeck*: *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*, *op. cit*., p. 498.

[1067] Le mercredi 10 Janvier 1940 le député Lyle Boren, figure bien connue de la politique de l'Oklahoma, prononça un discours sur *The Grapes of Wrath*, condamnant le roman pour de nombreuses raisons. Il était profondément insatisfait du roman parce qu'il le considérait comme une mauvaise interprétation de la vie et de la personnalité des fermiers. Il a également contesté le terme « Okie », qui se référait non seulement aux habitants d'Oklahoma, mais aussi à d'autres migrants du Dust Bowl. Il a critiqué également la vulgarité du langage de Steinbeck. *In* Martin Staple Shockley, « The Reception of the Grapes of Wrath in Oklahoma », *op. cit*., pp. 351-361.

[1068] *In* M. Shockley, « The Reception of the Grapes of Wrath in Oklahoma »*, op. cit.,* p. 496.

> in any case, the fire that was directed against *The Grapes of Wrath* and *Factories in the Field*— and their authors — certainly stimulated the sale of the books but, more important, it put the farm labor problem high on the California — and national —agenda for the first time[1069].

En effet toute une forme de médiatisation inattendue s'est déclenchée autour de la sortie du roman. C'est sans doute en ce sens qu'il faut entendre la notion d'« effet boomerang » que Charles Adolphus Kiesler avance dans *The psychology of commitment : Experiments linking behaviour to belief* :

> The boomerang effect leads one to interesting possibilities… [and] might be related to the question of how people become more extreme in their attitudes. A committed subject might become more extreme under attack in an attempt to justify his past behavior, since the alternative of abandoning his opinion to agree with the counter-communication is relatively closed[1070].

Dans ce passage, Charles Kiesler met en évidence la réaction imprévue qu'il nomme le « boomerang effect ». Ceci se manifeste à travers le renforcement d'une conviction qui fait l'objet d'une tentative de déstabilisation et finit par engendrer l'effet contraire. Loin de détruire les convictions de l'auteur, l'« effet boomerang » semble produire l'effet inespéré. Si Steinbeck est parmi les meilleurs romanciers régionalistes américains, il est intéressant de constater que le message politique du roman *The Grapes of Wrath* transcende les frontières géographiques et temporelles par l'effet d'accumulation des critiques de tous bords.

La frénésie politique du roman est allée si loin que Franklin Roosevelt adresse un discours mémorable à ses concitoyens dans une allocution durant sa seconde investiture « I see one-third of a nation ill-housed, ill-clad, ill-nourished »[1071]. La déclaration est pertinente pour nous en ce sens qu'elle consolide les propos de Steinbeck. Elle semble lui redonner un regain de crédibilité en dépit des critiques virulentes à son égard. Au-delà de la réaction viscérale et spontanée à la parution du roman, n'y a-t-il pas par là une sorte de précipitation ou de réaction émotionnelle, voire de méconnaissance ? Probablement, on peut le croire dans un sens si l'on se base sur la conception de la réception de Hans Jauss.

[1069] Carey McWiliams, *Factories in The Field*, *op. cit*., p. x.
[1070] Charles A. Kiesler, *The Psychology of commitment: Experiments linking behaviour to belief, op. cit*., p. 73.
[1071] "Discours de Franklin D. Roosevelt lors de sa seconde investiture", *In* Vincent B. Leitch, *American Literature Criticism from the 30s to the 80s*, *op. cit*, p. 2.

Selon lui, « la lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et des codes qu'elles ont habitué le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi la lecture est-elle toujours une 'perception guidée' »[1072]. Il s'agit ici de montrer que la lecture et la réception sont inséparables et requièrent un capital socio-historique et culturel. Toutefois ce capital de connaissance ne biaise-t-il pas préalablement la perception de l'œuvre ?

Il faut rappeler que le style cru et réaliste dans la fiction de Steinbeck, car il déterre certains non-dits de la société américaine. L'exploitation de l'homme par l'homme, qui est au centre du roman, est menée par une minorité riche, détentrice des biens et des moyens de production. Le texte incite le lecteur à faire un travail d'analyse personnel pour décoder les sous-entendus et pour faire "parler" les lieux de silence C'est dans cette perspective qu'Umberto Eco assimile le texte à « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »[1073]. Cela revient à dire qu'une partie du texte se donne au lecteur comme un produit brut qu'il faudrait exploiter, décoder et interpréter. Cette ouverture textuelle qui implique le lecteur, a peut-être contribué à accroître l'inquiétude de la critique conservatrice. Par le biais d'une démarche dénonciatrice qui semble à l'opposé de l'idéologie de l'« Associated Farmers of Kern County », le roman est accusé de « propagandiste communiste »[1074]. Dans une kyrielle de critiques parfois non fondées et arbitraires, le roman a été l'objet d'interdiction par le « Kansas City Board of Education »[1075], l'écrivain a été menacé et des exemplaires ont même été brûlés sur la recommandation du Library Board of East St. Louis[1076]. Comme le souligne Donald Worster: « [The Grapes of Wrath] was banned for its sexual frankness as well as for its political views »[1077]. Toutefois, ce scandale semble mousser la popularité de Steinbeck, puisque le roman est vite mis en film par John Ford et connaît par la suite un triomphe au point de vue artistique et commercial. Soulignons que ceci a permis à John Ford de remporter l'Oscar du meilleur réalisateur en 1940[1078]. Dans la même année, *The Grapes*

[1072] *In* Nathalie Piegay-Gros, *Le Lecteur*. Paris, Éditions Flammarion, 2002. p. 54.
[1073] Umberto Eco, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, *op. cit*., p. 27.
[1074] Kathryn S. Olmsted, *Right Out of California: The 1930s and the Big Business Roots of Modern Conservatism*, New York, The New Press, 2010, p. 223.
[1075] Marci Lingo, « Forbidden Fruit: The Banning of "The Grapes of Wrath" in the Kern County », *Libraries & Culture* vol. 38, n°. 4, (Fall, 2003), pp. 351-377.
[1076] Martin Shockley, "The Reception of The Grapes of Wrath in Oklahoma", *op. cit.,* pp. 490-491.
[1077] Donald Worster, *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 54.
[1078] Joseph R. Milichap, *Steinbeck and Film,* New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1983, pp. 28-36.

of Wrath devient en plus un best-seller et a dû être imprimé dix fois entre mars et novembre 1939, avant de recevoir le prix Pulitzer en 1940.

À défaut de se rendre utile et indispensable, la fiction représente une forme d'expression en consonance avec la société. Étant un journaliste, Steinbeck a porté également la casquette de militant politique et de polémiste. C'est d'ailleurs ce qui semble valoir à son roman toute cette floraison de critiques. Selon Nelson Goodman « a work may be successively offensive, fascinating, comfortable, and boring »[1079]. La remarque met en lumière la subjectivité de l'appréciation d'une œuvre littéraire puisqu'elle associe écriture, invention de plusieurs voix hétérogènes qui échappent parfois aux dialectes, aux classifications, aux canons dominants ou aux schémas de pensées.

Il est intéressant de dire que l'objectif des textes littéraires est d'inciter à se questionner et à déconstruire les idées reçues pour mieux mettre au goût du jour les problématiques liées à la société en général. Ceci explique les difficultés de censure et de surveillance auxquelles l'écrivain fait face au sein de certains pays totalitaires ou faussement démocratiques. Si la littérature est une activité singulière requérant la liberté d'expression de l'écrivain, il est difficilement concevable aux États-Unis, l'une des nations les plus démocratiques, l'activité intellectuelle puisse être restreinte ou censurée. Censurer, c'est ôter aux citoyens leurs droits de lire, de réfléchir et d'exprimer leurs points de vue par rapport aux préoccupations qui leur concernent. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'étude de la réception de *The Grapes of Wrath*.

Écrit dans un contexte socio-économique extrêmement tendu, ce roman est parfois considéré plus comme un texte sociologique ou documentaire qu'une œuvre littéraire au sens plein du terme. Steinbeck s'est donné comme objectif la description fidèle du contexte crisogène des années 1930 aux États-Unis. Cette « fidèle » représentation de la réalité socio-historique et économique en Californie a constitué de manière incontestable à la fois un atout et un préjudice pour son roman. Cette considération textuellement disciplinaire a permis à Jean-François Côté[1080] d'examiner *The Grapes of Wrath* à travers

[1079] Nelson Goodman, *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976, p. 259.
[1080] Jean-François Côté, « Le réalisme social de l'École de Chicago : rencontre de la littérature et de la sociologie dans la communication pragmatiste chez John Steinbeck et Herbert Blumer », *In* Claude Le Fustec (dir.), *Lectures de Steinbeck. Les raisins de la colère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 141-158

la sociologie et la littérature, avant de s'interroger sociologiquement sur la réception si controversée de ce roman en particulier et sur la spécificité du texte littéraire en général. Le professeur O. B. Duncan affirme à cet égard :

> I have been asked quite often if I could not dig up some statistics capable of refuting the story of the *Grapes of wrath* … It cannot be done, for all the available data proved beyond doubt that the general impression given by Steinbeck's book is substantially reliable[1081].

L'affirmation de Duncan est pertinente en ce sens que le roman s'avère à ses yeux la suite logique de la conséquence de certaines situations (comme la pauvreté, l'insécurité, la réduction des salaires, l'absence de satisfaction spirituelle et la privation). Cette écriture qui, prend souvent matière à construction sur les effets du capitalisme, n'est peut-être qu'un prétexte pour critiquer le matérialisme outrancier des Américains. Dans cette approche, Steinbeck oriente son discours de sorte à pouvoir impliquer le lecteur qui, parfois, est amené à prendre position. Comme le souligne Robert Demott, « reading Grapes is not a passive activity; indeed, […] making sense of the novel…becomes the reader's task »[1082]. La remarque est intéressante puisqu'elle met en évidence le rôle du lecteur dans la production du sens, ce qui va d'ailleurs l'absorber dans l'intrigue et la place dans une double impression de vérité, comme l'affirme Steinbeck : « shaken and convinced »[1083]. Certes un roman et une fiction, *The Grapes of wrath* est en plus une représentation sociologique de l'histoire des États-Unis durant les années 1930.

L'enjeu des notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans *The Grapes of wrath* réside dans l'alternance des chapitres narratifs et des chapitres intercalaires. Au regard de la construction diptyque, le récit va du particulier au général. Dans ce roman, Steinbeck se sert des chapitres intercalaires pour expliquer, d'une part, les chapitres narratifs et, d'autre part pour apporter une coloration réaliste au récit. Par un savant mélange de styles, Steinbeck fait de son roman un véritable travail d'écriture, voire un chef-d'œuvre, capable de représenter un pan marquant de l'histoire de l'Amérique (le rêve américain, la pauvreté, la mécanisation, le rejet de l'autre, le capitalisme, entre

---

[1081] *In* Martin Shockley, "The Reception of The Grapes of Wrath in Oklahoma", *op. cit*., p. 492.
[1082] Robert Demott, *Steinbeck's Typewriter: Essays on His Art*, New York, Whitson Publishing Company, 1996, p. 177.
[1083] Robert Demott, *Steinbeck's Typewriter: Essays on his Art, op. cit*., p. 177.

autres). L'emploi du style simple, la finesse dans l'écriture ajoutée à une puissance du verbe ne semblent-ils pas ériger un pont entre la notion de politique et d'esthétique ?

Au-delà de la croisée de styles variés, le discours de Steinbeck est marqué du sceau de l'ironie. L'emploi manifeste de formules poétiques implicites dans son roman apparaît comme une manière de montrer en filigrane que la parole n'est pas tout à fait libre dans un contexte de crise. On peut dès lors comprendre toute la portée de l'ironie que recèle la composition de la fiction de Steinbeck.

2.3 L'ironie ou la stratégie subversive et esthétique de l'argumentation

Si l'ironie, selon son acception classique, est littéralement « une manière inversée de dire les choses », il nous faut, dans un premier temps, étudier les stratégies dont la littérature dispose pour rendre compte de cette inversion des choses. Dans la fiction de Steinbeck, la plupart des titres de romans, à l'image de *Of Mice and Men* ou *The Grapes of Wrath*, semblent trouver sens dans cette définition de l'ironie, mais laissent penser à autre chose que leur sens à dénoter. Ils se rapprochent également du registre polémique puisqu'ils sont généralement utilisés comme un message codé dans le but de laisser au lecteur le soin de répondre la question romanesque posée par l'écrivain. Comme le souligne Henri Mitterand dans « Les titres des romans de Guy des Cars » : « le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique »[1084]. Dans la construction et la production des titres, il s'agit de retrouver un principe organisateur et des logiques signifiantes qui éclairent les dimensions esthétiques, politiques et éthiques dans la fiction de Steinbeck. Soulignons que l'ironie établit toujours une complicité avec le lecteur. Sa fonction principale est de déstabiliser le lecteur en créant l'accroche dans le but de l'amener à la réflexion sur ses propres préjugés.

Dans une telle perspective, l'ironie nécessite également la présence réelle ou virtuelle d'un être pris pour dupe, qui va croire au premier degré ce que dit l'écrivain, sans percevoir la dimension ironique de son propos. Cela entraîne une prise de

[1084] *In* Claude Duchet, *Sociocritique,* Paris, Éditions Nathan, 1979, p. 92.

conscience de la part du lecteur et des changements dans sa manière de penser, notamment par le fait de ridiculiser certains clichés. Comment l'ironie, dont le surgissement paraît toujours éclatant, sarcastique et interrogatif, peut-elle être une tactique consciente pour échapper aux tentatives de se faire cantonner dans une quelconque catégorie préétablie ? Pour répondre à cette question, il faut nécessairement élargir le présupposé sur lequel repose la définition de l'ironie pour pouvoir montrer que certaines stratégies littéraires peuvent avoir des caractéristiques communes avec les fonctions de l'ironie. C'est en ce sens que nous montrerons que l'ironie peut avoir un rôle à la fois esthétique, politique et éthique. Cela revient à proposer l'hypothèse que l'ironie est déjà l'art de l'action du discours sur les esprits, et qu'elle est idéologique. On peut noter avec intérêt la définition de Douglas Colin Muecke dans *Irony and the Ironic* :

> The word "irony" does not now mean only what it meant in earlier centuries, it does not mean in one country all it may mean in another, nor in the street what it may mean in the study, nor to one scholar what it may mean to another.[1085]

Ce passage révèle que l'usage de l'ironie est relatif, c'est-à-dire qu'il est contextuel car dépendant du lieu dans lequel il est employé. On entend d'ailleurs ici l'ironie comme un phénomène distinct qui varie d'un lieu à l'autre. Cette définition laisse entendre la diversité de formes que peut avoir le discours ironique (verbal, tragique et situationnel). Ces différentes formes d'ironie nous permettent d'analyser ce procédé rhétorique dans l'écriture de Steinbeck tout en essayant d'identifier les modes de représentations liées à l'ironie comme instrument au service de la critique. La pertinence de ce chapitre, à bien des égards, ne rentre pas dans une perspective axiologique, mais s'inscrit dans une démarche esthétique, politique et éthique, puisqu'elle met en lumière le cadre de description rhétorico-pragmatique, permettant de soutenir l'effet recherché par l'énonciation du paradoxe ou le dénoncer de manière ironique.

Avant d'entrer en matière, il nous semble nécessaire de répondre rapidement et spontanément à la question qu'est-ce que l'ironie ? Ces réponses seront utiles pour préciser le statut critique de la littérature. Étant désignée comme un décalage entre le discours et la réalité, l'ironie peut être définie aussi comme l'association de deux réalités ou plus généralement qui produit l'incongruité. Il est intéressant de noter que l'ironie

[1085] Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, London, Routledge Taylor & Francis, 2017, p. 7.

recouvre conjointement des procédés distincts dont les principaux sont l'ironie verbale (exemple l'antiphrase, la litote et l'hyperbole ironique) et l'ironie situationnelle (ironie de fait). L'ironie peut autant servir diverses fonctions sociales et esthétiques et littéraires quand elle est intentionnelle. Pour cela, il convient de plonger dans la Grèce antique pour voir que l'ironie était couramment utilisée ; en ce sens l'ironie socratique est un parfait exemple. Cette dernière, présente de façon implicite dans toutes les situations conversationnelles et maïeutiques, structure sa pensée philosophique qui débouche sur la quête de la connaissance par voie d'étonnement. Soulignons que l'ironie socratique est heuristique. Inversement, les Cyniques font usage à travers l'exploitation des apophtegmes, mais dans un cadre exclusivement moralisateur. En sommes, l'ironie dévoile un usage à multiple sens de l'ironie.

C'est d'ailleurs ce qui nous permet d'appréhender l'essence rhétorique même de l'ironie et plus précisément dans l'écriture de Steinbeck. Pour mieux aborder la question de l'ironie comme stratégie subversive et esthétique dans la fiction de Steinbeck, nous nous intéresserons à présent à la formule de Grice[1086]. Selon lui, la conversation est sous-tendue par un « principe de coopération » qui soutient que les interlocuteurs doivent respecter un certain nombre de règles, c'est-à-dire les maximes conversationnelles. Parmi celles-ci, la maxime de qualité précise que « l'on ne doit pas dire ce que l'on pense être faux ». Grice définit alors l'ironie comme un énoncé dont la maxime de qualité est transgressée[1087]. Il revient à l'interlocuteur de produire une implicature conversationnelle (une inférence sur le signifié) pour rétablir le respect de la maxime transgressée. Cette implicature est générée suite au constat d'une contradiction entre la structure de l'énoncé (ce qui est dit) et le contexte d'énonciation. Dans *The Grapes of Wrath*, il peut s'agir de dire aux propriétaires terriens faisant travailler durement les ouvriers avec des salaires minables : « encore de très bons employeurs ! » pour signifier qu'ils ont géré mal leurs employés.

L'intérêt de cette théorie réside dans la définition d'une condition qui permet de juger qu'un énoncé est ironique ou non : la violation de la maxime de qualité. Le problème est que la violation d'autres maximes que celle de la qualité peut produire des énoncés ironiques, c'est ce qui a d'ailleurs pour conséquence un échec de la définition

[1086] Herbert Paul Grice, « Logic of Conversation », *In* Peter Cole, (éd.), *Syntax and Semantics: Speech Acts*, vol. 3, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
[1087] Herbert Paul Grice, « Logic and conversation », *Communications,* n°. 30, (1979), pp. 57-72.

gricénne de l'ironie à caractériser entièrement son sujet. Par exemple, si on tient compte du discours du médecin dans *The Pearl* qui, dans ses dits, prétend quérir et s'enquérir déontologiquement des solutions de l'état de santé de Coyotito après la morsure du scorpion. Il convient de noter nettement que les « dits » du médecin sont indubitablement inexacts par rapport à ce qu'il pense sérieusement. Cet exemple soutient la théorie de Grice sur la formule ironique.

Dans *The Pearl*, il y a toute une ironie qui consiste à faire coexister deux discours radicalement opposés. D'une part, la cupidité et le mépris qui caractérisent le discours du médecin, et d'autre part, la fausse bonté et attention qu'il montre aux parents de Coyotito. En effet, le principal apport de Grice est d'avoir fait de l'ironie un phénomène résolument pragmatique, c'est-à-dire un phénomène linguistique dont l'interprétation appropriée ne peut se faire qu'avec une prise en compte du contexte d'énonciation.

Toutefois, en explorant le roman *The Short Reign of Pippin IV*, nous constatons clairement que la définition de l'ironie ne peut pas se limiter à un compartiment linguistique, comme le fait Grice. Steinbeck va au-delà des délimitations de Grice puisque son roman laisse voir une représentation ironique et satirique d'une France velléitaire, dominée par les grandes puissances économiques et déchirée par des luttes d'influences partisanes qui évoquent la guerre des clans durant la IVe République.

Nous pouvons voir que Steinbeck ne se limitent pas seulement à la formule de Grice ; il utilise d'autres formules ironiques pour s'interroger et interroger ses préoccupations. Il s'agit d'un procédé d'interrogation visant à inviter le lecteur à déceler le sens. Comme le souligne l'échange entre Pippin et Tod :

> "I've never understood America," said the king
> "Neither do we, sir. You might say we have two governments, kind of overlapping. First we have the elected government. It's Democratic or Republican, doesn't make much difference, and then there's corporation government.
> "They get along together, these governments?
> "Sometimes," said Tod. "I don't understand it myself. You see, the elected government pretends to be democratic, and actually it is autocratic. The corporation governments pretend to be autocratic and they're all the time accusing the others of socialism. They hate socialism.
> "So I have heard," said Pippin.
> "Well, here's the funny thing, sir. You take a big corporation in America, say like General Motors or Du Pont or U.S. Steel. The thing they're most afraid of is socialism, and at the same time they themselves are socialist states."
> The king sat bolt upright. "Please?" he said.
> "Well, just look at it, sir. They've got medical care for employees and their families and accident insurance and retirement pensions, paid vacations — even vacation places — and they're beginning to get guaranteed pay over the year. The employees have

> representation in pretty nearly everything, even the color they paint the factories. As a matter of fact, they've got socialism that makes the USSR look silly. Our corporations make the U.S. Government seem like an absolute monarchy. Why, if the U.S. government tried to do one-tenth of what General Motors does, General Motors would go into armed revolt. It's what you might call a paradox sir." (*SROPIV*, 89-90)

L'échange entre les deux personnages se laisse lire comme ironique, cible de la raillerie de Steinbeck qui dépose sur eux un regard moqueur. Si l'échange interrogateur est un procédé assez constant dans *The Short Reign of Pippin IV*, nous remarquons qu'il se fait, la plupart du temps, sur le mode de l'ironie car il s'agit d'une manière de soulever le paradoxe de la société moderne. La mise à distance temporelle rend opératoire le fonctionnement de la conscience parodique qui, grâce à la lucidité de « l'ironie interrogeante »[1088] selon l'expression de Jankélévitch, creuse l'écart entre l'idéal et le réel. Cette ironie s'interroge sur la place du langage littéraire dans le jeu paradoxal des politiques en suscitant constamment le doute dans le contexte démocratique et dans l'authenticité de la relation à l'autre. Chez Steinbeck, l'usage de l'ironie se révèle également éthique et politique puisqu'il met en lumière toute la contradiction qui anime les organisations aussi bien autocratiques que démocratiques.

C'est en partie une satire politique qui révèle l'engagement du romancier à rendre dans un langage plus compréhensible les histoires arthuriennes de Sir Thomas Malory. Il prend prétexte de cette histoire, inspirée de son séjour en France, pour peindre sans concessions la vie de la société française au temps des rois. L'ouvrage apparaît non seulement comme une manière ironique et humoristique de rappeler l'ancien roi Charlemagne, il est aussi la voix qui ravive les anciennes coutumes du moyen âge. Comme le souligne la voix narrative : « In the days of my ancestors… these matters of succession were handled in a nobler manner—with poison, pionard, or the quick and merciful hands of the strangler » (*SROPIV*, 28), Steinbeck décrit non seulement la succession chronologique des rois de France, mais il met en évidence aussi quelques-unes de leurs lois saliques qui prévalaient à l'époque des Mérovingiens. C'est en ce sens que dans *Boundaries : Rereading John Steinbeck*, Christine Rucklin soutient que lire uniquement ce roman sous l'angle de la satire de la IVe république serait réducteur, tels que le rapportent Susan Shillinglaw et Kevin Hearle :

[1088] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 2

> Pippin has been underestimated because it has been read as merely a satire of the IVth Republic of France, 1945–58. Pippin, she says, employs Steinbeck's sophisticated understanding of French history to explore historiography—especially the role of the individual within cycles of history.[1089]

Loin des intentions satiriques, le roman décrit également une idée plus large de l'histoire et du destin de l'homme. L'emploi de l'ironie s'évertue à dévoiler les possibilités d'une parole littéraire libre et opératoire. Il s'agit pour Steinbeck de se servir de l'ironie comme une manière de susciter en permanence le doute dans le contexte démocratique.

Il en est de même dans *Tortilla Flat* où les personnages sont représentés de manières ironiques. C'est pourquoi la vie de Danny et de ses amis ne doit pas être entendue littéralement. À travers l'emploi de la litote, il y a un tour de fiction au moyen duquel Steinbeck laisse apercevoir son véritable point de vue en le rendant sensible et plus intéressant. Au-delà des défauts des personnages mis en scène, l'emploi de cette figure rhétorique souligne un certain nombre de qualités de ce groupe d'amis. Ces derniers rejettent pratiquement toutes les mœurs normales et normalisées de la société capitaliste américaine pour profiter d'une vie basée sur l'amitié, le sens du partage et le dévouement. À partir de cette énonciation contradictoire, Steinbeck raconte les aventures d'un groupe de *paisanos* californiens sans classe et généralement sans domicile fixe à Monterey après la Première Guerre mondiale. Soulignons que cette période correspond à la pré-prohibition américaine, période durant laquelle l'enthousiasme et la liberté d'esprit bravent le rêve américain.

Dans un environnement pauvre, au milieu de la misère sordide, un groupe d'amis se croisent et se rencontrent (souvent dans le but d'étancher leur soif...), jusqu'à ce qu'un héritage change leurs vies. La narration, parfois ironique et humoristique, laisse deviner la sympathie de Steinbeck pour les pauvres et les laissés-pour-compte lorsqu'il écrit *Tortilla Flat*. Malgré l'ironie affectueuse et l'humour qui se dégagent, un arrière-goût mélancolique apparaît au détour du récit. On porte un regard égayé sur les aventures (à l'odyssée...) de Danny et de ses amis, car la force de l'amitié, de la vie au jour le jour et du côté éphémère de la vie occupe une place majeure. Dans ce roman, il y a la présence constante de l'ironie.

[1089] *In* Susan Shillinglaw, Kevin Hearle, *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*, Alabama, University of Alabama Press, 2002, p. 162.

Il en est de même de l'image reluisante de la Californie esquissée mentalement par les fermiers dès le début leur exode dans *The Grapes of Wrath*. Cette image mentale aussi attractive est-elle, est un prétexte ironique pour susciter l'engouement de partir et le suspens d'arriver en Californie. Cette représentation de sa ville natale apparaît comme un moyen pour Steinbeck de véhiculer sa critique mais également comme un procédé pour faire voir un faux-semblant qui donne à penser à sa position. C'est probablement en ce sens que, dans *The True Adventures of John Steinbeck*, *Writer*, Jackson J. Benson souligne la portée de l'ironie dans la fiction de Steinbeck :

> In his story, Steinbeck also very cleverly draws forth the ironic contrast between the real and the poetic, between the tawdry, desperate, lower-class existence of the human girl and the idyllic, pastoral life of a mythical water sprite. Differences in language, imagery, and attitude are all brought to bear in emphasizing the dramatic split between the "civilized" (in the worst sense) and the natural, the real lives we lead and the fictions we have invented to make life more beautiful[1090].

L'emploi de l'ironie est introduit au moyen d'une formule qui marque une divergence dans la narration. En effet, il laisse transparaître le point de vue de l'écrivain dans un jeu de contraste. Le discours de Steinbeck est placé dans une déclamation de rhétorique qui semble ironiquement inciter le lecteur à décoder le sous-entendu. La compréhension de l'ironie reviendrait pour le lecteur à reconnaître les différents rôles joués. La voix de Steinbeck semble se retentir derrière l'ironie. L'usage de l'ironie est une manière pour l'écrivain d'établir un point de vue par le biais d'une opposition entre une réalité cruelle, décevante et ce qui pouvait être attendu. Dès les premières lignes de *The Pastures of Heaven*, le contraste ironique se fait voir en ces termes :

> When the Carmelo Mission of Alta California was being built, *some time around 1776*, a group of twenty converted Indians abandoned religion during a night, and in the morning they were gone from their huts. (*POH*, 1)[1091]

Cet indice temporel correspond à l'année de la Déclaration d'indépendance des États-Unis, mais remet aussi le discours de l'écrivain dans un contexte bien défini. Steinbeck semble convoquer l'histoire de la naissance de la nation américaine. Ce discours allusif est mis en relation avec l'image d'un caporal espagnol brutal et d'une escouade de cavalerie en train de traquer vingt Indiens en fuite (*POH*, 1). Dans la découverte

[1090] Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, *op. cit.*, p. 77.
[1091] C'est moi qui met en italique

stupéfaite de la vallée par le caporal, Steinbeck fait allusion à la découverte de l'Amérique comme le fait remarquer la voix narrative :

> He who had whipped brown backs to tatters, he whose rapacious manhood was building a new race for California, this bearded, savage bearer of civilization slipped from h1s saddle and took off his steel hat. (*POH*, 2)

La convocation de l'histoire est ironique, et apparaît comme une forme de critique contre la visée impérialiste à la fois territoriale, économique, culturelle et politique, mais aussi ethnico-sociale, comme le montre la représentation de la force physique du caporal, dont les désirs avides s'inscrivent dans une perspective hégémonique. La remarque de la voix narrative est intéressante en ce qu'elle met en lumière l'usage de jeu de mots prononcé pour mettre en évidence l'esprit conquérant du caporal. À mesure que le récit se déroule, les ironies deviennent moins contrôlées et limitent plus leur propre contexte. Dans le chapitre II, la voix narrative devient plus explicite en nous donnant plus d'indices :

> The people of the valley considered it a place of curious evil, for one horrible event and one impenetrable mystery had taken place there.
> Two generations of Battles had lived on the farm. George Battle came west in 1863 from upper New York State; he was quite young when he arrived, just draft age. His mother supplied the money to buy the farm and to build the big square house upon it. When the house was completed, George Battle sent for his mother to come to live with him. (*POH*, 5)

Dès le début du récit, le narrateur nous apprend que l'occupation de la ferme par les Battles a duré deux générations. Ceci apparaît comme une bataille contre un mal métaphysique que le cadre d'ouverture situe à travers la dénomination ironique de la ferme. Un tel jeu de mots tend à contrôler le développement des personnages et des événements. La ferme de Battles est créée à des fins ironiques, indépendamment de sa fonction possible dans la charpente narrative. En terminant les travaux de construction, George Battle brise les paroles de malédiction qui ont été associées à la ferme comme un lieu « impénétrable ». C'est pourquoi il finit par lever l'équivoque et invite sa mère à partager la même demeure. C'est la mise en scène qui permet à Steinbeck de souligner, dans une certaine mesure, le contraste entre ce qui est réel et ce qui est attendu[1092].

[1092] Voir plus de détail les aspects de l'ironie *In* Herbert H. Clark, & Richard J. Gerrig, « On the pretense theory of irony », *Journal of Experimental Psychology : General*, (1984), pp. 121-126.

L'accent est mis ici sur la fonction émotive du langage et sur l'intention de l'instance énonciative.

Ainsi faut-il repérer l'ironie avant de la décrypter. Cette démarche de décryptage ou de décodage constitue l'une des grandes insuffisances de la définition rhétorico-didactique, car ne pas être attentif à la réception soumettrait la communication à un malentendu. Il est intéressant de rappeler que l'ironie est l'art de persuader quelqu'un en vue de le faire réagir. Elle est en outre utilisée dans l'objectif de dénoncer quelque chose ou quelqu'un. Dans *Of Mice and Men*, la représentation des personnages est intéressante en ce qu'elle souligne la forme ironique des patronymes de Lennie Small et la forme physique de George Milton qui sont ici inversés comme le suggère la remarque plaisante de Carlson au moment de faire les présentations :

> "Glad ta meet ya", the big man said. My name's Carlson".
> "I'm George Milton. This here's Lennie Small."
> "Glad ta meet ya", Carlson said again. "He ain't very small". He chuckled softly at his joke. "Ain't small at all", he repeated (*OMM*, 35)

Dans la mise en scène des appellations, le patronyme de Lennie est « Small », mais cet adjectif ne décrit pas réellement la physionomie du grand Lennie. On est probablement tenté de dire que la description de par les appellations entre le « grand » Lennie Small et le petit George Milton est permutée. Cette permutation donne à lire le décalage entre ce que le patronyme désigne et ce qui est réellement. Cela apparaît comme un procédé stylistique, consistant à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre ou faire voir. La fausse symétrie patronymique du grand Lennie (« Small ») réactualise la manipulation de la réalité par le pouvoir de la désignation. Le choix du nom « Small » est loin d'être fortuit, car il apparaît comme un mot mis en « gras » auquel Steinbeck veut qu'on y prête attention. Dans ce sens, la désignation par l'ironie souligne la manipulation des mots pour influencer une certaine réalité. Pour cela, il décrit souvent la réalité avec des termes vraisemblablement valorisants dans le but de la dévaloriser.

Notons que l'ironie invite donc le lecteur à s'impliquer davantage dans le décodage du sens. C'est en ce sens que Phillippe Hamon décrit les fonctions de l'ironie en ces termes :

> L'ironie construit un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite

> dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques, ou culturelles de reconnaissance de référents.[1093]

Envisagée l'ironie comme un procédé constructif permet d'être actif, de réfléchir et de choisir une position pendant la lecture. Comme nous pouvons le constater, l'écriture de Steinbeck présente des procédés ironiques situationnelles (ou ironie de fait) et dramatiques. Notons que dans le chapitre XXV de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck recourt, d'une part, à une ironie de fait puisqu'elle renvoie aux situations et aux processus du voyage des fermiers qui sont ici perçus comme ironiques comme pourrait l'être un cultivateur qui meurt de faim dans un champ rempli de pommes et d'oranges. Ce type d'ironie est généralement non intentionnel et s'impose par le télescopage de deux réalités antagonistes. On la qualifie habituellement d'« ironie du sort », puisqu'on ne peut pas s'y attendre, d'où l'effet est aussi dramatique. D'autre part, l'ironie dramatique est caractérisée par la position d'un personnage qui ignore un événement important connu du public. Dès l'entame de l'exode, la situation en Californie est méconnue des fermiers pauvres. Toutefois, on ne peut pas s'empêcher de percevoir, dans le dialogue entre l'homme en guenilles et Pa Joad, la complicité des riches propriétaires terriens comme le fait remarquer le dialogue dans le chapitre XVI :

> Pa reached in his pocket and brought out the folded handbill. "That's right. How'd you know?"
> "Look," said the man. "It don't make no sense. This fella wants eight hunderd men. So he prints up five thousand of them things an' maybe twenty thousan' people sees 'em. An' maybe two-three thousan' folks gets movin' account a this here han'bill. Folks that's crazy with worry." (*GOW*, 190)

La conversation des deux personnages révèle en filigrane la situation paradoxale de la Californie, mais laisse entendre aussi la responsabilité collective. Remarquons d'ailleurs que des méthodes sombres et immorales sont inventées pour transformer la Californie en une géhenne pour les fermiers migrants comme le souligne Pa Joad : « In black type it said, "Pea Pickers Wanted in California. Good Wages All Season. 800 Pickers Wanted" » (*GOW*, 148). L'expression « Good Wages All Season » est également ironique puisqu'elle est le principal discours servi aux fermiers pour les enrôler dans un voyage fatidique. Le décalage entre le savoir des riches propriétaires terriens et la croyance des

[1093] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éditions Hachette, 1996, p. 151.

fermiers nécessiteux entraînent une certaine ironie dramatique. Dans le même chapitre, l'homme en guenilles, revenant de la Californie, tente de dissuader les Joad de la difficulté et du manque d'emploi en Californie, mais ces derniers sont obnubilés par le discours textuel des prospectus. Le discours de l'homme en guenilles, sous forme de moquerie, présage une sorte d'ironie dramatique à l'arrivée des Joad en Californie comme le fait remarquer ses gloussements :

> "The ragged man giggled under his breath"
> Tom turned irritably. "What's so goddamn funny about that?"
> The ragged man shut his mouth and looked sullenly at the porch boards. "You folks all goin' to California, I bet. […]
> Pa said angrily, "You done some jackassin'. You ain't gonna shut up now. My han'bill says they need men. You laugh an' say they don't. Now, which one's a liar?"
> The ragged man looked down into Pa's angry eyes. He looked sorry. "Han'bill's right," he said. "They need men."
> "Then why the hell you stirrin' us up laughin'?"
> "'Cause you don't know what kind a men they need."
> "What you talkin' about?"
> The ragged man reached a decision. "Look", he said. "How many men they say they want on your han'bill?"
> "Eight hunderd, an' that's in one little place." (*GOW*, 189-190)

Il se révèle un décalage entre ce que les Joad ont pensé avant et ce qu'ils ont vu une fois en Californie, d'où le grand sentiment de désespoir qui semble les envahir. Il nous semble que la compréhension étant la fin pour laquelle travaille Steinbeck, sa stratégie d'inversion ne peut pas être intentionnellement d'empêcher la réalisation du sens. Au contraire, si le sens se soustrait à la recherche de l'ironisé, cela est dû à une mauvaise appréciation, de la part de l'ironisant, des tenants et des aboutissants de l'intrigue. Le constructeur de l'intrigue a la responsabilité de se faire comprendre. Remarquons que l'allusion et l'ironie se distinguent ici du mensonge. Cette approche est perceptible à la lumière de la notion d'ironie telle que le conçoit Vladimir Jankélévitch. Dans *L'ironie ou la bonne conscience*, il soutient que :

> […] le mensonge est une exhibition dissimulante inspirée par une intention malveillante. […] ici [en ironie] l'induction en vérité ne résulte pas d'une inadvertance accidentelle mais d'une expresse bonne volonté de connaissance et de communication.[1094.]

Contrairement au mensonge qui a une visée odieuse, l'ironie se particularise pourtant par son dessein de trouver la vérité par le biais de la maîtrise du langage. C'est en ce sens

[1094] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la bonne conscience*, *op. cit*., p. 52.

qu'il faut entendre toute la pertinence de l'usage de l'ironie dans la fiction de Steinbeck. Dans *The Grapes of Wrath*, les fermiers expulsés partis à la recherche d'une terre de salut, n'ont découvert que l'horrible illusion qui entoure leur quête. Ce constat est également perceptible à travers le langage utilisé par Steinbeck, qui recourt à un discours hypothétique dans le chapitre XIX, pour abonder dans une dynamique optimiste. La mention de la carte postale crée dans l'esprit des Joad une idée visualisée en formant une image de la Californie. C'est tout un processus mental de formation d'images qui se déclenche, amenant les Joad à ne voir que les choses fantasmées. Selon Ezra Pound, il s'agit de s'appesantir sur les choses puisqu'elles permettent de créer dans l'esprit des images visuelles. C'est en ce sens qu'il soutient que :

> An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time…It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.[1095]

L'image est définie non pas comme une reproduction picturale mais comme une unification d'idées et d'émotions mêlées en un complexe présenté spatialement en un instant. Un tel complexe ne procède pas de manière discursive à l'unisson des lois du langage, mais touche la sensibilité du lecteur. Remarquons qu'à la vue de la carte postale dans le chapitre X, les personnages comme Ma Joad ou de Connie River s'adonnent à des appréciations d'a priori sur leur probable terre d'accueil. Il est intéressant de remarquer à travers cette carte postale que le désir de l'écrivain est d'entretenir un rapport de proximité avec le lecteur. Étant sans défense, l'œil véhicule des sensations et transmet des messages sans les soumettre à aucune censure jusqu'au centre de contrôle, le cerveau. Soulignons ici que le message peut être rendu intelligible, mais son contenu mystérieux s'adresse à la partie du cerveau qui est la moins soumise à l'analyse : l'inconscient.

Par ailleurs, il faudrait que le message arrive spontanément sans avoir été adouci par les capacités intellectives du sujet pensant. Il s'agit en ce sens de l'influence du corps sur l'esprit, puisque le désir d'une liaison biologique entre l'œuvre et le lecteur dénote de la part de l'écrivain une volonté d'utiliser le véhicule instinctif. Steinbeck s'emploie à appuyer sur un lien physique ou à créer un parallèle entre « image cartographique » et « image du cerveau » pour permettre un transit direct du sens de l'œuvre. En ce sens, la

[1095] Ezra Pound, *Literary Essays*, New York, New Directions Publishing, 1954, p. 4.

fonction esthétique de l'ironie n'est pas complètement accomplie puisqu'il ne s'agit encore que de l'annonce. Dans *The Grapes of Wrath*, nous sentons de manière analogue l'amorce du renversement, car, quoique symétriquement opposée à l'utilisation d'une image « paradisée » de la Californie contre l'image catastrophique du « Dust Bowl » de l'Oklahoma, Steinbeck veut faire croire à ses lecteurs la même croyance que ses personnages ont à la vue de la carte postale. On pourrait dire qu'il fait usage de la force subversive de l'art. Cette perspective subversive, rendue possible par une manipulation discursive, encourage sur le plan de l'analyse littéraire, une étude de la stratégie du discours et du pouvoir argumentatif.

L'utilisation d'image « paradisée » dans la composition de la représentation incite largement à imaginer. Créant toujours une rupture, l'ironie correspond à deux sens car elle a la possibilité de renverser du sens et de faire éclore un nouveau. Dans *The Grapes of Wrath*, l'utilisation du véhicule instinctif assure un degré de pénétration élevé dans le domaine sensible. Ici, l'art feint d'imiter et surtout de railler de manière ironique l'influence (ou le contrôle totalitaire des sens) que peut avoir sur l'homme, la réception des images visuelles. Ce mode passif de réception est au moins aussi hypnotique. Au-delà de ce pouvoir d'incitation à l'imagination, la question qui se pose est de savoir si, dans la fiction de Steinbeck, la volonté de créer un impact physique suggère une possible libération des forces de l'inconscient. Il est intéressant de constater que le discours incertain employé au début de *The Grapes of Wrath*, se substitue à un discours plus « concret » à la fin du roman. La transition discursive que Steinbeck emploie, lui permet de s'écarter un peu de la supposition que ses personnages se sont adonnés pour leur exposer devant les dures réalités de la Californie qui sont décrites jusqu'ici comme un lieu d'espoir et de bonheur.

Rappelons que, avant que les Joad n'aient des images visuelles de la Californie, la connaissance de leur lieu n'était fondée que sur des mots qui décrivaient virtuellement l'Ouest. Il faut remarquer que les mots et leurs puissances séductrices viennent de l'imagination des Joad. Il s'agit ici de s'interroger, par le biais d'un ensemble de textes variés sur les formes et fonctions argumentatives de l'ironie dans la littérature. En effet, l'ironie, comme fait d'énonciation, consiste en une distance entre l'énonciateur et son propre énoncé. Cela revient à faire une lecture active et critique qui se doit de saisir le décalage entre ce qui est dit et ce qui est pensé pour pouvoir accéder au sens réel du texte. Forme exigeante, l'ironie implique une distance de la part du lecteur. Dans *The Grapes of Wrath*, le renversement ironique est attesté car l'expérience en Californie exige des Joad et

du lecteur d'utiliser leurs capacités réflexives en retour pour lutter contre et redresser cet état, cette première sensation de la Californie vue dans la carte postale.

Nonobstant ses défenses rationnelles, nous pouvons dire que dans *The Grapes of Wrath* la phase hypnotique de la visualisation de la carte postale permet d'envoyer le sens au lecteur. Pourtant ce procédé physiologique est le moment liminaire de l'ironie. Si tel n'est pas le cas, nous serions en présence d'une peinture délibérément fausse destinée à endormir toujours les capacités réflexives du lecteur. Comme le souligne Jankélévitch dans *L'Ironie,* le lecteur est dès lors, « dans cet absurde système, traité en malade incurable, et les stratagèmes de la duperie ressemblent à des somnifères destinés à abrutir davantage le malade, à l'endormir (…) »[1096]. Heureusement que l'arrivée en Californie symbolise le second moment de l'ironie, qui est comme un remède à la somnolence, dont l'effet consiste à faire prendre conscience le spectateur de sa torpeur. Soulignons que l'écart entre le problème et la solution est caractéristique de toute recherche et il n'est pas possible de l'attribuer à l'ironie en particulier. Nous pouvons comparer l'ironie à une opération logique du fait qu'elle est une ellipse calculée. En effet, l'ironiste calcule la mesure entre le point de départ et le but pour construire son intrigue. Les étapes intermédiaires de la réflexion permettent de reconstruire le cheminement de la pensée. Une recherche ordonnée est donc ce qui peut rendre le sens accessible à l'ironisé.

Il en est de même de l'exposition des drapeaux accrocheurs dans le chapitre VII : « Flags, red and white, white and blue—all along the curb » (*GOW*, 65), symbole de la « bannière étoilée » aux représentations défraîchies, semble cesser d'être l'emblème de l'identité nationale et de dignité. Cette représentation décatie permet à Denise Ginfray de soutenir que « l'ironie se dit à la lettre, autant dans l'allusion à la déchirure sociale métaphorisée par le tiret que dans la perte des valeurs matérialisée par la juxtaposition de 'flags' et de 'curb' »[1097].

Dans *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997), David Wallace affirme que l'ironie est la « marque d'un grand désespoir »[1098]. Cette perte d'espoir ne manque pas de faire écho à l'arrivée des Joad en Californie qui ouvre la phase dramatique de leur périple. À l'instar de Wallace, Steinbeck analyse ironiquement son environnement

[1096] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, *op. cit*, p. 66.
[1097] Denise Ginfray, « (En)jeux esthétiques et idéologiques dans The Grapes of Wrath. Lien social et poétique de l'écriture », *op. cit.*, p. 78.
[1098] David Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, New York, Little, Brown and Co., 1997, p. 67.

quotidien en dénonçant tantôt la publicité des flyers et l'image « disneyisée » concédée à la Californie. On citera en exemple un de ces passages si fort significatifs :

> All U.S. irony is based on an implicit "I don't really mean what I'm saying". So what does irony as a cultural norm mean to say. That it is impossible to mean what you say? That maybe it's too bad it's impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today's irony ends up saying: "How totally banal of you to ask what I really mean". Anyone with the heretic gall to ask the ironist what he actually stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel […].[1099]

David Wallace souligne à quel point l'ironie s'est compromise avec la société de consommation, jusqu'à devenir le mode de communication dominant. L'exemple des prospectus dans *The Grapes of Wrath* en est une patente illustration, puisque le contenu de ces offres d'emploi est mensonger. Dans ce cas, l'ironie est entre la duplicité et la dissimulation. Dans les deux cas, la dissimulation présume moins l'appel à une inversion directe du sens qu'une participation de l'interlocuteur à un jeu compliqué de reconstruction des intentions. Chez Steinbeck l'ironie constitue une forme de discours par lequel il entend non pas faire comprendre l'opposé de ce qu'il pense comme le postulent souvent les théoriciens, mais le contraire de ce qu'il dit : la contradiction réside dans la formulation elle-même et laisse le doute planer sur ce que pense le lecteur. Elle implique donc une composante pragmatique essentielle : figure de pensée ou figure de mots ?

Dans *The Grapes of Wrath*, on ne peut pas manquer de remarquer l'ironie tragique qui structure la charpente duelle ou dualiste de l'ouvrage. Steinbeck commence son récit par la description d'une sécheresse accrue et le clot sur une inondation. Ces deux états environnementaux opposés qui peuvent symboliser le manque et l'excès, montrent aussi l'impuissance de l'homme face à ces deux situations. Cette succession d'oppositions se poursuit comme le signe de l'infertilité et de la fécondité, mais ausssi comme le signe de la vie et de la mort.

Si Steinbeck a écrit avec ironie le rêve d'un paradis en Californie, il reste à noter que des éléments positifs de la longue marche vers l'Ouest sont également développés. Quelles que soient les adversités que les fermiers ont rencontrées, Steinbeck met l'accent sur l'optimisme qui peut être l'élément de résolution de la narration qu'incarne Ma Joad, comme elle le fait savoir : « A different time's comin' » (*GOW*, 280). Le sentiment positif comme moteur de l'initiative se poursuit dans la dernière scène du roman,

[1099] *Ibid*., pp. 67-68.

précisément tout au long de l'épisode de la mort du bébé de Rose of Sharon. L'image qui se dresse là n'est pas seulement celle d'une mort puisque l'écrivain la transforme en une renaissance qui constitue l'ultime action du roman. Steinbeck semble vouloir terminer sur un symbole fort de la vie humaine malgré l'hostilité des formes sociales et des forces naturelles. Si Steinbeck laisse le lecteur sur sa faim, il n'en demeure pas moins que le récit laisse pourtant émerger une émanation de révolte naissante.

Toutefois, chez Steinbeck, l'utilisation de la notion d'ironie révèle une forme d'engagement dans sa production romanesque. Cette forme d'engagement est à chercher dans la relation entre l'aspect spéculatif et l'aspect pratique de l'action au sein d'une démarche artistique. Par ailleurs, l'usage de l'ironie à des fins engagées ou militantes repose sur un paradoxe, qui, à force de montrer la vérité dans le récit, fait ressortir l'artifice. Dans *Of Mice and Men*, le discours embarrassant de Candy révèle de manière ironique l'isolement de Crooks, comme il le fait remarquer : « You got a nice cozy little place in here. […] Must be nice to have a room all to yourself this way » (*OMM*, 73). La remarque est éclairante en ce qu'elle nous permet de comprendre qu'elle peut se lire comme un discours codé et fragmentaire que Steinbeck emploie ironiquement par le biais de la voix de Candy. Comment peut-on avoir une jolie petite chambre confortable au milieu d'un tas de fumier insalubre ? Il apparaît clairement que le discours de Candy, si, par ailleurs, il désigne un fait, est pourtant doté d'une connotation litotique. Nous serions tentés de dire que le discours est paradoxal au sens où l'environnement ne rentre pas du point de vue esthétique dans les critères de salubrité d'un logement. C'est pourquoi, par le biais d'un ton ironique, la réplique de Crooks ne se fait pas attendre comme il lui rétorque : « And a manure pile under the window. Sure, it's swell » (*OMM*, 73). Derrière le langage crypté, une ambivalence se dissimule indiquant un double-sens est à rechercher. Il découle une certaine mise en quarantaine de Crooks que Steinbeck dénonce dans ce bref échange :

> "I been here a long time,' he said. "An' Crooks been here a long time. Thiss's the first time I ever been in his room."
> Crooks said darkly, "Guys don't come into a colored man's room very much." (*OMM*, 73)

Au-delà de son embarras dans la grange, la dénonciation de cet ostracisme passe par les mots enluminés de Candy : « A colored man got to have some rights even if he don't like

‘em ». (*OMM*, 80). La position inconfortable de Crooks le condamne à supporter les messages aussi déshonorants qu’humiliants, même s’il tente de se défendre contre ces bassesses. L’emploi de l’ironie est ici déstabilisant et donc propice à la remise en cause des faits mais avec une volonté de changer la situation. Cette figure rhétorique offre un moyen à Steinbeck d’utiliser des chemins de traverse pour indiquer la voie de la vertu. Cette méthode permet de déconstruire les normes admises de manière générale comme le souligne Douglas Colin Muecke :

> Literature has always had an endless field in which to observe and practice irony. This suggests that irony has basically a corrective function. It is like a gyroscope that keeps life on an even keel or straight course, restoring the balance when life is being taken too seriously, or as some tragedies show, not seriously enough, stabilizing unstable but also destabilizing the excessively stable[1100].

Douglas Colin Muecke décrit ce qui peut être caractérisé à une écriture ironique. Il s’agit d’une écriture qui joue un rôle régulateur. C’est le pouvoir correctif qui rend métaphoriquement possible la pratique de l’ironie car il abrite une voix qui rétablit l’équilibre. Dans *The Pearl*, le personnage du médecin est considéré comme un hypocrite. Or, l’hypocrite est la figure même de l’ironie. Ce dernier, après avoir su la découverte de la perle par Kino, synonyme de richesse, insiste fortement avec ironie pour travestir son discours initial. Il évoque le comble de l’ironie, lorsqu’il essaie à tout prix de vouloir soigner l’enfant de Kino, alors qu’il avait refusé de l’examiner suite à une morsure de scorpion, prétendant qu’il n’est pas un vétérinaire ou encore demandant si la victime est pauvre. Le discours ironique du médecin laisse apparaître un sentiment de mépris envers les pauvres. Si Kino est méprisé au début par les habitants de La-paz, il est intéressant de remarquer que, après la découverte de la perle, ces derniers s’emploient ironiquement à nouer des relations avec lui. C’est une ironie que le lecteur perçoit, puisque cette tentative de lier les affinités est destinée non pas envers Kino lui-même mais plutôt envers sa présente richesse. Cet emploi de l’ironie se perçoit également dans la dénomination de la ville de La-paz dans *The Pearl*. Le patronyme de cette ville signifie la « paix » en espagnol. Le choix de cette dénomination ironique, qui désigne la ville comme un lieu de paix, relève de l’antiphrase puisqu’il permet à Steinbeck de mettre en regard l’hostilité de la ville. Cet emploi ironique se poursuit également chez les autres personnages. Le retournement d’attitude de la communauté envers Kino relève de l’ironie. Le médecin et

[1100] Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, p. 4.

le prêtre en font abusivement usage pour accomplir leurs intérêts égocentriques. Le recours à la perle comme élément déclencheur de l'intrigue révèle un sens parabolique et surtout ironique, car la stratégie narrative telle qu'elle est présentée, incite, d'une part, le lecteur à concéder un sens au texte, et expose d'autre part, l'homme aux prises avec les forces cosmiques et sociales.

Le recours à l'ironie par le biais d'un objet convoité trouve pleinement sa formulation dans « Murder », précisément dans « Chrysanthemums ». Étant une espèce très prisée en matière d'ornement botanique, le chrysanthème est une plante dont le sens étymologique veut dire « fleur d'or », mais, ironiquement, Steinbeck semble en faire une « fleur d'art » qui cache des choses (comportement, style vestimentaire, physique…). Ici la féminité d'Elsa est dissimulée par un « chapeau d'homme » et un « tablier sur sa robe ». Dans ce décalage entre le langage et le sens, Steinbeck se plaît à renouveler les allusions inversées, c'est-à-dire à utiliser une forme de langage qui laisse entendre autre chose que ce que disent les mots, comme on peut le constater dans l'échange entre Jim et Mac dans *In Dubious Battle* :

> Do you like dogs, Mac?
> Mac retorted irritably, "I like anything. (*IDB*, 98)

L'emploi de cette ironie est un prétexte pour esquiver la question, autrement dit, cet évitement de l'énoncé relève d'une antiphrase ironique, qui consiste à dire l'inverse de ce que l'on souhaite signifier, tout en laissant entendre ce que l'on pense vraiment. De la même manière, on peut souligner toute l'ironie contenue dans la procession qui suit après la chute du vieux Dan : « They got a reception committee for us. Ain't that kind o 'em ? » (*IDB*, 144-145). Là encore Mac use d'ironie puisqu'il trouve la « formation d'un comité d'accueil » ridicule, c'est pourquoi son discours participe à un véritable système qui consiste à mettre le langage à l'épreuve en l'investissant de manière teintée d'un pouvoir de dénonciation. Dans cette perspective railleuse, Mac affirme que « Anybody that wants a living wage is a radical » (*IDB*, 71). Les propos de Mac apparaissent comme une réponse déconstructive des clichés véhiculés pour caricaturer les ouvriers en tant que « reds » ou « radicaux ».

Notons que de nombreuses études, à l'instar de Catherine J. Kordich[1101], se sont attachées à lire Steinbeck à l'aune de ses discours révélateurs et de ses failles. Si l'usage de l'ironie dans *Tortilla Flat* est considéré comme « raté », il n'en demeure pas moins que c'est bien sous le signe de l'autorité que Steinbeck se place, et la posture ironique qu'il adopte donne une nouvelle configuration à son propre style romanesque. C'est en ce sens que Warren French souligne la difficulté des critiques à classer la fiction Steinbeck à cause de ses changements de style et de sujets :

> John Steinbeck often puzzles critics during his lifetime because early in his career his style and subject matter seemed to change with each new story […]. Now, however, in a larger perspective we can see that underlying the apparent diversity of Steinbeck's work is a consistently developing vision of man's relation to his environment. […]. Steinbeck's varying during the years of his greatest popularity and power in the 1930's were characterized by precisely this kind of irony.[1102]

Parce que la réalité se transforme sans cesse, le critique Warren French suggère que l'emploi de l'ironie chez Steinbeck est aussi voué à se transformer. C'est pourquoi les changements liés à son style et ses divers sujets au cours de sa carrière ont rendu perplexe les critiques. Ce changement d'approche est parfaitement illustré par le discours de Sir Henry Morgan à la fin *Cup of Gold* : « Civilization will split up a character, and he who refuses to split goes under » (*COG*, 177). L'illustration est intéressante en ce qu'elle souligne que les mutations existentielles rendent inéluctable le changement des comportements et des modes de pensées qui contribuent probablement à l'innovation et à l'évolution.

L'enjeu de ce chapitre est de voir comment l'écrivain fait de l'ironie une stratégie auctoriale chargée de le doter d'une légitimité nouvelle. Cela n'est pas sans soulever une réflexion sur les notions d'autorité et de narrateur puisque dans l'énoncé ironique, nous nous demandons à titre d'exemple, qui parle dans *In Dubious Battle* ou dans *The Moon is Down*. Comment caractériser le discours ironique qui, à travers un décalage entre ce qui est dit et ce qui est signifié, incite le lecteur à réfléchir et à modifier sa manière de penser ?

[1101] Catherine J. Kordich, *Bloom's How to Write about John Steinbeck*, New York, Infobase Publising, 2009, p. 140.

[1102] Warren French, *Twentieth Century American Literature*, London, Macmillan Press Limited, 1980, p. 558.

Dans le cas de l'ironie, l'auteur fait appel plus à un double jeu énonciatif qui requiert une reconstitution des intentions. Aussi, il convient de dire que dans l'énoncé ironique, la contradiction ne réside pas dans la pensée, mais dans ce qui est dit. Au confluent entre autorité, discours ironique et idéologie, l'enjeu de cette étude est avant tout un moyen de mettre au jour le rapport complexe qu'entretient les romans de Steinbeck et leurs manières se simuler certains procédés stylistiques pour aboutir à une forme littéraire hybride. Comment ne pas lire également dans cet éclectisme de l'auteur une allusion au lien entre esthétique, politique et éthique dans la fiction de Steinbeck ?
C'est peut-être pour mettre en lumière la combinaison de ces trois notions que l'on peut voir comment les écrits de Steinbeck intègrent un discours qui finalement se construit en fabriquant au sein du récit une autorité. Une telle démarche nécessite de chercher la compréhension d'un tel fonctionnement, que Steinbeck n'exagère pas au point de verrouiller le sens, mais qu'il nuance d'ironie jusqu'à en faire l'instrument privilégié d'une nouvelle intelligibilité du réel. Certes, chez Steinbeck, l'utilisation de l'ironie apparaît comme un moyen de lutter contre un monde jugé amorphe où les critiques directes ne fonctionnent pas. Par le fait de ridiculiser certains aspects de la littérature et de ses créateurs, l'écrivain peut énoncer ses propres positions littéraires.

Il est intéressant de constater que l'ironie, tout en convoquant un énoncé critique, essaie de faire entendre son contraire. On note par ailleurs que l'ironie n'est pas une révélation d'une ignorance mais une production de réactions et de critiques à une situation ou à quelqu'un. C'est peut-être ce renversement qui nous permet de comprendre le titre du roman *The Grapes of Wrath*, dont la référence à la célèbre chanson de Julia Howe « The Battle Hymn of the Republic », est explicite dans le texte quoiqu'il se manifeste tout d'abord par une allusion biblique écrite dans le contexte de l'histoire et de la politique américaine. Ainsi le choix du titre présuppose-t-il qu'il recèle des non-dits qu'il faut mettre au jour. On relève à ce propos que les non-dits du titre font partie des dysfonctionnements que Steinbeck dénonce ironiquement dans le système agraire américain pendant les années 1930. Il en est de même du rapprochement entre les guimbardes des fermiers dépossédés et les chariots bâchés de la conquête de l'Ouest ; celui-ci est ironique dans la mesure où, au lieu d'avoir des conquérants sur la route 66, nous avons des fermiers dépités en quête de leur survie. Cela revient à dire que la route vers l'Ouest, qui est synonyme de conquête de par son acception originelle, semble déclassée, voire déchue sémantiquement par le vocable « quête » désigne « l'action par

laquelle on cherche ». Cette (con)quête repose sur une dramaturgie manifeste qui illustre une véritable scénographie de la descente aux enfers des fermiers migrants. Dans ce roman, Steinbeck fait usage d'une approche qui se veut l'instigatrice de changements marquée par un accent ironique. Cette fonction « instigatrice » traduite dans le chapitre XXII révèle, à travers les signes et les images, le mode de société que suggère l'écrivain :

> Central Committee keeps order an' makes rules. Then ther's the ladies. They'll call on your ma. They keep care of kids an' look after kids for the ones that is working, […] ` Well, s'pose a fella is jus' mean, or drunk an' quarrelsome. […] 'Well, the first time the Central Committee warns him. And the second time they really warn him. The third time they kicked him out of the camp. (*GOW*, 288)

Il faut voir dans cette représentation du camp une tentative de Steinbeck de donner un répit pour les fermiers migrants, mais aussi un moyen de suggérer un modèle de vie commune. Cela fait allusion aux logements temporaires offerts aux ouvriers agricoles saisonniers par la FSA (Farm Security Administration) en 1937. Les « government camps » que Steinbeck décrit de manière positive dans *The Grapes of Wrath,* apparaît comme une recréation d'un « semblant de civilisation organisée »[1103]selon Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour. Avec son double rôle, la description du camp expose, d'une part, l'aspect organisationnel, démontrée par l'emploi des groupes verbaux successifs : « call on your ma […], keep care […] look after […], warn […], kicked him out » (*GOW*, 287-288). Ces énumérations verbales sont des mesures croissantes destinées à perpétuer l'ordre dans le camp. D'autre part, cette description de la vie des fermiers dans le camp vise de façon ironique à dévoiler les conditions de vie désastreuses auxquelles les fermiers sont confrontés. Steinbeck s'attache d'abord au réel avant d'aller au-delà d'un sentiment empathique pour enfin ériger une forme précise de représentation apte à traduire le désespoir, la faim et la colère des fermiers migrants. C'est pourquoi la tonalité de la narration fait jaillir un sentiment de mécontentement et de confusion inéluctable, comme le fait remarquer la voix narrative :

> "The bank is something more than men, I tell you" (*GOW*, 33).
> "[…]. And the owner men explained the workings and the thinkings of the monster that was stronger than they were. A man can hold land if he can just eat and pay taxes; he can do that. Yes, he can do that until his crops fail one day and he has to borrow money from the bank. But – you see, a bank or a company can't do that, because those creatures don't

[1103] Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, *The Grapes of Wrath, John Steinbeck, op. cit.,* p. 7.

> breathe air, don't eat side-meat. They breathe profits; they eat the interest on money." (*GOW*, 35)

L'usage du procédé métaphorique du terme « monstre » (*GOW*, 33) qualifie ici le système capitaliste. L'implication des propriétaires terriens va dans le même sens, d'où la récurrence des signifiants « men », « man » et du pronom « he » met l'accent sur la responsabilité morale et politique des hommes. Il est évident que Steinbeck veut nous faire voir avec un œil plus nuancé le caractère de son discours qui est configuré à partir d'un style subjectif et d'un choix esthétique, politique et éthique, dont l'intérêt est de réclamer une place dans l'univers référentiel. Cette description teintée concède à la narration une tonalité lyrique, satirique, voire pathétique. Ces dissonances de tonalités constituent une des marques de l'ironie dans l'écriture de Steinbeck. Ce registre ironique est un tremplin pour attirer l'attention du lecteur afin que s'opère chez lui une prise de conscience. C'est pourquoi dès l'entame du chapitre V dans *The Grapes of Wrath*, le récit porte une empreinte dénonciatrice. Tels sont les arguments de l'auteur : « […] they were men and slaves [fermiers] », et celles des banques : « […] the banks were machines and masters » (*GOW*, 32). Le style dualiste de Steinbeck détermine les rapports sociaux relatifs à la question du pouvoir qui témoignent d'une relation de servitude entre propriétaires terriens et fermiers. Steinbeck coordonne tout son dispositif narratif et fait appel de manière ironique à plusieurs motifs tels que l'endurance, la spiritualité, l'humanité et le voyage. Conçus comme des blocs figés possédant une signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit, ces motifs lui permettent d'amener et d'activer l'histoire relatée.

Dans *In Dubious Battle* et *The Grapes of Wrath,* l'auteur transforme de façon remarquable l'expérience des migrants en une aventure littéraire qui dépasse de loin un simple témoignage sur les conditions de vie socioéconomiques pendant les années 1930. Pour reprendre l'expression de Roland Barthes nous dirons que l'écriture est comme « la morale de la forme en charge de signifier à la fois l'histoire et le parti qu'on y prend »[1104]. Cette écriture se donne une possibilité de créer, à partir d'une situation, une autre histoire qui émeut par sa sensibilité et sa force didactique. Dès le début du chapitre XXV de *The Grapes of Wrath*, Steinbeck introduit la narration sous un registre d'éloges, c'est ce qui lui permet de dévoiler une diversité de tons antithétiques par rapport au progrès de

[1104] Roland Barthes, *Le Degré zéro*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 15.

l'agriculture. Connaissant la passion de Steinbeck pour la science, on peut être tenté de n'y voir qu'un compliment :

> Doctors of preventive medicine, men at the borders who look for fruit flies, for Japanese beetle, men who quarantine the sick trees and root them out and burn them, men of knowledge. The men who graft the young trees, the little vines, are the cleverest of all, for theirs is a surgeon's job, as tender and deliberate; and these men must have surgeons' hands and surgeons' hearts to slit the bark, to place the grafts, to bind the wounds and cover them from the air. These are great men. (*GOW*, 346 – 347)

Le style railleur utilisé par Steinbeck permet de décrier l'empiétement de la chimie sur le domaine de l'agriculture et ses répercussions désolantes. La représentation ironique des spécialistes agricoles, matérialisée par la périphrase : « men of knowledge », maîtres dans l'art de faire germer les végétaux, est bariolée d'équivoques. Nonobstant la profusion de marques d'admiration dans le texte, il est impossible de ne pas lire le mot « knowledge », réitéré cinq fois dans le chapitre XXV comme une allusion à la chute. Ces hommes de science se rendent condamnables en s'arrogeant un pouvoir divin de création comme le souligne la voix narrative : « 'They have transformed the world with their knowledge', 'The men who work in the experimental farms have made new fruits' » (*GOW*, 346-347). La remarque met en lumière le pouvoir créateur des spécialistes agricoles qui finit irrémédiablement par provoquer une sensation de malaise, synonyme de culpabilité, comme la phrase suivante le confirme : « we can't pay wages, no matter what wages » (*GOW*, 347). La voix narrative décrit la surabondance avec des termes apparemment valorisants dans le but de la dévaloriser. L'idée que les « hommes de connaissance » sont des hommes déchus, est présentée de façon implicite dans ce passage, elle est réaffirmée par l'emploi successif de ces verbes : « [quarantine], [burn], [slit], [bind]… ». Cette succession de verbes fait résonner la violence exercée par les actions de la « médecine préventive » sur le sol et les végétaux. La voix narrative ne condamne pas les progrès de la technologie en soi, mais l'usage qui en est fait par ces hommes de science sans conscience, ce qu'il formule en disant qu'ils ont un « cœur de chirurgien ». L'emploi de l'ironie révèle une critique adressée à la manière dont la connaissance est employée au profit d'un petit groupe.

C'est ce désordre structurel et monstrueux du capitalisme que la voix narrative souligne à travers la destruction de nourriture sous les yeux d'individus affamés. Cette forme narrative constitue, en tant que mode de transmission, une voie d'accès au sens du

récit, dans la mesure où la topique de l'ironie peut se manifester à la lumière d'un espace de techniques textuelles propres et partant des fonctions ciblées. Cette instance narrative est susceptible de fournir des éléments sur l'encodage, autrement dit, sur les intentions de la première instance réelle. Effectivement, cela aiderait à mieux cerner les finalités de la topique. Il faut voir que l'usage de l'ironie répond à un principe linguistique majeur, car prendre la parole ou écrire répond à une visée d'effet, c'est de toute évidence vouloir agir sur les lecteurs. C'est ce que Steinbeck démontre de façon successive dans le scandale provoqué par ces « hommes de connaissances » : « Men who have created new fruits in the world cannot create a system whereby their fruits may be eaten » (*GOW*, 348). Par l'emploi du paradoxe, Steinbeck dévoile la complexité inattendue de la situation des fermiers. Cette figure rhétorique vise à exposer le message de l'écrivain. L'usage de la dichotomie n'est pas à prendre comme un simplisme propagandiste. Si l'on regarde les effets de contraste que l'écrivain dresse dans le paragraphe ci-dessus, on peut remarquer qu'il emploie une des fonctions interpellatrices de la littérature, une fonction que Joseph Warren Beach a bien élucidé :

> The best of social philosophies, so far as fiction is concerned, is that which comes spontaneously to the lips of people trying to figure out a way through life's labyrinth. The best sort of story […] is one that by the very nature of its incidents sets you pondering the most fundamental human problems.[1105]

Selon Warren Beach, le lecteur doit être mis en activité mentale dans le sens où le texte crée un suspense et des horizons d'attente. Une approche que Steinbeck rafraichit clairement dans *The Grapes of Wrath* en s'inspirant de faits de société et en les recréant selon sa propre perception éthique et esthétique de la littérature, pour en faire ensuite des moments ouverts à la réflexion, voire à l'action politique. C'est sans doute en ce sens que Lester Jay Marks considère théoriquement l'œuvre romanesque comme « a modeled imitation of the observed reality »[1106]. Il nous semble pertinent de dire que l'écrivain nous dévoile que le propre de l'ironie n'est pas d'être prise au pied de la lettre (contrairement au mensonge), mais qu'elle instaure un rapport que nous pouvons qualifier de ludique avec la représentation du réel. Dans le domaine de la linguistique, une telle approche du

[1105] *In* Lester Jay Marks, *Thematic Design in the Novels of John Steinbeck,* The Hague, Mouton, 1971, p. 67.
[1106] *Ibid.,* 25.

phénomène rejoint les analyses d'Oswald Ducrot[1107], selon lesquelles le locuteur ironique ne fait pas que mentionner un discours qui n'est pas le sien, il feint également de l'assumer, il le « joue ». L'ironie se détache de la médiation « normale » du monde en surajoutant à la représentation et à ses normes une nouvelle représentation, issue de l'invention subjective de l'ironiste. Définir l'ironie comme un jeu de rôles conduit directement à la relier au concept de polyphonie de Mikhail Bakhtine. Afin que l'ironie puisse fonctionner, la distance vis-à-vis de la norme[1108] doit cependant s'associer également à une référence à la norme. Le point de vue de l'ironiste, même s'il n'est pas partagé par le récepteur, doit au moins pouvoir être compris. Le discours ironique « imite » la norme, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu. Au niveau de la forme, nous pouvons constater qu'il peut être difficile de déceler l'ironie en l'absence du contexte d'énonciation. En termes de contenu, Philippe Hamon souligne que les thèmes privilégiés dans le discours ironique sont très souvent les thèmes propres au discours sérieux : société, temps irréversible, mort, langage grammaire[1109]. Le propre de l'ironie est donc de se distancier du discours sérieux tout en feignant de coïncider avec lui. Certes, l'ironie (définie comme une distanciation vis-à-vis de la norme doublée d'une référence constante à cette même norme) se manifeste bien par une série de signaux sur le plan linguistique.

Dans l'écriture de Steinbeck, les signaux consistent essentiellement en des déviations stylistiques et en un jeu polyphonique sur le plan de l'énonciation. Ces signaux ne sont certainement pas spécifiques à l'ironie. Pourtant cela n'a rien d'étonnant puisque l'ironie consiste à imiter également la norme et doit donc se montrer discrète au niveau des moyens mis en œuvre. La spécificité de l'ironie dans la fiction de Steinbeck réside dans le fait que les écarts de style et les dissonances dans l'énonciation sont perçus par le lecteur. C'est pourquoi les signaux lui ouvrent les portes d'un univers parallèle où il prend une part active au jeu de l'ironie. Cet éclairage permet de comprendre pourquoi Steinbeck a systématiquement recours à l'ironie pour décrire les relations heurtées entre individus dans la société américaine, comme il décrit dans *The Winter of Our Discontent :* « No man really knows about other human beings. The best he can do is to

[1107] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 205.
[1108] La notion de « norme » est certes problématique dans la mesure où elle peut être subjective. Nous nous en contenterons cependant ici en la définissant comme ce que fait ou ce que pense la majorité, ce qui est conforme à la majorité des cas, dans un contexte donné.
[1109] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire – essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éditions Hachette, 1996, p. 64.

suppose that they are like himself » (*WOD*, 52). La construction de ce passage renforce le lien indissoluble entre la fiction et la société, et le tout vise le travail d'écriture du romancier, dont le rôle est de soulever les enjeux sociaux, politiques, esthétiques, littéraires et éthiques dans sa fiction.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, notre objectif a été de proposer une lecture de l'œuvre de Steinbeck à l'aune de la triple notion d'esthétique, de politique et d'éthique, en ayant l'idée de montrer comment ces trois notions complémentaires et productrices de formes entremêlées et d'éléments disjoints, se font principe organique présidant à la composition des textes de Steinbeck. Dans notre problématique, il a été question d'examiner comment ce triple enjeu, à la fois stylistique et idéologique, constitue un élément récurrent dans une fiction qui trouve paradoxalement sa cohérence dans la déconstruction. C'est en nous appuyant sur une masse critique variée que nous avons souhaité mettre en évidence la complémentarité de ces trois notions, tout en démontrant leur prégnance dans la charpente romanesque de Steinbeck. Pour ce faire, notre approche s'est inscrite dans une réflexion portant sur de nombreux textes fictionnels, afin de proposer une lecture élargie, qui nous permet d'affiner notre raisonnement en passant de l'analyse des subtilités structurelles, stylistiques à celle du rôle de truchement social de l'écrivain.

Que nous a appris notre objet de recherche ? D'abord, la thématique du mythe du « American Dream » occupe une place importante dans le champ romanesque de Steinbeck. Notre étude englobe et dépasse les théories littéraires à partir desquelles nous avons construit notre problématique. Cette approche, tournée vers l'œuvre de Steinbeck en général, nous a aussi permis, chemin faisant, de rencontrer d'autres questions comme celles de l'imbrication du rêve et de la réalité, du rapport entre le réel et la fiction, bref du rapport entre esthétique, politique et éthique. Reprenons nos interrogations initiales et voyons quelles réponses nous pouvons maintenant leur apporter.

Notre analyse s'est structurée en trois parties. Tout d'abord il a été question d'examiner le mythe du rêve américain et le mythe personnel du sujet, en tant qu'illusion et désillusion d'une quête ; puis nous nous sommes intéressés à la mise en discours de la polyphonie et enfin à l'intrication de l'esthétique, de la politique et de l'éthique. En se basant sur ce triptyque structurel, la méthode d'analyse adoptée s'est révélée fructueuse dans la mise en perspective des questions problématiques inhérentes à la thématique traitée. Pour cela, nous nous sommes aussi astreints à une approche circulaire, volontairement itérative et hétéroclite, afin d'inscrire notre analyse dans une forme

adaptée à la nature évanescente du sujet de la thèse, eu égards aux contradictions intrinsèques à l'œuvre, sa fluctuation et son ambivalence.

L'objet de l'étude des notions d'esthétique, de politique et d'éthique dans l'œuvre romanesque de Steinbeck consiste à analyser le rapport entre son écriture et sa vision du capitalisme durant les années 1930, pour en dégager son opinion sur quelques notions majeures tels les mythes du rêve américain, du self-made man ou de la « destinée manifeste ». C'est dans le contexte troublé des années 1930 que Steinbeck choisit de développer ces notions dans sa fiction afin de les déconstruire, voire les reconstruire. En tous les cas, il en a révélé la complexité politique, éthique et esthétique en tant que sujet à la fois socioculturel et romanesque.

Chez Steinbeck, les trois notions d'esthétique, de politique et d'éthique apparaissent comme un processus d'écriture insécable. Ce triptyque notionnel est une expression cohérente de l'utile et du sensible dans la littérature, mais c'est aussi un lieu d'interrogation du rôle de celle-ci comme gardienne des valeurs humaines universelles.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck recourt de manière synecdochique à l'histoire d'un groupe pour redéfinir le rêve américain dans sa globalité. À titre d'exemple, dans *The Grapes of Wrath,* il s'appuie sur le récit d'une famille de l'Oklahoma, les Joad, pour mettre en regard le rêve américain durant les années 1930 avec le projet des Pères fondateurs. C'est toujours le même rêve d'auto-engendrement que Steinbeck parodie en détournant également le mythe originel des « Pilgrim Fathers » et en le transposant symboliquement dans sa Californie natale, dévastée par la crise économique et environnementale pendant ces années 1930 désastreuses.

Grâce à la puissance émotive et symbolique avec laquelle l'histoire des Joad est minutieusement décrite, le lecteur tend à s'attacher à eux. La précision de la description permet à Steinbeck de mettre en valeur la problématique du réalisme et du réel. Du point de vue narratif, la co-construction romanesque bâtie à l'aide d'un style à la fois descriptif, symbolique et ironique, oriente son discours vers une vision humaniste qui dépasse les clivages d'orientations (socio-économiques, politiques et religieuses).

Steinbeck s'appuie sur des histoires bibliques majeures pour représenter le bien et le mal, la force et la faiblesse, l'amour et la haine, la beauté et la laideur. Ce style dichotomique lui permet de jeter un regard critique sur la société américaine de son

époque. Dans les romans de Steinbeck, le drame humain est représenté de manière remarquable dans une quête d'idéal. C'est en ce sens qu'il expose dans sa trilogie, une véritable fresque sociale qui relate les contours bloquant les aspirations du mythe traditionnel de la société américaine. Si la pensée de Steinbeck s'ancre dans une approche mythique et religieuse, c'est sans doute pour transformer son message politique en une épopée romantique à même de traduire ses pensées sur ces sujets.

Le recours à la Bible tel que nous avons pu l'identifier chez Steinbeck, nous a amené à souligner la nécessité d'être conscient continument des grands récits religieux lorsqu'on étudie cet auteur mais aussi la littérature américaine dans l'ensemble. En effet, de nombreux écrivains américains, culturellement et socialement conscients des traditions judéo-chrétiennes qui les constituent, et indépendamment de leurs convictions religieuses personnelles, ont recouru à des récits religieux pour donner davantage d'épaisseur à leur écriture. Néanmoins, en s'appuyant sur la pensée chrétienne ou puritaine, des écrivains, à l'image de Ralph Waldo Emerson et de Nathaniel Hawthorne, s'inscrivent dans une perspective conscientisante afin de dénoncer les utilisations perverses de la religion. Leur contestation est nourrie par une période féconde de réflexion et de recherche qui leur a permis d'appréhender le monde dans toute son harmonie et sa vérité. Si Emerson s'intéresse au rapport entre le sujet et ses croyances pour exprimer une défiance à l'égard des institutions religieuses, jugées inaptes à redonner à l'humain sa place centrale dans le monde, il n'en demeure pas moins que, dans *The Scarlet Letter*, Nathaniel Hawthorne célèbre la foi tout en condamnant la religion avec scepticisme.

C'est en ce sens qu'il faut placer la présence appuyée des récits bibliques dans la fiction de Steinbeck, puisqu'ils constituent non seulement un moyen de déconstruire les fondements hiératiques, mais également un prétexte pour livrer un puissant message politique L'intérêt de recourir au rapport entre le mythe et la religion n'est pas destiné à explorer l'histoire religieuse des États-Unis, mais vise à montrer l'ancrage structurante et profonde de la religiosité de l'âme américaine en congruence avec les principes de liberté et d'individualisme. Nous pouvons nous étonner de la comparaison entre le texte de Steinbeck et les histoires religieuses, qui sont tantôt cohérentes, tantôt contradictoires. Rappelons que l'exemple du personnage de Jim Casy dans *The Grapes of Wrath*, eu égard à son langage cru, critique et malséant, symbolise parfaitement le geste d'une écriture proche d'un acte militant antireligieux. Ce langage cru, faut-il le préciser, n'est

jugé indécent ou disproportionné que par rapport aux règles de la pudeur et des convenances que la société traditionnelle tend à sauvegarder.

Remarquons la présence dans l'acte illocutoire du prêtre défroqué Casy, d'une stratégie parodique qui permet à Steinbeck de démythifier le contenu dogmatique des textes bibliques. Cette stratégie parodique révèle en filigrane un désir de changement, voire de révolution politique. Une telle stratégie conduit à la production d'un sens politique et éthique valorisant la liberté personnelle et l'équité collective, qui peut être inaperçu si le lecteur n'y prête pas attention. Son recours à l'histoire religieuse apparaît comme une forme d'interrogation visant les restes de l'héritage politico-religieux issu des Pères fondateurs et assumé par la fonction présidentielle. L'objectif de Steinbeck est de tourner en dérision l'idée de l'innocence et de critiquer les traces de la *doxa* puritaine.

Rappelons que dès 1620, le débarquement des congrégationalistes à bord du Mayflower sur les côtes américaines constitue une étape majeure dans l'instauration de l'utopie biblique de la communauté des protestants dans la culture américaine. Les références aux traces puritaines constituent un prétexte pour Steinbeck de mettre en lumière l'intrication du religieux et du politique, puisque cela peut être adjointe au crédit de l'influence que les colons ont exercée dans la vie culturelle, économique et surtout politique de l'Amérique. C'est ce rapport entre religion, politique et éthique, essentiel dans la construction de l'identité nationale américaine à cheval entre théocratie et démocratie laïque, que Steinbeck s'efforce de comprendre et d'analyser.

Il est intéressant de souligner que l'Amérique est un creuset dans lequel des forces contradictoires ne cessent de s'affronter. Comme l'écrit Isabelle Richet « la pratique politique de la profession de foi sur une Bible en est une retentissante illustration »[1110]. Ce rappel est éclairant en ce qu'il met en évidence l'importance de la religion dans la vie politique de la nation américaine. Toutefois, nous ne pouvons pas faire abstraction du fondement du « Bill of Rights », dont le premier amendement aborde également la question religieuse[1111]. L'inclusion de la religion dans la fiction de Steinbeck nécessite non seulement un décryptage, mais constitue également un moyen d'anticipation sur le dénouement de son intrigue. C'est la raison pour laquelle son univers romanesque se

[1110] Isabelle Richet, *La Religion aux États-Unis,* Que-sais-je ?, PUF, 2001, p. 3.
[1111] Voir Pierre Lanarès, *Liberté religieuse dans les Conventions internationales et dans le droit public général*, Le Coteau, Éditions Horvath, 1964, p. 38. En 1791 le premier amendement de la Déclaration des droits proclame que « The Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof... ».

fonde sur une représentation allégorique pour transmettre un message politique et éthique.

Dans *The Grapes of Wrath*, les allusions bibliques réduisent le naturalisme cru du récit et l'ancrent dans l'intemporalité du mythe et de l'épopée. C'est pourquoi le récit du combat des fermiers exploités, jetés sur le bas-côté de la route, s'universalise et porte un caractère sacré. Les références bibliques fournies par l'écrivain ne visent pas seulement à nous plonger dans l'univers biblique, mais apparaissent comme une stratégie pour mieux narrer, et ce de manière singulière, l'histoire et la culture américaines, elles-mêmes articulées avec le religieux. Les Joad, à l'image des Hébreux de l'Exode, ont quitté leur terre où ils avaient subi une exploitation économique et une catastrophe écologique. En ayant recours au mythe et à l'Histoire Steinbeck explore pertinemment la complexité du rapport entre le collectif et l'individuel, le déterminisme social et la singularité subjective, pour faire surgir au bout du compte la répétition de l'Histoire, mais aussi les inépuisables ressources de résistance de l'être humain, ainsi que l'héroïsme au quotidien et la capacité de l'individu de créer l'événement.

Comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, les observations de Steinbeck sur la société américaine contemporaine et passée, dans la mesure où elles reconnaissent à la fois le déterminisme et la liberté individuelle, n'indiquent aucune issue claire au scénario actuel de l'appauvrissement, de l'exploitation et de la perte des valeurs morales. Bien que ses romans ne donnent pas une voie claire pour le renversement des structures de pouvoir contemporaines de la société américaine, il reste néanmoins une marge d'espoir pour un avenir meilleur. C'est la raison pour laquelle son discours acquiert une dimension conscientisante. D'ailleurs, la trilogie des « Dust Bowl Novels » incite à une prise de conscience dans la manière d'appréhender l'héritage des premiers pionniers, lequel était en déclin au profit d'autres mouvements spirituels et littéraires, à l'image du transcendantalisme, qui prônait non seulement des valeurs religieuses garantes de la destinée providentielle d'un mythe de l'Amérique, mais aussi de bonté, d'indépendance et d'autonomie des individus.

Le tour de force que réussit Steinbeck réside dans le fait que ses romans visent, bien évidemment, à mettre au goût du jour l'histoire américaine. En partant de cette visée, il essaie de célébrer de manière nostalgique « le mythe de l'Ouest », tout en le recréant douloureusement dans un contexte bien déterminé. Les romans de Steinbeck sont ancrés

dans la culture américaine, alimentés par l'actualité de son temps et parfois par les engrenages du système de la réussite matérialiste et capitaliste, qui allouent une plus grande importance au succès personnel et à l'argent. Toutefois, il est intéressant de noter que si l'écriture de Steinbeck relève d'une volonté politique, elle met en même temps en valeur la littérarité tel que nous avons pu l'analyser en explorant ses choix esthétiques et stylistiques.

Notons en outre que l'engagement sociopolitique de Steinbeck s'oriente davantage vers des problématiques écologiques. Cet intérêt écologique consiste à prévenir, par l'écriture, les dangers qui menacent l'environnement. Il s'agit d'une prise de conscience de l'éthique qui prend en compte de manière rationnelle les enjeux environnementaux de l'activité humaine. En d'autres termes, il s'agit de traduire une volonté pédagogique en une intégration perpétuelle de la conscience écologique dans nos habitudes de vie. Néanmoins, cette conscience écologique n'est-elle pas un moyen de mettre la primauté sur la portée éthique afin de mieux protéger l'équilibre de l'environnement ? Si Steinbeck accorde une place importante à la question de l'environnement dans sa fiction, c'est parce qu'il se préoccupe de la dégradation de la qualité des sols, liée à l'érosion climatique et à l'action préjudiciable de l'humain (monoculture, agriculture extensive et mécanisée). La conscience écologique chez Steinbeck se veut largement humaniste et éthique. Cela requière davantage de responsabilité et d'engagement politique pour préserver l'écologie globale.

La singularité de Steinbeck tient également du fait qu'il est d'abord un écrivain californien qui s'intéresse à l'Amérique par le biais de sa ville natale. Si Steinbeck a employé le style de « dévoilement », c'est sans doute pour démythifier de manière poignante le mythe du « rêve américain » en dessinant les contours qui bloquent sa réalisation. Cette démythification critique de certains fondements culturels américains est d'autant plus percutante, que Steinbeck associe, comme nous l'avons démontré, les trois volets : esthétique, politique et éthique. Ainsi, son discours et les messages qu'il véhicule prennent une tournure convaincante car la technique de narration employée est si bien travaillée qu'elle est en mesure de révéler des vérités complexes que le lecteur pourrait ajuster à sa propre vision de la réalité.

Steinbeck s'évertue à capter l'attention du lecteur, c'est pourquoi il recourt au parler du bas peuple dans une visée réaliste. Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », la

préoccupation majeure de l'écrivain consiste à représenter la pensée des ouvriers agricoles pauvres, et, ce faisant, donne à lire l'idéologie de cette classe sociale. On peut penser ici au mot de Roland Barthes, selon lequel « le langage reflète l'idéologie d'une classe »[1112]. La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que le choix discursif opéré par l'écrivain, induit forcément une prise de position idéologique.

Effectivement, le recours au langage des ouvriers agricoles pauvres apparaît sans doute comme la représentation du parler populaire avec toutes ses incorrections, d'où le dilemme de paraître « backwards » ou « illiterate ». Le recours au parler populaire chez Steinbeck se veut comme un prétexte pour transgresser les codes, mais aussi comme un moyen pour représenter fidèlement la réalité, même s'il convient de remarquer que l'utilisation de ce langage particulier prête également le flanc à la « stéréotypisation » de ses personnages. Dès lors la maîtrise de cet entre-deux ne saurait se traduire que par un « savoir-écrire », qui permettrait à l'écrivain d'utiliser le pouvoir des mots comme un moyen d'affranchissement dans tous les sens du terme. L'emploi d'un tel langage témoigne d'une démarche à la fois esthétique, politique et éthique puisqu'il postule non seulement une innovation linguistique mais également une manière de subversion.

L'« effet de réel » des textes de Steinbeck est le résultat d'une écriture singulière qui permet de mettre simultanément en évidence la place et le rôle de l'écrivain dans la société ainsi que celle de la littérature dans l'histoire. C'est en ce sens que Steinbeck met en lumière la mission fonctionnelle de l'écrivain telle que le rapporte Barbara A. Heavilin dans *John Steinbeck's* The Grapes of Wrath*: A Reference Guide*: « The writer's own role is twofold: to present clearly things as they are and to predict the outcome if there is no change of heart and policy »[1113]. La déclaration est intéressante en ce qu'elle souligne le double rôle de l'écrivain, à la fois comme présentateur des événements et comme « lanceur d'alerte ».

La fiction de Steinbeck témoigne d'un besoin d'expression spécifique pour donner la parole aux laissés-pour-compte du système capitaliste américain durant les années 1930. Il tente de reconstituer leur identification par le biais d'un discours politique et social. Le recours au langage populaire des ouvriers agricoles vise esthétiquement à casser les codes du langage standard. À travers la recherche esthétique d'une pratique du

[1112] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit*., p. 5.
[1113] Barbara A. Heavilin, *John Steinbeck's The Grapes of Wrath: A Reference Guide*, *op. cit*., p.10.

langage vernaculaire, on voit déjà la volonté de restaurer politiquement la place des travailleurs agricoles dont les droits ont été bafoués par la mécanisation et la libéralisation à outrance de l'agriculture moderne. Les romans de Steinbeck leur restituent le droit à la parole et leur permettent d'exprimer une souffrance, de « partager » et d'universaliser leurs déboires et tribulations.

On peut penser ici à Jacques Rancière qui accorde aux pratiques artistiques une sorte de fusion entre les « manières de faire », les « manières d'être » et les formes de visibilité[1114]. S'appuyant sur les termes de Rancière, nous sommes tentés de dire qu'il y a chez Steinbeck un besoin de « faire » un art qui répond davantage à une manière d'être spécifique, et qui serait en même temps représentatif d'un groupe humain, produisant de cette manière une certaine continuité de soi.

John Steinbeck est souvent considéré comme l'un des principaux écrivains les plus contestés de son époque. Notre analyse ne saurait dispenser de recourir aux collections hétéroclites de styles et du contexte mouvementé des années 1930 qui ont contribué à faire de ses romans le miroir de ses positions politiques. C'est bien par le biais des références extratextuelles, l'ancrage dans un contexte et l'idée d'évolution de l'écriture que Steinbeck parvient à livrer une résistance sans faille. Pourtant, au-delà de l'engagement individuel de l'écrivain lui-même lié à ses choix politiques telles que sa participation à la guerre de Vietnam et sa prise de position à propos des conséquences de la crise économique de 1929, ses sujets sont souvent controversés. Animé d'un nomadisme prononcé au plan thématique, les débuts de Steinbeck, jusqu'à sa consécration littéraire, apparaissent comme une véritable tentative de dire le politique en vertu d'une forme d'expression romanesque raffinée. C'est ainsi que s'établit un rapport entre esthétique, politique et éthique qui est l'équilibre spécifique de la forme et du contenu de ses récits. Si les romans de Steinbeck sont souvent conçus comme un reflet distordu de ses positions politiques, il aspire à créer, entre des notions souvent perçus comme antagonistes, un lien organique, reposant sur la critique du récit linéaire et providentiel qui institue une société par le discours.

Cependant, l'étude des œuvres de John Steinbeck nous a amené à repenser les pratiques artistiques comme des formes substitutives en vertu des liens entre esthétique, politique et éthique. Par le biais d'un travail de la forme, l'étude de ces trois notions

[1114] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 15.

s'apparente à une véritable construction qui ne se conçoit plus comme séparée (comme c'est le cas chez de nombreux critiques), mais plutôt comme indissociable de son écriture. C'est en ce sens que Steinbeck parvient à combiner ces différentes notions dans son texte, tout en privilégiant la création au détriment de l'idéologie. Dans la fiction de Steinbeck, on passe de la description/dénonciation des problèmes de la société américaine à un véritable engagement discursif. Cela revient à dire que si l'écriture devient une sorte de « soubresaut » existentiel, l'esthétique constitue son outil indispensable. C'est pourtant bien l'esthétique qui est l'atout essentiel, capable de rendre le message politique de l'écrivain pénétrant, raffiné et résonant. En outre, le récit de Steinbeck est en même temps dans une lignée littéraire conciliant prose et poétique. Cela revient à dire qu'il y a l'existence d'une forme de circulation permanente entre les pratiques de la performance artistique et celle de la production d'actions politiques.

Par ailleurs, il a été nécessaire d'étudier le système de représentation, englobant le processus d'esthétisation du réel, de l'image et ses enjeux, car en arrière-plan se dessine l'idée que le texte comporte une structure rhétorique destinée à produire l'émotion et à susciter chez le lecteur le plaisir de produire du sens. C'est ce qui justifie la réflexion sur le réel comme fondement du monde sensible avec une attention particulière à la rhétorique de l'émotion. C'est la raison pour laquelle la question du lien entre l'écrivain et son lieu d'enfance prend une portée à la fois politique et culturelle. Le rappel du lieu d'enfance ne suggère plus seulement une libre expression d'un rêve personnel, mais plutôt un attachement indéfectible qui relie l'écrivain à la terre et au caractère central de son espace d'origine. De plus, loin de nous servir seulement une représentation du lieu de l'enfance, la fiction de Steinbeck en fait bien une manière urgente de se préoccuper des problèmes qui concernent sa société. Cette littérature de l'urgence et de la nécessité primordiale résonne chez de nombreux écrivains comme un écho aux multiples prises de position. Nous voulons établir ici la perspective d'un écrivain non enfermé dans son lieu d'expérience et d'inspiration, mais déterminé à faire entendre sa voix en vertu de la fiction. On ne peut donc nier l'importance des lieux de l'enfance comme force de façonnement de la personnalité de l'écrivain et comme marques empreignant la composition de ses romans. Soulignons que les caractéristiques de cette littérature de l'urgence ont un accent révélateur, puisqu'elle dévoile les dysfonctionnements d'une société à la fois très matérialiste et indifférente.

Notons en outre que beaucoup de romanciers qui ont imaginé la poursuite du bonheur sur le plan fictionnel, à l'instar de Steinbeck, ont réagi par rapport à l'étrange désillusion qui affecte la quête du mythe. Dans la fiction de Steinbeck, l'importance du puzzle est intéressante à cause du contrat de lecture qu'il implique. C'est pourquoi il est pertinent de souligner la possibilité de relier les romans de Steinbeck à d'autres romans, puisque c'est dans cette relation qu'ils seront plus lisibles et prendraient du sens.

Dans cet éventail de connexions par rapport à la critique du mythe du « rêve américain », certains écrivains, à l'image de Norman Mailer ou de Sally Peltier, ancrent leurs textes dans une vision dénonciatrice de l'imposture de la société américaine moderne, surtout à cause de la quasi-impossibilité de décrypter les contre-vérités contenues dans le mot « progrès ». C'est dans ce sillage que la fiction de Steinbeck peut être vue comme véhicule d'un message politique qui revendique, subvertit et/ou déconstruit des systèmes de valeurs présents, notamment, dans l'univers social référentiel. Ces systèmes, synthétisés à l'unisson sous le vocable d'« idéologie », s'intéressent aux codes de comportement, aux modes de pensée et aux croyances culturelles

Dans sa trilogie, Steinbeck se sert du contexte de la Grande Dépression pour exprimer son rejet des systèmes idéologiques et économiques. Il est intéressant de dire que malgré cela, beaucoup d'écrivains restent toujours attachés au mythe du rêve américain. Les critiques sont partagées, car si certains écrivains modernes remettent en question le mythe national américain, d'autres, qui l'ont célébré de manière enthousiaste, à l'instar de Dos Passos, Henry Miller, Stephen Crane, Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, entre autres, ont senti le besoin de dire l'Amérique telle qu'elle est, tout en montrant l'envers du rêve américain. C'est sans doute ce qui justifie la dichotomie qui subsiste dans les textes de Steinbeck que nous pouvons qualifier d'esthétique de la dualité.

Dans *The Grapes of Wrath*, il ressort que Steinbeck recourt à une technique d'écriture basée sur l'alternance de chapitres intercalaires et narratifs. Pareillement, les motifs constituent un solide socle sur lequel il s'appuie pour matérialiser sa technique scripturale. Le décryptage du texte narratif et l'organisation séquentielle montrent que la structure narrative dispose d'un puissant procédé littéraire qui lui permet de soutenir sa vision du monde et de la littérature. Aussi constitue-t-elle une clef susceptible d'ouvrir l'univers politique et artistique du narrateur et de débusquer la conception de l'auteur.

L'emploi des chapitres intercalaires abonde dans le même sens que le style allégorique employé par l'écrivain, car il sert d'ajout et d'élucidation aux chapitres narratifs. Cette alternance des chapitres où se déroule l'histoire de la famille Joad, esquisse en filigrane la description exacte d'une société en déroute. Au-delà de sa dimension descriptive, le style documentaire qui caractérise la fiction de Steinbeck, doit être appréhendé davantage comme un appel au changement. Soulignons que la visée du style documentaire ou journalistique ne correspond pas seulement à un enjeu d'objectivité, mais doit aussi être envisagée comme un moyen de présenter une esthétique de la persuasion, qui pourrait jouer un rôle opérant sur la mise en scène des situations et des personnages. La démarche documentaire ou journalistique de Steinbeck n'a pas seulement vocation de révéler l'Amérique de la Grande Dépression, mais invite également à la transformation de la situation de crise pendant les années 1930.

Soucieux de la pauvreté et de la souffrance auxquelles est réduite une partie de sa société, Steinbeck s'intéresse davantage aux préoccupations dominantes de son temps. C'est pourquoi sa trilogie apparaît comme une « occasion de fiction » qui lui permet de faire une rupture avec le présent et de rendre accessible l'inaccessible. En d'autres termes, il s'agit de transformer artistiquement l'instant par une véritable révolution politique. Si Steinbeck s'appuie sur les potentialités du rêve américain pour nourrir sa fiction, il décrit aussi la tragédie des laissés-pour-compte du cauchemar capitaliste. Or, selon lui, le rêve des ouvriers agricoles ne peut se réaliser que s'ils deviennent solidaires et unis. Ce n'est qu'en s'affranchissant du conditionnement compétitif et individualiste que les ouvriers agricoles pourront devenir maîtres de leur destin. L'appel à l'émancipation des ouvriers agricoles apparaît comme la clé de voûte de l'écriture de Steinbeck. Le rêve de révolution politique se poursuit enfin sur le mode d'une fiction à travers laquelle les représentations refoulées tendent à remonter à la conscience pour se réaliser de manière substitutive, indirecte et symbolique. Parce que le rêve fait l'objet d'une construction a posteriori, à savoir relevant d'une reconstitution, qu'on pourra dire qu'il permet de faire disjonction avec le présent.

Le tour de force du rêve repose sur une occasion offerte au sujet de se soustraire à sa réalité, soit de la changer et d'accomplir son désir comme l'illustre le cas de Jim et de Mac dans *In Dubious Battle*. Il est intéressant de souligner que la fiction de Steinbeck suscite une révolution politique en disposant d'un aspect « inaugural », dont l'impact est

bien évidemment une « puissance d'abolition du réel »,[1115] selon le mot de Laurent Jenny. Dans la fiction de Steinbeck, il y a comme le souhait d'une organisation socioéconomique où le travail serait libéré de toute contrainte.

Au-delà de la révolution politique souhaitée, son approche prône également une révolution esthétique, c'est-à-dire une révolution impliquant la transformation des formes mêmes de la vie sensible. En d'autres termes, il y a une confrontation sensible entre la logique du jugement du sublime et la logique de l'utile et du fonctionnel. C'est en ce sens qu'il faut entendre la portée des notions d'esthétique, de politique et d'éthique de ses romans, puisqu'elles apparaissent comme un moyen de faire prendre conscience d'une partie sombre de l'histoire de l'Amérique. Cela revient à reconsidérer le sens de la digression souvent envisagée comme une rupture dans la linéarité du roman de Steinbeck.

Steinbeck comble le trou entre l'univers romanesque et le monde réel par le biais d'une méthode variée. Les procédés composites qu'il utilise sont le refus de toute forme de catégorisation, car ils s'entourent d'un sens à la fois esthétique, politique et éthique, reliant deux mondes complémentaires. Il est intéressant de mentionner que le parcours politique et le parcours littéraire de Steinbeck sont intrinsèquement liés. Son intervention dans le champ politique se fait non pas au nom du militantisme, mais de l'écriture comme outil de changement. C'est en tant qu'écrivain assumant une responsabilité sociale que Steinbeck pose un regard sans concession sur son pays.

Le refus de Steinbeck d'être placé dans des grilles de sélection réductrices fait de lui un écrivain d'exception, même s'il est parfois taxé de régionalisme, de panthéisme et de communisme. À la lumière de ce qui s'observe en général dans la littérature américaine, l'écriture de Steinbeck issue pour la plupart de l'expérience des « Dust Bowl » et de la crise économique, participe d'un processus sociologique, économique et identitaire, qui ne fait pas abstraction du référent culturel, de la langue et de l'histoire, mais problématise la conscience identitaire (individuelle ou collective) en tant qu'écrivain américain. Le romancier de la vallée de Salinas est dit régionaliste parce qu'il s'approvisionne dans le gisement local et enrichit ses ouvrages par les spécificités de l'espace californien. Il dépeint les paysages et évoque plusieurs décors de ce cadre spatio-temporel. Si l'œuvre littéraire est insérée dans un cadre spatio-temporel bien donné, elle en portera certes la marque, mais sans que cela nuise à l'universalité de l'écriture. La

[1115] Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, *op. cit.,* p. 120.

question régionaliste par laquelle se comprend le rapport entre l'écriture de Steinbeck et ses référents géographiques, historiques, esthétiques, linguistiques et idéologiques, ne doit pas nous amener à de dire qu'on est simplement en présence de réalités californiennes, vécues par des Californiens et formulées par un californien. À l'instar de Faulkner, Steinbeck insuffle à tout un peuple le goût de retrouver ses vérités profondes en passant par sa région natale.

C'est cette caractéristique à la fois singulière et ouverte, limitée et artistiquement complexe, qui fait dire à Northrop Frye que « what affects the writer's imagination... is an environment rather than a nation. Regionalism and literary maturity seem to grow together »[1116]. L'attachement géographique de Steinbeck à sa terre natale permet de brosser un portrait plus complexe de la vie locale. C'est ce qui lui permet d'ailleurs de considérer que les mouvements de populations contribuent à élargir le sens du territoire au niveau régional et national, même s'il risque également d'isoler les lieux régionaux les plus isolés. La fiction « régionaliste » chez Steinbeck se caractérise par sa tension inhérente entre déterminisme local et imagination sans limite. Une telle tension semble encourager la réinvention de son histoire.

L'analyse des notions d'esthétique, de politique et d'éthique nous a amené à retenir qu'une meilleure connaissance et compréhension de l'œuvre de Steinbeck, procède de la lecture profonde de sa structure externe et interne, c'est-à-dire de sa forme et de son fond. La forme du récit produit du sens et renforce la compréhension de la fiction. L'œuvre ne décrit pas simplement la fin du mythe de l'Ouest, il en propose une variante fondée sur l'esprit de la coopération. Steinbeck adopte une narration tout en détours où la focalisation externe et interne varie, la voix narrative change et les chapitres intercalaires suspendent le cours du récit. Par le biais de la fin non résolue de la plupart de ses romans, il choisit des conclusions ouvertes et évite la ligne droite qui doit ébaucher le trajet de la littérature. C'est sans doute en ce sens que Joseph Conrad, dans la préface du *Nigger of the* "*Narcissus*", soutient que

> All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its highest desire is to reach the secret spring of responsive emotions[1117].

[1116] *In* Chandra Mohan, *Regionalism in Canada: A Multidisciplinary Approach*, New Delhi, Allied Publishers, 1995, p. 99.
[1117] Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus*", New York, Dover Publications, INC., 2016, p. vi.

La remarque est intéressante en ce qu'elle souligne que l'écrivain n'apporte pas de réponses directes, mais fait appel aux sens et suggère des vérités défiant le rationnel, qui prendront le temps de mûrir dans l'esprit du lecteur. De la manière la plus générale, on peut dire que l'effet recherché par Steinbeck est de problématiser les difficultés de ses concitoyens, que ce soit pour montrer au lecteur ce qu'il n'a pas vu, tout en lui disant que ce qu'il va voir, mérite d'être vu, soit qu'il y a encore quelque chose à voir. Il faut remarquer en ce sens que Steinbeck essaie de réveiller le lecteur de son « sommeil dogmatique »[1118] et de lui mettre sur la voie du sens (raison, sensibilité) critique. La diversité du choix des thèmes dans sa fiction peut être interprétée par le prisme d'une évolution thématique. C'est pourquoi sa démarche est souvent considérée anticonformiste tout en étant révolutionnaire.

Dans la fiction de Steinbeck, on remarquera l'exemple démonstratif du personnage de Mac, qui dans *In Dubious Battle* souligne clairement l'importance de l'écriture comme étant proche d'un acte militant. Il se saisit de la forme et du fond dans le but de faire passer son message. La question de l'écriture engage ici des considérations politiques, esthétiques, mais doit aussi s'entendre de manière éthique comme une exigence littéraire sur quoi écrire et dire. En mettant l'accent sur « la mise en scène » du discours, Steinbeck fait apparaître la science et l'art de la persuasion dans le discours de London : « You ought to hear him talk …. » (*IDB*, 46). Si l'art de la persuasion discursive fournit au roman la possibilité du bien dire, il soulève aussi les préoccupations de la fiction sur la question de l'écriture. Même si Steinbeck ne semble pas dénouer la question, il n'en demeure pas moins que son protagoniste met en place les conditions de possibilités pour qu'une nouvelle écriture puisse émerger, capable de mettre en œuvre l'action symbolique à travers langage et les aspects fonctionnels des textes littéraires.

La singularité de la fiction de Steinbeck peut être fortement ressentie par le lecteur qui est capable de voir, au-delà du discours explicite, la lueur du message social. Sciemment ou non, la démarche ironique chez Steinbeck permet de découvrir un vaste champ subjectif dissimulé sous cette première impression de pure critique sociale. Au

[1118] Nous faisons allusion ici à Emmanuel Kant qui s'est donné pour tâche de définir les limites de la raison humaine et d'en réduire les prétentions pour rendre hommage au sceptique écossais David Hume, dont les ouvrages l'avaient « réveillé de son sommeil dogmatique ». Désormais, le rationalisme s'efface pour laisser place au criticisme. En d'autres termes, il faut prendre partie de la réalité extérieure objective qui échappe à la raison. *In* André Verdan et *Karl Popper ou la connaissance sans certitude*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, p. 13.

centre de cette démarche ironique, la place de l'homme dans la société est au premier plan. Cela nous permet de comprendre toute la subversion que recèle l'emploi de l'ironie dans la fiction de Steinbeck puisqu'il véhicule lui-même une manière d'engagement dans les inquiétudes de sa société. Le paradoxe rhétorique de l'usage ironique se voit réitéré, fignolé, converti en un principe structurant qui occupe une place centrale dans la composition de l'œuvre romanesque.

Ainsi l'emploi de l'ironie peut-il se lire en creux comme la matérialisation politique de l'engagement symbolique que constitue l'acte d'écrire. Dans « Murder », Steinbeck met en évidence les rapports de genre qui apparaissent comme une occasion de déblayer les stéréotypes fondés sur des perceptions discriminantes. C'est pourquoi *The Pastures of Heaven*, à forte tonalité satirique, dénonce fermement l'exploitation grossière à l'endroit du corps de la femme et le mépris absurde de l'altérité. Dans le rapport entre homme et femme, des injonctions implicites déterminantes subsistent dans la sexualisation des rôles. Il est intéressant d'admettre que la détermination des rôles entre les femmes et les hommes est toujours d'actualité. La démarche de Steinbeck se veut déconstructive, dans la mesure où elle rentre dans une pratique artistique, visant à freiner toute discrimination autour des rapports sociaux. Il en est de même dans *East of Eden*, où il s'intéresse aux phénomènes d'hybridation socio-ethnique et culturelle dans une société multiculturelle. À titre d'exemple, le personnage de Lee, d'origine chinoise, est le porte-étendard de la problématique liée aux difficultés d'intégration des minorités en général, et particulièrement en Amérique. Aux visées dénonciatrices, le message politique et éthique de Steinbeck transforme esthétiquement le concept d'américanité en un « melting pot » qui, loin d'être homogène, est clivant puisqu'il décèle en filigrane des fêlures qui se produisent autour des thématiques liés au patrimoine personnel, socio-ethnique, familial et collectif.

Dans la trilogie des « Dust Bowl Novels », Steinbeck combine si bien des matériaux appartenant à des univers différents que le foisonnement de ses personnages sur fond à la fois polychrome et polyphonique, est porteur de voix hétérogènes. Cette combinaison à valeur constructive, inhérente aux notions d'esthétique, de politique et d'éthique, constitue le point de départ d'une réflexion sur le rôle du rêve et de son caractère révolutionnaire dans la fiction américaine au tournant du siècle. Dans ce sens, écrire reviendrait à prendre ses distances avec le passé, tout en s'inscrivant dans une posture révolutionnaire, visant à marquer une césure visible.

BIBLIOGRAPHIE

1. OEUVRES DE JOHN STEINBECK

1.1 Fiction

- ***Romans***

Steinbeck, John. *The Cup of Gold* (1929), New York, Penguin Books, 2008.

-------. *To a God Unknown* (1933), New York, Penguin Books, 1995.

-------. *Tortilla Flat* (1935), New York, Penguin Books, 1963.

-------. *In Dubious Battle* (1936), New York, Viking Compass Edition Published, 1964.

-------. *Of Mice and Men* (1937), New York, Penguin Books, 1994.

-------. *The Red Pony* (1937), New York, Penguin Books, 1994.

--------. *The Grapes of Wrath* (1939), New York, Penguin Books, 1997.

-------. *The Moon is Down* (1942), New York, Viking Press, 1970.

-------. *Cannery Row*, New York, Viking Press, 1945.

-------. *The Pearl* (1947), New York, Penguin Books, 1992.

-------. *The Wayward Bus* (1947), New York, Penguin Books, 1975.

-------. *Burning Bright*, New York, Viking Press, 1950.

-------. *East of Eden* (1952), London, Minerva Paperback, 1995.

-------. *Sweet Thursday*, New York, Viking Press, 1954.

-------. *The Short Reign of Pippin IV* (1957), New York, Penguin Books, 1957.

-------. *The Winter of Our Discontent*, New York, Penguin Books, 1961.

-------. *Travels with Charley: In Search of America*, New York, Viking Press, 1962.

Recueils de nouvelles

Steinbeck, John. *The Pastures of Heaven* (1932), New York, Penguin Books, 1960.

-------. *The Long Valley* (1938), New York, Penguin Books, 1966.

-------. *The Short Novels of John Steinbeck* (1954), London, Minerva Edition, 1992.

-------. *Murder*, New York, Penguin Books, 2005.

Reportages, mémoires et essais

Steinbeck John. *The Harvest Gypsies, On the Road to The Grapes of Wrath,* Berkeley, Heyday Books, 1988.

-------. *A Russian Journal* (1948), ed. Susan Shillinlaw, New York, Penguin Books, 1999.

-------. *America and Americans and Selected Nonfiction* (1966), ed. Susan Shillinlaw & Jackson J. Benson (éd.), New York, Viking Press, 2002.

-------. *Once There Was A War* (1958), ed. Mar Bowden, New York, Penguin Books, 2007.

-------. *Bombs Away: The Story of a Bomber Team* (1942), New York, Penguin Books, 2009.

-------. *Their Blood Is Strong,* San Francisco, California, Simon 1. Lubin Society of California, Inc., 1938.

-------. *The Log from the Sea of Cortez* (1951), London, Pan Books Ltd, 1960.

-------. "Jalopies I Have Cursed and Loved", *Holiday*, vol. 16, n°. l, (July 1954), pp. 44-89.

Écrits posthumes

-------. *The Journal of the Novel: The East of Eden Letters*, New York, Viking Press, 1969.

-------. *Viva Zapata!* (1975), New York, Viking Press, 1975.

-------. *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1976), New York, Penguin Books, 2008.

-------. *Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, New York, Penguin, 1990.

-------. *Steinbeck in Vietnam: Dispatches from the War*, Virginia, University of Virginia Press, 2012.

2. *SOURCES CRITIQUES SUR JOHN STEINBECK*

2.1 Articles

Abouddahab, Rédouane. « "There's a woman so great with love- she scare me": Éthique(s) de The Grapes of Wrath », *Représentations* – Hors série 2, (février 2008), pp.1-26.

Alcade, Damien. « *S*ymbiose et circulation dans *Of Mice and Men* de John Steinbeck », *Miranda* [En ligne], Université Toulouse 2, (5, 2011), pp. 1-11. Accès en ligne le 30 juillet 2016. URL : http://journals.openedition.org/miranda/2541

Benson, Jackson J., and Anne Loftis. « John Steinbeck and Farm Labor Unionization: The Background of *In Dubious Battle* », *American Literature*, vol. 52, n°. 2, (1980), pp. 194 - 223.

Bouzonviller, Elisabeth. « Traces et migrations dans *The Grapes of Wrath* », *Représentation*s – Hors-série 2, (février 2008), pp. 27-35.

Bracher, Frederick. « Steinbeck and the Biological View of Man », *Pacific Spectator*, vol. 2, n° 1, (Winter, 1948), pp. 14-29.

Carpenter, Frederic I., « John Steinbeck: American Dreamer », *South West Review*, vol. 26, (July 1941), pp. 454-67.

----------, « The Philosophical Joads », *College English*, 2 (January 1941), pp. 315–25.

Champney, Freeman. "John Steinbeck, California », *The Antioch Review*, 7:3, (Fall 1947), pp. 345-62.

Côté, Jean-François. « Le réalisme social et l'école de Chicago : rencontre de la littérature et de la sociologie dans la communication pragmatiste chez John Steinbeck et Herbert Blumer », *Cahiers de recherche sociologique*, n°. 26, (1996), pp. 115–137.

Dickstein, Morris. « Steinbeck and the Great Depression », *South Atlantic Quarterly*. 103.1 (2004), pp. 111-131.

Gannett, Lewis. « John Steinbeck: Novelist at Work », *The Atlantic Monthly*, vol.176, n°. 6, (December 1945).

Ginfray, Denise. « (En)jeux esthétiques et idéologiques dans The Grapes of Wrath. Lien social et poétique de l'écriture », *Représentations* – Hors-série 2, (février 2008), pp. 64-81.

Lemardeley-Cunci, Marie-Christine. « The Grapes of Wrath : une rhapsodie prophétique », *Études anglaises*, (Avril 2007) vol. 60, pp. 428-438. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-4-page-428.htm

Lingo, Marci. « Forbidden Fruit: The Banning of "The Grapes of Wrath" in the Kern County », *Libraries & Culture,* vol. 38, n°. 4, (Fall, 2003), pp. 351-377.

Motley, Warren. « Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in The Grapes of Wrath », *American Literature,* vol. 54, n°. 3, (October 1982), pp. 397-412.

Nealand, Daniel. « Archival Vintages for The Grapes of Wrath », *Prologue Magazine*, vol. 40, n°. 4, (Winter 2008), pp. 18-27.
URL: http://www.archives.gov/publications/prologue/2008/winter/grapes.html

Owens, Louis. « Grampa Killed Indians, Pa Killed Snakes*:* Steinbeck and the American Indian », *Melus*, vol. 15, n°. 2, (1988), pp. 85-92.

Salati, Marie-Odile. « Des mots et des hommes : parler, prêcher, écouter dans The Grapes of Wrath », *Représentations* – Hors-série 2, (février 2008), pp.1-26.

Steinbeck, Thomas. « John Steinbeck, Michael Moore, and the Burgeoning Role of Planetary Patriotism ». Accès en ligne le 4 mai 2017. Voir URL: https://www.huffingtonpost.com/thomas-steinbeck/michael-moore-steinbeck-award_b_738727.html.

2.2 Mémoires, thèses

Bouzonviller, Elizabeth. « Francis Scott Fitzgerald ou la plénitude du silence », Thèse de Doctorat en Etudes anglophones, sous la direction de Roland Tissot, Lyon, École doctorale sciences sociales Université Lumière Lyon 2, 1998.

Daanoune, Karim. « L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo ». Thèse de Doctorat en Etudes anglophones, sous la direction de Yves-Charles Grandjeat, École Doctorale « Montaigne-Humanités », Bordeaux III, Université Michel de Montaigne 2014.

Dominic D'amour. « John Steinbeck dans les années 1960 *:* un intellectuel américain libéral *de* gauche ? », Mémoire.de Maîtrise en Histoire Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006.

Lewis, Clifford Lawrence. « John Steinbeck: Architect of the Unconscious ». Ph. D. dissertation. Austin, University of Texas, 1972.

Saunier, Myrtille. « La représentation du substrat dialectal et étranger dans la littérature française et anglo-américaine, et sa traduction ». Thèse de Doctorat, sous la direction de Michel Viel, École Doctorale Civilisation, cultures, littératures et sociétés, Paris, Université Paris IV, 2009.

Wallis, P. Bascom Jr. « John Steinbeck: The Symbolic Family ». Ph.D. dissertation. Kansas, University of Kansas, 1966.

William J. Weatherby & John Steinbeck, « A Writer of the People », *Manchester Guardian Weekly, Archives de la Stanford University*, (22 octobre 1959).

2.3 Entretiens

Marin, Armel. *Rencontre avec Steinbeck,* Paris, Éditions de l'École, 1974.

3. *Ouvrages mentionnant John Steinbeck*

3.1 Ouvrages en Anglais

Ariki, Kyoko. Li, Luchen & Pugh, Scott. *John Steinbeck's Global Dimensions*, Lanham, Scarecrow Press, 2008.

Astro, Richard. *John Steinbeck and Edward F. Ricketts*: *The Shaping of a Novelist*. Minnesota, Minnesota University Press, 1973.

Benson, Jackson J. *The True Adventure of John Steinbeck*, *Writer*, New York, Penguin Books, 1984.

Bloom, Harold. *John Steinbeck*: *Comprehensive Biography and Critical Analysis*. *Bloom's BioCritiques,* Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003.

Donohue, Agnes McNeill. *A Casebook on The Grapes of Wrath*, New York, Thomas Y. Crowell & Company, 1968.

Demott, Robert. *Steinbeck's Typewriter: Essays on His Art*, New York, Whitson Publishing Company, 1996.

----------. *Working Days: The Journals of The Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1989.

Ditsky, John. Critical *Essays on Steinbeck's The Grapes of Wrath*, Boston, G.K Hall & Co., 1989.

Fontenrose, Joseph. *John Steinbeck*: *An Introduction and Interpretation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1963.

Beegel, Susan F., Shillinglaw, Susan, Tiffney, Wesley N., *Steinbeck and the Environment: Interdisciplinary Approaches*, Alabama, University of Alabama Press, 2007.

----------. *Steinbeck's Unhappy Valley: A Study of The Pastures of Heaven,* Berkeley, Albany Press, 1981.

Fensch, Thomas. *Steinbeck and Covici*: *The Story of a Friendship,* New York, Paul S. Eriksson Publisher, First Edition, 1979.

----------. *Conversations with John Steinbeck*, Mississippi, University Press of Mississippi, 1988.

French, Warren G. *John Steinbeck*, New York, Wayne Publishers, Inc, 1961.

----------. *Jack Kerouac*, New York, Twayne Publishers, 1986.

Hemingway, Andrew. *Artists on the Left*: *American Art and the Communist Movement*, 1926-1956, New Haven, Yale University Press, 2002.

George, Stephen K., and Luchen Li. *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, Lanham, Scarecrow Press, 2005.

Gladstein, Mimi Reisel. *The Indestructible Woman in Faulkner, Hemingway, and Steinbeck*, Michigan, UMI Research Press, 1986.

Heavilin, Barbara A. *John Steinbeck's The Grapes of Wrath*: *A Reference Guide,* Westport, Greenwood Press, 2002.

----------. *John Steinbeck Reader: Essays in Honor of Stephen K. George***,** Lanham, Scarecrow Press, 2009,

Kiernan, Thomas. *The Intricate Music*: *A Biography of John Steinbeck*, Boston, Little, Brown & Co, 1979.

Kordich J., Catherine. *Bloom's How to Write about John Steinbeck*, New York, Infobase Publishing, 2009.

Levant, Howard. *The Novel of John Steinbeck*, Missouri, University of Missouri Press, 1974.

Lewis, Cliff and Britch, Carroll. *Rediscovering Steinbeck: revisionist views of his art, politics and intellect*, New York, Edwin Mellen Press, 1989.

Lisca, Peter. *The Grapes of Wrath: Text and criticism*, New York, Penguin Books, 1997.

----------. *John Steinbeck: Nation and Myth*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1978.

----------. *The Wide World of John Steinbeck*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1958.

Marks, Lester Jay. *Thematic design in the novels of John Steinbeck,* The Hague, Mouton, 1971.

Meyer J., Michael. *The Essential Criticism of John Steinbeck's of Mice and Men*, Lanham, Scarecrow Press, 2009.

----------. *The Grapes of Wrath: A Re-Consideration*, Leiden, Brill Publishers, 2009.

Milichap, Joseph R. *Steinbeck and Film,* New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1983.

Owen, Louis. *John Steinbeck's Re-Vision of America*, Georgia, University of Georgia Press, 1985.

----------. *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, New York, Twayne Publishers, 1989.

Parini, Jay. *John Steinbeck: A Biography*, New York, Henry Holt and Company, Inc, 1995.

Reef, Catherine. *John Steinbeck*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1996.

Rodger, Katharine A. *Renaissance Man of Cannery Row: The Life and Letters of Edward F. Ricketts*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002.

Shillinglaw, Susan and Hearle, Kevin. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*, Alabama, University of Alabama Press, 2002.

Steinbeck, Elaine and Wallsten, Robert. *Steinbeck: A Life in Letters*, New York, Viking, 1975.

Tedlock, Ernest Warnock, Wicker, Cecil Vivian. *Steinbeck and His Critics: A Record of Twenty-five Years*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1957.

Terkel, Studs. *We Still See Their Faces: Introduction to The Grapes of Wrath,* New York, Viking Penguin Inc., 1989.

Timmerman, John. *John Steinbeck's Fiction: The Aesthetic of the Road Taken*, Norman, University of Oklahoma Press, 1986.

Watt, Frank William. *Steinbeck*, London, Oliver and Boyd Ltd., 1962.

Zirakzadeh, Cyrus Ernesto, Stow, Simon. *A Political Companion to John Steinbeck*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2013.

3.2 Ouvrages en Français

Amfreville, Marc (dir). *Dix études sur* Les raisins de la colère, Paris, Édition Michel Houdiard, 2007.

Chollier, Catherine (dir). *John Steinbeck, The Grapes of Wrath*, Paris, Éditions Ellipses, 2007.

Clary, Francoise. *Steinbeck: The Grapes of Wrath*, Paris, Éditions Atlande, 2008.

----------. *Plus sur Steinbeck*, Paris, Éditions Atlande, 2008.

Le Fustec, Claude (dir.). *Lectures de Steinbeck. Les raisins de la colère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Lemardeley-Cunci, Marie Christine. *John Steinbeck : L'Éden perdu*, Paris, Éditions Belin, 2000.

----------. *Les Raisins de la colère*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Foliothèque », 1998.

----------. *Des souris et des hommes de John Steinbeck*, Paris, Éditions Gallimard « Foliothéque », 1992.

Paquet-Deyris, Anne-Marie et Marie Claude Perrin Chenour, *The Grapes of Wrath*, *John Steinbeck.* COURS DU CNED. CAPES Agrégation, Paris, Éditions Armand Colin, 2007.

Rafroidi, Patrick. *Steinbeck*, Paris, Éditions Universitaires, 1962.

Roucan, Carine. *Des souris et des hommes de John Steinbeck- Incipit* : *Commentaire de texte*, Paris, Éditions Le PetitLittéraire.fr, 2014.

4. AUTRES OUVRAGES MENTIONNÉS

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

Abbott, Diane L. Gair, Kristoffer. *Honor Unbound,* Laham, University Press of America, 2004.

Abensour, Miguel. *L'Homme est un animal utopique : Utopique II*, Paris, Éditions de la Nuit, 2010.

Aguirre, Adalberto, V. Baker, David. *Sources: Notable selections in race and ethnicity*, Université du Michigan, Dushkin Publisher Group, 1998.

Alexandre, Laurie Ann. *The John Reed Clubs: A Historical Reclamation of the Role of Revolutionary Writers in the Depression*, California State University, Northridge, 1977.

Allee, Walder Clyde. *Animal Aggregations*, Chicago, University of Chicago Press, 1931.
Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*, Dover Thrift Editions, 2012.

Arenes, Jacques. *La Défaite de la volonté*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Artaud, Denis. *L'Amérique en crise. Roosevelt et le New Deal*, Paris, Éditions Armand Colin, 1987.

Audet, René et Gefen, Alexandre [dir.]. *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

Auster, Paul et De Cortanze, Gérard. *La Solitude du labyrinthe*, *essai et entretiens*, Paris, Nouvelle Édition augmentée, Actes Sud, Coll. Babel n°. 662, 2004.

Baar, Michel et Liemans, Michel. *Lire l'essai,* Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999.

Barriere, Claude. *Dieu en justice*, Paris, Éditions Cheminements, 2009.

Baumbach, Jonathan. *The Landscape of Nightmare*, New York, New York University Press, 1965.

Beard, Charles A. & Beard, Mary Ritter. *A Basic History of the United States*, New York, Doubleday Doran and Company, 1944.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique : la Poétique de l'incertain,* Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », n°. 255, 1974.

Bessière, Jean (dir.), *Récit et Histoire*, Paris, P.U.F, 1984.

Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012.

Bloch, Ernst. *Le Principe espérance, tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

Bonhomme*,* Bérénice. *Triptyque de Claude Simon : du livre au film : une esthétique du passage,* Paris*,* Presses Paris Sorbonne, 2005.

Bourne, Edmund J. *Manuel du phobique et de l'anxieux*, Paris, Édition Eyrolles, 2011.

Brackenridge, Henry Hugh and Newlin, Claude M. *Modern Chivalry*, New York, American Book Company, 1937.

Bradford, William. *Of Plymouth Plantation*, Massachusetts, Courier Corporation, 2012.

Brand, Millen (dir). *Writers Takes Sides: Letters about the War in Spain from 418 American Writers,* New Hampshire, Rumford Press, 1938.

Breitman, George Paul, Leblanc & Wald, Alan. *Trotskyism in the United States, Historical Essays and Reconsiderations*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1996.

Breuer, Stefan. *Anatomie de la Révolution conservatrice*, Paris, Édition de la MSH, 1996.

Bremer, Francis J. *John Winthrop*: *America's Forgotten Founding Father,* Oxford, Oxford University Press, 2005.

Briselance, Marie-France & Morin, Jean-Claude. *Grammaire du cinéma*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010.

Bunyan, John. *The Pilgrim Progress: From this World to that Which Is to come*, Gutenberg Ebook, 2008. Accès en ligne le 13 Mars 2016. URL : http://www.gutenberg.org/files/131/131-h/131-h.htm

Caine, Barbara and Slug, Glenda. *Gendering European History: 1780–1920*, Leicester, Leicester University Press, 2002.

Campbell, Neil, Alasdair Kean. *American Cultural Studies*: *An Introduction to American Culture*. 2nd ed., London, Routledge, 2006.

Chapiro, Florence et Hupé, Aurélien*, La justice : L'épreuve français/philo pour les prépas scientifiques programme 2011-2012*, Paris, Dunod, 2011.

Chevrel, Yves. *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

Cholet, Mona. *Chez soi* : *Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Zones Éditions (La Découverte), 2015.

Danvers, Francis. *S'orienter dans la vie : une valeur suprême ? : Dictionnaire de sciences humaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Darwin, Charles. *Evolutionary Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Davison, Thomas *The Bible Class Book: Or Scripture Readings for Every Day in the Year, Etc*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones Publisher, 1820.

Denning, Michael. *Cultural Front*: *The Laboring of American Culture in Twentieth Century*, New York, Verso Books, 1996.

De Rougemont, Fréderic Constant, *Fragments d'une histoire de la terre, d'après la Bible, les traditions païennes et la géologie*, Neuchâtel, J.-P. Michaud 1841.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1995.

Desgraves, Louis. *Chronologie critique de la vie et des œuvres de Montesquieu*, Paris, Éditions Honoré Champion, « coll. Les Dix-huitièmes siècles », 1998.

Dobbs, Farrel. *Teamster Rebellion,* 2nd edition, New York, Pathfinder Books Ltd, 2004.

Doumet, Christian. Victor Segalen, *L'origine et la distance*, Seyssel, Édition Champ Vallon, 1993.

Dorgelés, Roland. *Souvenirs sur les Croix de bois*, Paris, La Cité des livres, 1929.

Dumont, Gérard-François. *Rêve américain*, Paris, Éditions Ellipses, 2011.

Durpaire, François et Snégaroff, Thomas. *Les États-Unis pour les nuls*, Paris, Éditions First Gründ, 2012.

Edmundo, O'Gorman. *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History*, Bloomington, Indiana University Press, 1961.

Edwards, Jonathan & Perry G. Miller, *Images or Shadows of Divine Things*, Virginia, Greenwood Publishing Group, 1977.

Fiedler, Leslie A. *The Return of the Vanishing American*, London, Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1968.

Foote, Whyte William. *Street Corner Society, la structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris, Éditions La Découverte, coll., 1995.

Foster, William Z. *Organizing Methods in the Steel Industry*, New York, Workers Library Publishers, 1936.

Genevoix, Maurice, et Becker, Jean Jacques, *Ceux de 14, Jeanne Robelin, La Joie, La Mort de près*, Paris, Éditions France Loisir, 1998.

Graeber, David. *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004.

Greene, Jack P. *The Intellectual Construction of America: Exceptionalism and Identity from 1492 to 1800,* North Carolina, University of North Carolina Press, 1997. Edition rééditée.

Guéhenno, Jean. *Carnets du vieil écrivain*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971.

Gutking, Lee. *The Best Creative Nonfiction,* vol.1, New York, W.W. Norton & Company, 2007.

Hagège, Claude. *L'homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. "Le temps des sciences", 1985, p. 83.

----------. *Esthétique*, Paris, PUF, 1954.

Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, Éditions José Corti, 1991.

Kaspi, André. *Les Américains, Naissance et essor des États-Unis, 1607-1945,* (Tome 1), Paris, Édition du Seuil, 1986.

Klehr, Harvey. *The Heyday of American Communism: The Depression Decade*, New York, Basic Books, 1984.

Kristeva, Julia, *Séméiotiké* : *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969.

Kristol, Irving. *Neoeonservatism, The Autobiography of an Idea,* New York, The Free Press, 1995.

Kumar, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell Publishing Ltd, 1987.

Jacquin, Philippe et Royot, Daniel. *Go West!*, Paris, Éditions Flammarion, 2002.

Jajin Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Joule, Robert-Vincent et Beauvois, Jean-Léon. *La Soumission librement consentie. Comment amener les gens à faire librement ce qu'ils doivent faire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Joutard, Philippe. *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983.

Laderman, David. *Driving Visions*: *Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002.

Lagayette, Pierre. *L'Ouest américain* : *Réalités et mythes*, Paris, Ellipses, 1997.

Laniel, Bertlinde. *Le Mot* "*democracy*" *et son histoire aux États-Unis de 1870 à 1856*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1995.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Lévêque, Jean-Jacques. *Les Années impressionnistes : 1870-1889*, Courbevoie, ACR Édition, 1990.

Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage,* Paris, Éditions Gallimard, 1981.

McArthur, Tom and McArthur, Roshan. *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.

Madden, David. *Introduction. Proletarian Writers of the Thirties*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1968.

Maillard, André. *Le Marché inhumain et comment le dompter*, Paris, Éditions Harmattan, 1998.

Maillefert, Muriel. *L'Économie du travail : concepts, débats et analyses,* Paris, Jeunes Édition – Studyrama, 2001.

Marx, Karl. *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, 1990.

---------- and Joseph J. O'Malley, *Marx: Early Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

----------. *Le Capital : Critique de l'économie politique*, livre III, (Traduction de Mme Cohen-Solal et de M. Gilbert Badia), Paris, Éditions Sociales, 1976.

----------. *Travail salarié et capital*, Paris, Éditions Sociales, 1969.

----------. *Troisième manuscrit*, Paris, Éditions sociales, 1962.

Maxime, Valère. *Actions et parole mémorables*, Livre V, Paris, Garnier, 1935.

Memmi, Dominique. *La Seconde vie des bébés morts*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015.

Merk, Frederick. *Manifest Destiny and Mission in American History*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

Miller, Henry. *The Air-conditioned Nightmare,* volume 1, New York, New Directions Publishing, 1970.

Miller, Perry. *Nature's Nation*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Arguments », 2002.

Nichols, Aidan and Chesterton, Gilbert K. *Theologian,* Manchester, Sophia Institute Press, 2009.

Noiriel, Gérard. *Les Ouvriers dans la société française XIXe – XXe siècle*, Paris, Édition Seuil, 1986.

Olmsted, Kathryn S. *Right Out of California: The 1930s and the Big Business Roots of Modern Conservatism*, New York, The New Press, 2010.

Reclus, Élisée. *L'Homme et la Terre, Livre 1 : Les ancêtres*, Paris, ENS Éditions, 2015.

Richet, Isabelle. *La Religion aux Etats-Unis,* Que-sais-je ?, PUF, 2001.

Roger, Alain. *Maîtres & protecteur de la nature*, Seyssel, Éditions Champs Vallon, 1991.

Ronda, James P. *Finding the West: Explorations with Lewis and Clark*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.

Rosa, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, Éditions La Découverte, séries : « Sciences humaines et sociales », 2013.

Rougé, Jean-Robert (dir.). *Les Années vingt aux États-Unis : continuités et ruptures*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1994.

Ruscio, Alain. *Le Credo de l'homme blanc : regards coloniaux français XIXe-XXe siècles,* Paris, Éditions Complexe, 2002.

Said, Edward. W. *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books Edition, 1994. [First published in New York in 1993.

----------. *The World, the Text, and the Critic*, London, Faber and Faber, 1983.

Saïd, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque,* Paris, Éditions Nathan, 1993.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Armand Colin, 1993.

Sayar, Keyvan. *L'Utopie n'est pas utopique*, Paris, Éditions Les Doigts Bleus, 2013.

Schudson, Michael. *Discovering the News,* New York, Basic Books, 1978.

Segalen, Victor. *Équipée*, *Voyage au pays du réel*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

Selfe, David W. & Burke, Vincent. *Perspectives on Sex Crime & Society*, London, Routledge, 2012.

Serres, Michel. *Biogée,* Paris, Éditions Le Pommier, 2013.

Shipley, Joseph Twadell. *Dictionary of World Literary Terms,* London, George Allen and Unwin, 1970.

Smith, Andrew F. *Eating History: 30 Turning Points in the Making of American Cuisine*, New York, Columbia University Press, 2011.

Henry Nash, Smith. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth,* New York, Vintage Books, 1957.

Starr, Kevin. *Endangered Dreams: The Great Depression in California*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Steimetz, Jean-Luc. *La Littérature fantastique,* Paris, PUF, 1990.

Stendhal. *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Larousse, 1912.

Stout, Janis P., *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983.

Susman, Warren (dir.). *Culture and Commitment,* New York, George Braziller, 1973.

Suter, Patrick. *Le Journal et les Lettres. De la presse à l'œuvre*, vol.1, Genève, Métis Presses, Coll. « Voltiges », 2010.

Taine, Hippolyte. *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Éditions Hachette et Cie, 1914.

Taylor, Charles. *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Éditions Aubier, 1994.

Tebbel, William John. *From Rags to Riches: Horatio Alger, Jr. and the American Dream*, New York, Macmillan Publishing Company, 1963.

Terrel, Denis (Dir.). *Utopie et Dystopie,* Métaphore n°. 25, Nice, Les Éditions du CRELA, 1995.

Tocqueville, Alexis De. *De la démocratie en Amérique I & II*, Paris, Éditions Gallimard, Collection : Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
URL :http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_1/democratie_tome1.html

Tournier, Michel. *Le Vent Paraclet*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio», 1993.

Trousson, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 3e ed., 1999.

----------. *D'utopie et d'utopistes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998.

Turner, Frederick Jackson. *The Signification of the Frontier in American History*, New York, Holt and Company, 1935.

Vandromme, Pol. *Malraux : du farfelu au mirobolant Fronde,* Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1996.

Varet, Pierre Jean. *Les Techniques de l'art du collage*, Plémet, Éditions Musée Artcolle, 2008.

Watzlawick, Paul, Beavin, Helmit Jackson, Don D. *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Wolfe, Tom & Johnson, Edward Warren. *The New journalism*, New York, Harper & Row Publishers, 1973.

Worster, Donald. *Dust Bowl*: *The Southern Plains in the 1930's*, New York, Oxford University Press, 2004.

Yannick Moubamba, Bastaine. *Barack Obama et le mythe de l'éternel retour*, Paris, Editions Publibook, 2011.

Zambrano, Maria. *Les Rêves et le temps*, trad. fr. Gonzalo Flores et Annick Louis, Paris, Editions José Corti, 2003.

5. OUVRAGES GENERAUX

5.1 Littérature, esthétique et politique

Abouddahab, Rédouane (dir.). *Textes d'Amériques : Ecrivains et artistes américaines entre américanité et originalité*, Lyon, PUL, 2008.

---------. *Leurres de l'identité, lueurs du désir : l'écriture comme création trans-identitaire*, Lyon, Édition Merry World, 2011.

Adorno, Theodor. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez, Paris, Éditions Klincksleck, 2011.

Arendt, Hannah. *–Qu'est-ce que la politique ?* – Traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

Aristote, *La poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

----------. *Les Politiques.* Traduit par Pierre Pellegrin. Paris, Éditions Flammarion, 1993.

Aron, Raymond. *Machiavel et les tyrannies modernes*, Paris, Éditions De Fallois, 1993.

Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

Baldwin, James. "*Everybody's Protest Novel" in Notes of a Native Son,* Boston, Beacon Press, 1953.

----------. *The Fire Next Time*, New York, Dell Publishing, 1963.

Balzac, Honoré. *Les Paysans,* Paris, Éditions Gallimard, 1975.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

----------. *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1982.

----------. *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

----------. *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, (1953) 1973.

----------. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Baudrillard, Jean. *Amérique*, Paris, Éditions Grasset, 1986.

Berthet, Dominique. *L'Utopie : art, littérature et société*, Paris, Éditions Harmattan, 2010.

Bec, Pierre. *La Langue occitane*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1973.

Besnier, Jean-Michel. *Les Théories de la Connaissance,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005.

Boileau, Nicolas. *L'art Poétique,* Paris, Éditions Bordas, 1966.

Bonhomme, Marc. *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*, New York, New York University Press, 1983.

Burt, Daniel S. *The Chronology of American Literature: America's Literary Achievements from the Colonial Era to Modern Times,* New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

Cabau, Jacques. *Prairie perdue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1966. Édition revue et augmentée en 1981.

Caillois, Roger. A*nthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

Campbell, Kate. (dir.), *Journalism, Literature and Modernity*: *From Hazlitt to Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

Casey, Roger N., *Textual Vehicles: The Automobile in American Literature*, New York, Garland, 1997.

Cole, Peter and Morgan. Jerry. *Syntax and Semantics*, vol.3, Speech Acts, New York, Academic Press, 1975.

Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Connery, Thomas B. (dir.). *A Sourcebook of American Literary Journalism*: *Representative Writers in an Emerging Genre*, New York, Greenwood Press, 1992.

Conrad, Joseph. *The Nigger of the "Narcissus*", New York, Dover Publications, INC., 2016.

Cowper Powys, John. *Les Plaisirs de la littérature*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1995.

Crevecoeur, J. Hector St John de (1782). *Letter from an American Farmer*, Massachusetts, Applewood Books, 2007.

Chevreul, Michel-Eugène. *Lettres adressées à M. Villemain sur la méthode en général et sur la définition du mot "fait" : relativement aux sciences, aux lettres, aux beaux-arts, etc.,* Paris, Éditions Garnier Frères, 1856.

Curien, Annie. *Écrire au présent : Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2004.

Cusset, François. *French Theory*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

De Lamartine, Alphonse. *Premières* m*éditations poétiques : la mort de Socrate*, Paris, Éditions Hachette, 1872.

----------. *Voyage en Orien*t, Sarga Moussa (éd.), Paris, Champion, 2000.

Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres récits*, Paris, Gallimard, 1987.

Deleuze, Gilles & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion Champs, 1977.

---------- et Guattari, Félix. *L'anti-œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Dettelbach, Cynthia Golomb. *In the Driver's Seat*: *The Automobile in American Literature and Popular Culture*, Connecticut, Greenwood, 1976.

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

Ducrot, Oswald. *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

----------. *Qu'est-ce que le structuralisme ?: le structuralisme en linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Duff, David. *Modern Genre Theory*, London, Longman Company Press, 2000.

Dufays, Jean-Louis & Lisse, Michel. Christophe Meurée, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-La-Neuve, Éditions Academia Bruylant, 2009.

Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*, New York, Verso Books, 1991.

Eco*,* Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, Coll. « Figures », 1985.

Elgozy, Georges. *L'esprit des mots ou l'antidictionnaire*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Humour », 1981.

Elias, Norbert. *Engagement et distanciation*, Paris, Fayard, 1996.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*: *Nature: Addresses and Lectures, Essays: First and Second Series, Representative Men, English Traits, and The Conduct of Life*, Digireads.com Publishing, 2009.

----------. *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, Claremont, Coyote Canyon Press, 2010.

----------. *Emerson's Poems*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.

----------. Alfred Riggs Ferguson, Jean Ferguson Carr. *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

----------. *Essays & Lectures*, New York, Library of America, 1983.

----------. *Miscellanies: Embracing Nature, Addresses, and Lectures*, Boston, Phillips, Sampson and Co, 1856.

----------. *Nature, Addresses, and Lectures*, Boston, Houghton Mifflin, 1883.

Faerber, Johan, Barraband, Mathilde. *Le Mot juste : des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Faure, Hélène. *Pourquoi le socialisme est-il mal vu aux États-Unis*, Bully Pulpit, 19 mars 2012. Url : http://www.bullypulpit.fr/pourquoi-le-socialisme-est-il-mal-vu-aux-etats-unis/ [consulté le 13 08 2017 19 :39].

Fioupou, Christiane. *La Route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Amsterdam, Rodopi Éditions, 1994.

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

Foucheux, Annie. *Le Mythe antique dans le théâtre du XXe siècle,* Paris, Ellipses, 1999.

Fouet, Francis & Renaudau, Regine. *Littérature africaine : Choix de thémes*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Éfricaines, 1976.

Francis, Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby*, New York, Collier Book Macmillan Publishing, 1925.

French, Warren. *The Social Novel at the End of an Era*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966.

Frey, Daniel. *Brecht un poète politique*, Lausanne, Édition l'Âge d'homme, 1987.

Fuentes, Carlos. *Le Sourire d'Erasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain,* traduit de l'espagnol par Eve-Marie et Claude Fell, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Messager », 1990.

Fyre, Northrop. *La Parole souveraine*, Paris, Édition du Seuil, 1994.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

----------. *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

----------. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

----------. *Figures II*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

----------. *Figure I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

Gide, André. *Retour de l'U. R. S. S., suivi de Retouches à mon retour de l'U. R. S. S*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

----------. *Journal : 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1954.

Giust-Desprairies, Florence & Faure, Cédric. *Figures de l'imaginaire,* Paris, Éditions Archives contemporaines, 2015.

Glissant, Edouard. *Tout-monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

Goodman, Nelson. *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976.

Hamner, Robert D. *Critical Perspectives On V.S. Naipaul*, London, Heinemann, 1979.

Hamon, Philippe. *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1997.

----------. *Du descriptif*, Paris, Édition Hachette, 1993.

----------. *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

Hapke, Laura. *Labor's Text: The Worker in American Fiction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

Harding, Walter Roy and Doyle, Paul A. *Henry David Thoreau*: *Studies and Commentaries*, New Jersy, Fairleigh Dickinson University Press, 1972.

Hemingway, Ernest. *The Green Hills of Africa,* New York, Simon and Schuster, 2002.

Homberger, Eric. *American Writers and Radical Politics*, *1900-1939*: Equivocal Commitments, New York, Saint Martin's Press, 1987.

Huntington, Samuel. *American Politics: The Promise of Disharmony*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

Hutner, Gordon. *What America Read: Taste, Class, and the Novel, 1920-1960,* North Carolina, University of North Carolina Press, 2009.

Iser, Wolfgang. *L'Appel du texte*, Paris, Éditions Allia, 2012.

Jenny, Laurent. *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975),* Paris, Éditions Belin, 2008.

Kaufmann, Vincent. *La Faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Kerouac, Jack. *Sur la route*, Paris, Éditions Gallimard « Folio », 2002.

----------. *On the Road*, New York, Penguin Books, 1976.

Kundera, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

Lacarrière, Jacques. *Chemins d'écriture* [1988], Paris, Éditions Plon, « Terre Humaine/Courants de pensée », 1991.

Lahire, Bernard. *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.

Laisney, Vincent (dir). *Le Miroir et le chemin : l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey,* volume 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Lamontagne, André. *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Saint-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « vie des lettres québécoises », 1992.

Langer, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Scribner Books, 1953.

Laurent, Sylvie. *Homérique Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Lavocate, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions Seuil Collection, 2016. Voir Url de référence : http://www.fabula.org/actualities/documents/73095_2pdf [consulté le 2017-05-03 à 18h 43].

Le Heunen, Roland et Perron, Paul. *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures,* Montréal, Éditions Didier, 1980.

Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York, Columbia University Press, 1988.

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace,* Paris, Anthropos, 1974.
p. 53. Doi : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1974_num_31_1_1855 [consulté le 2020-08-13 à 10h 20].

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Édition du Seuil, 1975.

----------. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov).

Léonard-Roques, Véronique. *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Éditions Champion, 2003.

----------. *Caïn et Abel, Rivalité et responsabilité*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

London, Jack. *The Road*, London, Macmillan Publishers, 1916.

Louvat, Bénédicte. *Poétique de la tragédie classique,* Paris, Éditions Sedes, coll. Campus, 1998.

Lukáes, Georg. *Problèmes du réalisme,* trad. par Claude Prévost et Jean Guégon, Paris, Éditions L'Arche, 1975.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*: *A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, MIT Press, 1971.

Lukacs, Georges. *Le roman historique*, Paris, Éditions Payot, 1975.

Lutwack, Leonard. *Heroic Fiction: The Epic Tradition and American Novels of the Twentieth Century*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1971.

Lye, Colleen. *America's Asia*: *Racial Form and American Literature*, *1893-1945*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

----------. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson,* New York, Random House Publishing Group, 2009.

Magny, Claude Edmonde. *L'Âge du roman américain,* Paris, Éditions du Seuil, 1948.

Maher, Eamon. *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXe siècle : questions d'identité et de marginalité* : actes du colloque de Tallaght, Franche-Comté, Presses Universitaire Franche-Comté, 2005.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden*: *Technology and the pastoral ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

De Maupassant, Guy. *La Vie errante : Nouvelle édition augmentée*, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2014.

Maurois, André. *Ce que je crois*, Paris, Éditions Grasset, 1952.

McCarthy, Cormac. *The Road*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2007.

Melville, Herman. *The Confidence Man*: *Volume Ten, Scholarly Edition.* G. Thomas Tanselle (ed). Chicago, Northwestern University Press, 1984.

Michaud, Marie-Christine et Elmaleh, Éliane (dir.). *L'Ouest et les Amériques : entre arts et réalités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Miguez, Ricardo. *American Dreams: Dialogues in U.S. Studies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Milton, John. *Paradise Lost*, New York, Dover Publications, INC., 2005.

Mohan, Chandra. *Regionalism in Canada: A Multidisciplinary Approach*, New Delhi, Allied Publishers, 1995.

Morency, Jean. *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.

More, Thomas. *Utopia*, New York, Penguin Books, 2009.

Muecke, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*, London, Routledge: Taylor & Francis, 2017.

Münch, Marc-Mathieu. *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.

Murdoch, David Hamilton. *The American West*: *The Invention of a Myth*, London, Welsh Academic Press, 2001.

Myerson, Joel. *Transcendentalism: A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Morrison, Toni. *Beloved*, New York, Penguin Books, 1987.

----------. *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, Mississipi, University Press of Mississippi, 2008.

Passos, Dos. *Big Money*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2000.

Peltier Harvey, Sally, *Redefining the American Dream: The Novels of Willa Cather*, London, Associated University Presses, 1995.

Pétillon, Pierre-Yves. *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Petit, Michel. *Éloge de la lecture : la construction de soi,* Paris, Éditions Belin, 2002.

Piegay- Gros, Nathalie. *Le Lecteur*. Paris, Édition Flammarion, 2002.

Pizer, Donald. *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982.

----------. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*: *From Howells to London,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Poizat, Michel. *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, Paris, Éditions A.M. Metailié, 2001.

Poulaille, Henry. *Nouvel âge littéraire : La littérature et le peuple*, Bassac, Éditions Plein chant, 2003.

Primeau, Ronald. *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1996.

Pound, Ezra. *Literary Essays*, New York, New Directions Publishing, 19954.

----------. *ABC of Reading*, New York, New Directions Publishing, 1960.

Rahv, Philip. Porter, Arabel J., Dvosin, Andrew. J. *Essays on Literature and Politics, 1932-1972*, Boston, Houghton Miflin Company, 1978.

Ralph Waldo Emerson. *Discours aux étudiants en théologie de Harvard : suivi de Le dernier repas*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011.

----------. *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson: Nature, Addresses and lecture, volume 1*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

----------. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson,* Cambridge, Harvard University Press, 1964.

----------. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson,* New York, Random House Publishing Group, 2009.

----------, Lopate, Phillip. *The Annotated Emerson*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

----------. *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

----------. *Et tant pis pour les gens fatigués* : *entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2008.

Rey, Jean-Michel. *Quelqu'un danse : les noms de F. Kafka*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1985.

Richard, Claire. *Politiques de la littérature, politiques du lien* chez *Antoine Volodine & François Bon*, Paris, Éditions Archives contemporaines, 2012.

Ricœur, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

----------. *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Riddel, Joseph N. *Purloined Letters, Originality and Repetition in American Literature.* Bauerlein, Mark (dir.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995.

Rideout, Walter. *The Radical Novel in the United States: 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*, New York, Columbia University Press, 1992.

Roth, Philip. *I Married a Communist,* London, Jonathan Cape Ltd, 1998.

Rosat, Jean-Jacques. *Chroniques orwelliennes*, Paris, Éditions Collège de France, 2013.

Sartre, Jean. Paul. *Les Mots*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, [1964] 1991.

----------. *Situations, I,* Paris, Éditions Galimard, 1978.

----------. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard Collection Tel (n°. 1), (1943), 1976.

----------. *Situations II*, Paris, Éditions Gallimard, 1951.

----------. *Situations*, volume 10, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

----------. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio, Essais », 1948.

Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech* Acts, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Sinclair, Lewis. *Main Street*, New York, Bantam Classics Edition (Reprint), 1996.

Sinclair, Upton. The Jungle, Illinois, University of Illinois Press, 1988 (1906).

Steimetz, Jean-Luc. *La Littérature fantastique,* Paris, PUF, 1990.

Stendhal. *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Larousse, 1912.

Stout, Janis P., *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983.

Suberchicot, Alain. *Littérature américaine et écologie*, Paris, Éditions Harmattan, collection Le Monde Nord-Américain, 2002.

Tauveron, Catherine. *Lire la littérature à l'école*, Paris, Éditions Hatier, 2002.

Taylor, J. Golden. *A Literary History of the American West,* Texas, TCU Press, 1987.

Thérenty, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2007.

Thoreau, Henry David. *Walden; Or, Life in the Woods*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1919.

Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

----------. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

----------. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre : la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*, London, Collector's Library CRW Publishing Limited, 2004.

----------. *Les aventures d'Huckleberry Finn*, Paris, Éditions Robert Laffont-Collection Bouquins, 1990.

Vanspanckeren, Kathryn (dir.). *Esquisse de la Littérature Américaine*, USA, Département d'État, 1994. Print

Vials, Chris. *Realism for the Masses: Aesthetics, Popular Front Pluralism, and U.S. Culture, 1935–1947*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2010

Vickery, John B., *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1966.

Wallace, David. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, New York, Little, Brown and Co., 1997.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Whitt, Jan. *Settling the Borderland: Other Voices in Literary Journalism*, Lanham, University Press of America, 2008.

Wister, Owen. *The Virginian*: *A Horseman of the Plain*, New York, Dover Thrift Editions, 2012.

Wolf, Nelly. *Le Roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

Woolf, Virginia. *The Waves*, London, Wordsworth Editions, 2000.

Zola, Émile. *L'encre et le sang*, Paris, Éditions Complexe, 1989.

----------. *Face aux romantiques*, Paris, Éditions Complexe, 1989.

5.2 Ecologie

Ferry, Luc. *Le Nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme,* Paris, Éditions Grasset, 1992.

Forrester, Viviane. *L'Horreur économique*, Paris, Édition Fayard, 1996.

Kautsky, Karl. *La Question agraire*, Paris, Éditions Giard et Brière, 1900.

Knight, Richard L. and Suzanne Riedel. *Aldo Leopold and the Ecological Conscience*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Lipietz, Alain. *Vers espérance. L'avenir de l'écologie politique*, Paris, La Découverte, Coll. Essais, 1993.

Péricard, Michel & Nosari, Jacques. *Les Écolgistes : Pouquoi f... ?,* Paris, Éditions Mengés, 1978.

5.3 Psychanalyse, psychologie, philosophie, sociologie, architecture

Augé, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil « La Librairie du XXe siècle », 1992.

Allison, David B. "*Thought*". *The New Nietzsche*: *Contemporary Styles of Interpretation*, Massachusetts, MIT, 1985.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière, (1942),* Paris, Édition Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1993.

----------. *La Poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quaddrige, 1957, réed. 1998.

----------. *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité,* Paris, Éditions José Corti, 1948.

----------. *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Bégorre-Bret, Cyrille. *Le Désir : de Platon à Sartre*, Paris, Éditions Eyrolles, 2011.

Bidney, David, Bidney, Martin. *Theoretical Anthropology,* New York, Schocken Books Inc., 1967**.**

Bofill, Ricardo et Nicolas Veron, *L'Architecture des villes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995.

Boimare, Serge. *Ces enfants empêchés de penser*, Paris, Éditions Dunod, 2008.

Bonté, Pierre & Lzard, Michel. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

Boudon, Besnard, Cherkaoui, Lécuyer, *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Éditions Larousse, 1997.

Camus, Albert. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

Cartry, Jean. *Les Parents symboliques*, 2e édition, Paris, Éditions Dunod, 2012.

Cauquelin, Anne. *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2011.

Charaudeau, Patrick. *Éléments de Sociolinguistique*, Paris, Hachette, 1983.

Chasseguet-Smirgel, Janine. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Edition Payot, 1971.

Cometti, Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le pragmatisme ?,* Paris, Gallimard, 2010.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Éditions de Minuit, 1991.

----------. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

----------. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1970.

----------. "*Nomad Thought." The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1985.

----------. *Spinoza*, Paris, PUF, 1970.

Descartes René. *Discours de la Méthode*, Paris, J. Vrin, 1987.

----------. *Méditations métaphysiques*, Nouvelle édition augmentée, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2015.

Dumouchel, Daniel. *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique : esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin, 1999.

Durkheim, Emile. *L'Éducation morale,* Paris, PUF, 1925.

Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Éditions Gallimard, « idées », 1981.

----------. *Le Sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

----------. *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.

Ellena, Laurence. *Sociologie et littérature (La référence à l'œuvre),* Paris, l'Harmattan, 1998.

Essed, Philomena, Goldberg, David Theo & Kobayashi, Audrey. *A Companion to Gender Studies*, New York, John Wiley & Sons, 2009.

Eurich, Nell. *Science in Utopia: A Mighty Design*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Éditions Routledge, 1996.

Ferenczi, Sándor. *Psychanalyse* : *œuvres complètes*, tome 1, *1908-1912*, Paris, Éditions Payot, 1982.

Florence, Jean, *Identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés Universitaire Saint Louis, 1984.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

----------. *Dits et Ecrits,* IV : *1980-1988*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, 1994.

Freud, Sigmund. *Sur le rêve*, Traduit par Jean Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Points, 2011.

----------. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris, Édition Gallimard, 1984.

----------. *Psychologie des masses et analyse du moi*, (Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921). Œuvres complètes, vol. XVI, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

----------. *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Édition Payot, 2004.

----------. *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

----------. *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971.

----------. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Idées NRF N°243 », 1971.

----------. *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1968.

----------. *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, (1900)1967.

----------. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Ph. Kaeppel (trad.), Paris, Éditions Gallimard, 1987.

Gabel, Joseph. *Sociologie de l'aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

Green, André. *Le Travail du négatif*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Grimal, Pierre. *La Mythologie grecque,* Paris, PUF., coll., *«* Que sais-je ? », 1975.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Vrin, 2006.

----------. Bernard Bourgeois, *Préface et introduction de la phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1997.

Hodgson, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*, New Haven, Yale University Press, 2009.

H. Pells, Richard. *Radical Visions and American Dream,* Middletown, Wesleyan University Press, [1973] 1984.

Houziaux, Alain. *Le Mythe d'Adam et Ève*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.

Jackson Turner, Frederick. *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Penguin Books, [1893] 2008. Van Rillaer, Jacques. *Psychologie de la vie quotidienne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, Scribner Books, 1958.

James, William. *The Principles of Psychology*, volume 1, New York, Cosimo Inc., [1890] 2007.

Janklévitch, Vladimir, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Juranville, Alain. *Lacan et la philosophie*, Paris, Quadrige/ PUF, 2003.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.

Kiesler, Charles A. *The Psychology of Commitment: Experiments Linking Behaviour to Belief*, New York, Academic Press, 1971.

Kofman, Sarah. *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, tome 8, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique. Science de l'homme », 1970.

Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Fayard, 1988.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation (1958-1959),* Leçon du 7 janvier 1959 (avec Jacques Alain Miller), Paris, Éditions de La Martinière, 2013.

----------. *Autres écrits*, Paris, Édition du Seuil, 2001.

----------. *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Édition du Seuil, 2006. Accès en ligne le 13 Novembre 2015 : URL : http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-d-un-Autre-a-l-autre1968-1969, 283

----------. Miller, Jacques-Alain. *Le Séminaire de Jacques Lacan : Les formations de l'inconscient*, vol.5 Le séminaire de Jacques Lacan, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

----------. *Le séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse* [1959-1960], Paris, Éditions du Seuil, 1986.

----------. *Le Séminaire, Livre II*, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse,* Paris, Éditions du Seuil, 1978.

----------. *Les Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

----------. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, (Octobre 1949), p. 449-455.
URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f4.item.r=stade%20miroir.

Lanarès, Pierre. *Liberté religieuse dans les Conventions internationales et dans le droit public général*, Le Coteau, Éditions Horvath, 1964.

Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1968.

Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules (1895)*, Paris, Éditions Félix Alcan [9e édition], 1905.

Macchi, Jean-Daniel. *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, Fribourg, Saint-Paul, 1999.

Marienstras, Elise. *Les mythes fondateurs de la nation américaine : Essai sur le discours idéologique aux Etats Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800,* Paris, Éditions Maspero, 1976.

Maslow, Abraham. *A Theory of Human Motivation*, Eastford, Martino Fine Books, 2013. First edition [1943]

McWiliams, Carey. *Factories in The Field*, Santa Barbara, Peregrine Publishers, Inc., 1971.

Miller, Jacques-Alain. *Le Séminaire De Jacques Lacan*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Mourre, Michel. *Religions et les philosophies d'Asie*, Paris, Éditions La Table ronde, 1961.

Nietzsche, Friedrich. *Friedrich Nietzsche* : *oeuvres complètes* (24 titres annotés et illustrés), trad. Albert, Henri, Haute-Savoie, Arvensa Éditions, 2014.

Novicow, Jacques. *Le Péril jaune,* Paris, Éditions V. Giard & E. Brière, 1897.

Oberlé, Dominique & Aebisher, Verena. *Le Groupe en psychologie sociale*, Paris, Éditions Dunod, 1998.

Paugam, Serge. *Les 100 mots de la sociologie*, « Que sais-je ? » n°. 3870, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Platon, *Le Banquet*, trad. Fr. P. Vicaire (dir.), tome IV, 2e partie, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1989.

Pleux, Didier. *Les Adultes tyran*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2014.

Poulin, Jacques. *Le Vieux chagrin*, Montréal, Acte sud, coll. « Babel », 1995.

Pranchère, Jean-Yves et Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, Herne 1988.

Prévost, Abbé. *Œuvres de Prévost : le philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland*, *Volume 2 de Œuvres de Prévost*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986.

Reiss-Schimmel, Ilana. *La psychanalyse et l'argent*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1993.

Richet, Isabelle. *La Religion aux États-Unis,* Que-sais-je ?, Paris, PUF, 2001.

Rillaer, Van. *Psychologie de la vie quotidienne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.

Roudinesco, Elisabeth & Plon, Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, coll. « La Pochothèque », 2011.

Rousset, Jean. *Le mythe de Don Juan,* Paris, Éditions Armand Colin, 1978.

Roux, Louis. *Thomas Hobbes : penseur entre deux mondes*, Saint-Etienne, Presses Universitaire de Saint-Etienne, 1981.

Rozenbaum, Willy. *La Vie est une maladie sexuellement transmissible et constamment mortelle*, Paris, Éditions Stock, 1999.

Schachter, Stanley. *The Psychology of Affiliation: Experimental Studies of the Sources of Gregariousness,* volume 1, California, Stanford University Press, 1959.

Tavris, Carol et Wade, Carole. *Introduction à la psychologie : les grandes perspectives*, Saint-Laurent, Éditions Erpi, 1999.

Tevanian, Pierre. *La Mécanique raciste*, Paris, La Découverte. [Nouvelle édition augmentée et actualisée], 2017.

Thorndike, Edward. *The Human Learning*, New York, Columbia University Press, 1931.

Thurot, M & Didot, Firmin. *Oeuvres philosophiques de Locke : De la conduite de l'esprit dans la recherche de la vérité. Lettres sur la tolérance, etc, volume 7*, Madrid, Édition Bossange frères 2008.
Van Rillaer, Jacques. *Psychologie de la vie quotidienne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, Scribner Books, 1958.

5. Articles

Abouddahab, Rédouane. « Dialogue des cultures : la traduction : L'écrivain comme truchement écriture et engagement entre idéologie et singularité », *Ecarts d'identité* n°. 113, (2008), pp. 48-58.

Abensour, Miguel & Tassin, Etienne. « L'animal politique », *Revue épokhé,* vol.6, (1996).

Avocat, Charles [dir.]. « Lire le paysage, lire les paysages », *C.I.E.R.E.C.*, (1984).

Béra, Matthieu. « Compte rendu de Bernard Lahire, Franz Kafka. Eléments pour une théorie de la création littéraire », *COnTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 09 octobre 2011 Accès en ligne le 22 juin 2015 : http://contextes.revues.org/4876.

Berthier, Jauffrey & Terrel, Jean. « Hobbes : Nouvelles lectures », n°. 10, *Lumières*, Presses Universitaires de Bordeaux, (2008).

Besand, Vanessa. « La thématique Est / Ouest aux États-Unis : régionalisme intellectuel et mythes de représentation au XXe siècle », *TRANS-* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 31 janvier 2008,
Accès en ligne le 06 juin 2016 : http://journals.openedition.org/trans/229

Blanchot, Maurice. « De la révolution à la littérature », *L'Insurgé*, n°. 1, (13 janvier 1937).

Boltanski, Luc & Coste, Florent. « Présent et futurs de la critique », *Tracés. Hors-série*, 2008.

Bonvalet, Catherine. « La famille et ses proches : L'aménagement des territoires », *INED*, Cahier, n°. 143, (1999).

Bouchardon, Serge. « Le récit interactif : une valeur heuristique », *Communication et langages*, volume 155, n°. 1, (2008), pp. 81-97. Accès en ligne le 12 avril 2015 : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5376

Boucharenc, Myriam, David Martens & Laurence van Nuijs. « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n°. 7, (novembre 2011).

Bourdieu, Pierre. « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.100, (décembre 1993), pp. 32-36.

Clark, H. H., & Gerrig, R. J. « On the pretense theory of irony », *Journal of Experimental Psychology: General*, (1984), pp. 121-126.

Darrault-Harris, « Un fait d'énonciation énigmatique : les stéréotypies verbales », *Sémiotiques*, vol.7, n°. 3, (07/ 1999), pp. 63-79.

Décarpes, Pascal « Hartmut Rosa, Accélération. Une critique sociale du temps », Lectures [Online], *Reviews*, (2013). Accès en ligne le 19 Juin 2017. ULR : http://lectures.revues.org/12609

Dewey, Joseph. « Rick Moody », *Review of Contemporary Fiction*, 23.2, (Summer 2003), pp. 7-50.

Claude Duchet. « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°. 16, (1973), pp. 446-454.

Ghorra-Gobin, Cynthia. « Territoires et représentations : l'imagination géographique de la société américaine », *Revue française d'études américaines*, n°. 108, (2006), pp. 84-97. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RFEA_108_0084. Accès en ligne le le 03 Novembre 2017.

Gold, Michael. « Write for Us! », *New Masses* 4: 2 (Jul 1928), p. 2.

Goldfield, Michael. « Race and the CIO: the possibilities for racial egalitarianism during the 30s and the 40s », *International Labor and Working-Class History*, n°. 44, (Fall, 1993).

Greenberg, Susan. « Slow Journalism », *Prospect*, n°. 131, (25 février 2007), pp. 15-16.

Georges Bertin (dir), Colloques, « Figures de l'Autre. Imaginaires de l'altérité et de l'altération », *CNAM/IFORIS*, (Juillet 2007).
Voir URL : http://www.fabula.org/actualites/figures-de-l-autre_18958.php

Grice, Herbert Paul. « Logic and conversation », *Communications*, n°. 30, (1979), pp. 57-72.

Harel, Simon. « L'écriture réparatrice », *Horizons philosophiques*, vol.1, n°. 1, (1990), pp. 81-100.

Hassner, Pierre. « Raymond Aron : Machiavel et les tyrannies modernes », *Revue française de science politique*, 44e année, n°. 1, (1994), pp. 144-147.

Husserl, Edmund. « Le monde anthropologique », *Revue Alter*, n°. 1, (1993), pp. 271-290.

Jauss, Hans. « L'usage de la fiction en histoire », *Le Débat*, n°. 54, (Avril 1989), pp. 89-113. URL : https://www.cairn.info/revue-le-debat-1989-2-page-89.htm

Kaprièlian, Nelly. « Au-delà du réel », *Les Inrockuptibles hors-série*, *Nouvelles littératures françaises*, 2010.

Keinan, Anat, Avery, Jill, Paharia, Neeru. « Capitalizing on the Underdog Effect », *Harvard Business Review* (November 2010). Retrieved (13 April 2013).

Kerber, Linda Kaufman. « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés*, n°. 28, (2012/2) p. 25-44. URL : https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-25.htm

Lacan, Jacques. « La direction de la cure et les principes de son pouvoir [1958] », *Rapport du colloque de Royaumont*, (10-13/6/1958).

Larson, Jennifer. L. « A Groundbreaking Realist: Rebecca Harding Davis », *Documenting the American South*, University of North Carolina at Chapel Hill, 2004. Retrieved (December 6, 2011).

Laurens, Stéphane. « Les dangers de la manipulation mentale », *Les Cahiers de Psychologie politique* [En ligne], numéro 4, (Décembre 2003). http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1342. Accès en ligne le 10 mars 2016.

Louis Quéré. « L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, volume 18, (1992), pp. 75-92.

Marc-André Bernier. «"Brillant" du style et réhabilitation du plaisir dans l'écriture moraliste d'Etienne Simon de Gamaches à Crébillon fils », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, volume n°. 59, (2007), pp. 159-173.

Magri-Mourgues, Véronique. « L'anaphore rhétorique dans le discours politique », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n°. 38, 2014, pp. 75-94.

Marchand, Philip. « Being Reclusive Means Never Having to Tell Your Story », *Toronto Star,* (27 juin 1991).

Michlin, Monica. « Les voix interdites prennent la parole », *Sillages critiques*, (Juillet 2005), pp. 197-214.
Accès en ligne le 23 juin 2017. URL: http://sillagescritiques.revues.org/1078

Modiano, Patrick, « discours de Nobel ». Voir url : www.lepoint.fr/livres/dans-son-discours-nobel-modiano-explore-le-role-de-l-ecrivain-07-12-2014-1887669_37.php-
Accès en ligne le 12 Décembre 2015.

Molina, Géraldine. « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville : l'exemple de la 'ville tentaculaire' ou l'instrumentalisation politique d'une matrice

poétique », *Bulletin de l'Association des géographes français*, n°. 84, (2007), pp. 287-303.

Monique, Selz. « Le sacrifice et la psychanalyse : un rapport problématique », *Pardès*, (Février 2005), n°. 39, pp. 117-136. DOI : 10.3917/parde.039.0117. URL : https://www.cairn.info/revue-pardes-2005-2-page-117.htm

Morin, Edgar (2008). « Entretien avec Edgar Morin » *Science et philosophie,* (12 novembre 2015). Accès en ligne le 12 novembre 2016 : http : //www.nonfiction.fr/artic1e-960-entretien avec edgarmorin 2 science et philosophie.htm

Morissonneau, Christian. « Le Nord québécois du XIXe siècle. Mythe et symbole », *Forces*, n°. 20, (1972), pp. 8-21.

Rahv, Philip. « Proletarian Literature: An Autopsy », *Southern Review* 4, n°. 3 (Winter 1939), pp. 610-628.

Rathé, Alain. « Le voyage dans la littérature américaine », *Québec français*, n°. 130, (2003), p. 25-29. Voir url : http://id.erudit.org/iderudit/55708ac. Accès en ligne le 10 mars 2016

Rekacewicz, Philippe. « La cartographie, entre science, art et manipulation », *Le Monde diplomatique*, (Avril 2006), pp. 14-15.

Renard, Jean-Bruno. « Entre faits divers et mythes »*, Religiologiques*, n°.10, (automne, 1994), pp. 101-109.

Ricœur, Paul. « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n°. 2, (1984), pp. 53-64.

Riffaterre, Michaël. « La trace de l'intertexte », *La pensée,* n°. 215, (octobre 1980), pp. 4-18.

----------. « L'intertexte inconnu », *Littérature,* n°. 41*,* (1981), pp. 5-6.

Riquier, Camille. « Bergson et le problème de la personnalité : la personne dans tous ses états », *Les Études philosophiques*, vol. 81, n°. 2, (2007), pp. 193-214.

Ruffel, Lionel. « Entretien avec Jacques Rancière : Politique de la littérature », *Vox-POETICA*, (2007).

Said, Edward. « Du choc des définitions », *Le Monde diplomatique*, (Septembre 2004). Accès en ligne le 22 avril 2015: http://www.monde-diplomatique.fr/2004/09/SAID/11389

Senghor, Léopold Sédar. « Théoricien du roman : l'exemple du roman africain », *Éthiopiques*, n° 91, 2ème semestre, Dakar, (2013).

Shabetaï Millo, Daniel. « Le Mot juste (et l'autrement dit) », *Le Gré des langues*, n°. 6, (1992).

Sorin, Noëlle et Lebrun, Monique. « Vers une exploitation didactique des classiques de la littérature pour la jeunesse », *Revue pour la recherche en éducation*, volume 1, *Ottawa, UQAM*, (2011).

Suchet, Simone. « Jean-Luc Godard : de l'homme d'images à l'homme d'écriture », *Nuit Blanche*, n°. 74, (Printemps 1999).

Tony, Anatrella. « Les adulescents ». *Études*, tome 399, (7/2003), pp. 37-47.

U.S. Census Bureau. « Brief History of the U.S. Census ». 200 Years of Census Taking: Population and Housing Questions, 1790-1900. Retrieved 2007-10-09. Accès en ligne le 6 avril 2015 : URL : www.cliffsnotes.com/study-guides/history/us-history-ii/settling-the-west/the-closing-of-the-frontier

Vallet, Odon. « Le routard et la routine », *Les cahiers de médiologie*, vol. 2, n°. 2, (1996), pp. 33-35.

Vallon, Serge. « Qu'est-ce qu'une famille ? Fonctions et représentations familiales », *VST - Vie Sociale et Traitements*, vol. 89, n°. 1, (2006), pp. 154-161.

Viallaneix, Paul. « Michelet, machines, machinisme », *Romantisme*, vol.9, n°. 23, (1979), pp. 3-15.

Watson, John B. « Psychology as the behaviorist views it », *Psychological Review* 20, (1913), pp. 158-177.

West, Candace and Fenstermaker, Sarah. « Doing difference », *Gender & Society*, vol. 9, n°. 1, (1995), pp. 8-37.

Yankelevich, Hector. « Trauma, mort et sexualité Pour (ré-)introduire les névroses narcissiques », *Figures de la psychanalyse*, vol. 8, n°. 1, (2003), pp. 51-72.

Zaganczyk, Agnieszka. « L'effet de la récompense différée sur l'apprentissage », *L'année psychologique*, volume 34, n°. 1, 1933, pp.114-158

6. Poèmes

Hughes, Langston. *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940*, Missouri, University of Missouri Press, 2001.

Hugo, Victor. *Contemplations.* Paris, Le Livre de Poche, édition Présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, 2012.

Burns, Robert *(1786).* « Poems, chiefly in the Scottish dialect », *Kilmarnock*. Retrieved (February 2014). URL : http://digital.nls.uk/74571116

Index

A

Aaron, Daniel, 673, 680

Abbott, Diane L., 158

Abensour, Miguel, 227

Abouddahab, Rédouane, 96, 127, 128, 261, 281, 487, 501, 645, 648, 649

Adorno, Theodor, 221, 715, 725

Aebisher, Verena, 582

Aguirre, Adalberto, 191

Alasdair, Kean, 163

Alcade, Damien, 152, 741

Alexandre, Laurie Ann, 686

Allee, Walder Clyde, 739

Allison, David B., 338

Amfreville, Marc, 97, 333, 341, 409

Anderson, Sherwood, 246

Anvar, Leili, 419

Aragon, Louis, 283

Arendt, Hannah, 725, 737

Arenes, Jacques, 670

Ariki, Kyoko, 432

Aristote, 115, 150, 526, 737, 738

Aron, Raymond, 595

Artaud, Denis, 678

Astro, Richard, 591, 592, 593

Audet, René, 150

Augé, Marc, 342

Auster, Paul, 346

Avery, Jill, 552

Avocat, Charles, 313

B

Bachelard, Gaston, 49, 74, 104, 112, 256

Bacqué, Marie-Hélene, 407

Bakhtine, Mikhail, 19, 23, 27, 567, 569, 708, 709, 719

Baldwin, James, 261, 416

Baar, Michel, 642

Balzac, Honoré, 283, 292

Barriere, Claude, 678

Barthes, Roland, 28, 29, 245, 272, 300, 306, 373, 399, 489, 603, 613, 656, 713, 791, 802

Baudrillard, Jean, 102, 106, 200

Baumbach, Jonathan, 231

Baumgarten, Alexander G., 15, 716

Beard, Charles A., 467

Beard, Mary Ritter, 467

Beauvois, Jean-Léon, 644

Bec, Pierre, 515

Beegel Susan F., 461

Bégorre-Bret, Cyrille, 110

Benjamin, Walter, 14

Benson, Jackson J., 20, 24, 29, 63, 67 353, 384, 411, 521, 527, 530, 581, 681, 685, 754, 776

Béra, Matthieu, 114

Berthet, Dominique, 221

Berthier, Jauffrey, 724

Bertin, Georges, 599
Besand, Vanessa, 211
Besnard, Philippe, 458
Besnier, Jean-Michel, 613
Bessière, Irène, 76
Bessière, Jean, 614
Bidney, David, 282
Bidney, Martin, 282
Biewener, Carole, 407
Blanchot, Maurice, 731
Bloch, Ernst, 235
Bloom, Harold, 433, 516, 760
Bofill, Ricardo, 47
Boileau, Nicolas, 149
Boimare, Serge, 207, 264
Boltanski, Luc, 657
Bonvalet, Catherine, 127
Bonté, Pierre, 497
Bouchardon, Serge, 282
Boucharenc, Myriam, 363
Boudon, Raymand, 459
Bourdieu, Pierre, 71
Bourne, Edmund J., 560
Bouzonviller, Elizabeth, 327, 562, 576
Bracher, Frederick, 546
Brackenridge, Henry Hugh, 612
Bradbury, Malcolm, 12, 339
Bradford, William, 409
Brand, Millen, 64
Breitman, George Paul, 680
Bremer, Francis J., 204
Briffault, Robert, 497, 499
Briselance, Marie-France, 436
Bunyan, John, 174
Burke, Vincent, 665
Burkhead, Cynthia, 21
Burns, Robert, 191
Burt, Daniel S., 294

C

Cabau, Jacques, 170, 204, 321, 569, 616, 629
Caillois, Roger, 78
Caine Barbara, 503
Campbell, Kate, 370
Campbell, Neil, 163
Camus, Albert, 104, 650
Carroll, Robert, 404
Carpenter, Frederic I., 148, 383, 421
Cartry, Jean, 129
Casey, Roger N., 332
Cauquelin, Anne, 302
Cazé Antoine, 409
Césaire, Aimé, 713
Champney, Freeman, 515
Chapiro, Florence, 387
Chasseguet-Smirgel, Janine, 144

Cherkaoui, Mohamed, 459

Chesterton, K. Gilbert, 48

Chevrel, Yves, 755

Chevreul, Michel-Eugène, 752

Cholet, Mona, 312

Chollier, Catherine, 96

Clair Isabelle, 580

Clair, Jean, 419

Clark, Herbert H., 777

Clary, Françoise, 303, 369, 394, 481, 499, 599, 655

Cole, Peter, 772

Cometti, Jean-Pierre, 396

Compagnon, Antoine, 30, 150, 480, 513, 763

Connery, Thomas B., 375

Conrad, Joseph, 808

Coste, Florent, 657

Côté, Jean-François, 756, 768

Crevecoeur, J. Hector St John de, 159

Curien, Annie, 656

Cusset, François, 624

D

Daanoune, Karim, 367

D'amour, Dominic, 686

Danvers, Francis, 625

Darrault-Harris Ivan, 192

Darwin, Charles, 739

Davison, Thomas, 413

De Cortanze, Gérard, 346

Debussy, Claude, 722

De Lamartine, Alphonse, 86, 312

De Maupassant, Guy, 762

Deleuze, Gilles, 40, 50, 73, 89, 112, 608, 697, 698

Demott, Robert, 153, 364, 607, 754, 769

Deneault, Alain, 548

Denning, Michael, 465

Décarpes, Pascal, 559

De Rougemont, Fréderic Constant, 267

De Saussure, Ferdinand, 708

Descartes, René, 380, 383

Desgraves, Louis, 219

Dettelbach, Cynthia Golomb, 332

Dewey, John, 609

Dewey, Joseph, 435

Dickstein, Morris, 343, 762

Dobbs, Farrel, 582

Dorgelés, Roland, 357

Doumet, Christian, 339

Doyle, Paul A., 243, 383

Duchet, Clause, 770

Ducrot, Oswald, 570, 794

Dufays, Jean-Louis, 648

Duff, David, 280

Dumont, Gérard-François, 157

Dumouchel, Daniel, 716, 721

Durkheim, Emile, 580, 668

Durpaire, François, 497

E

Fabre, Clair, 409

Eagleton, Terry, 289

Eco, Umberto, 273, 399, 767

Edmundo, O'Gorman, 201

Edwards, Jonathan, 243

Elgozy, Georges, 372

Eliade, Mircea, 173, 207, 276, 279

Elias, Norbert, 572

Ellena, Laurence, 622

Elmaleh, Eliane, 161, 192

Emerson, Ralph Waldo, 86, 103, 122, 128, 146, 242, 388, 411, 674

Essed, Philomena, 666

Eurich, Nell, 218, 228

Evans, Dylan, 53

F

Faerber, Johan, 116

Faure, Cédric, 120

Fensch, Thomas, 49, 572

Ferenczi, Sándor, 108

Ferry, Luc, 462

Fiedler, Leslie A., 172

Fioupou, Christiane, 334

Fitzgerald, Francis Scott, 637

Florence, Jean, 522

Foley, Barbara, 557, 679, 680, 735

Fontenrose, Joseph, 13, 51, 471

Forrester, Viviane, 455, 456

Foster, William Z., 582

Foucault, Michel, 79, 238, 599

Foucheux, Annie, 266

Fouet, Francis, 713

French, Warren, 593, 788

Freud, Sigmund, 69, 71, 84, 102, 104, 109, 112, 113, 268, 422, 588, 656

Frey, Daniel, 16

Fuentes, Carlos, 696

Fyre, Northrop, 269

G

Gabel, Joseph, 533

Gannett, Lewis, 65

Genette, Gérard, 26, 127, 168, 272, 285, 398, 572, 743, 745, 758

Genevoix, Maurice, 354

George, Stephen K., 434, 564, 620, 730

Gerrig, Richard J., 777

Ghorra-Gobin, Cynthia, 314

Gide, André, 675, 760

Gignoux, Anne-Claire, 424

Ginfray, Denise, 112, 536, 714, 783

Giust-Desprairies, Florence, 120

Gladstein, Mimi Reisel, 500, 511

Glissant, Edouard, 459

Gold, Michael, 557

Goldberg, David T., 666

Goodman, Nelson, 768

Graeber, David, 487

Green, André, 110

Greenberg, Susan, 370

Greene, Jack P., 202

Grice, Herbert Paul, 772

Grimal, Pierre, 279

Guattari, Félix, 698

Guéhenno, Jean, 83

Gutking, Lee, 369

H

Hagège, Claude, 709

Hamner, Robert D., 547

Hamon, Philippe, 356, 357, 531, 649, 728, 779, 794

Hapke, Laura, 679

Harding, Walter, 242, 383

Harel, Simon, 111

Hassner, Pierre, 596

Hearle, Kevin, 756, 758, 763, 775

Heavilin, Barbara A., 384, 430, 434, 569, 802

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 131, 132, 633

Hemingway, Ernest, 566

Hemingway, Andrew, 13

Hodgson, Godfrey, 177

Homberger, Eric, 688

Hughes, Langston, 394

Hugo, Victor, 608

Huntington, Samuel, 143

J

Jacquin, Philippe, 265

Jakobson, Roman, 32

Jankélévitch, Vladimir, 774, 780, 783

James, William, 385

Jauss, Hans R., 347

Jenny, Laurent, 644, 645, 646, 647, 713, 714, 807

Johnson, Edward W., 365

Joule, Robert-Vincent, 644

Jourde, Pierre, 77

Joutard, Philippe, 357

K

Kant, Emmanuel, 15, 47

Kaprièlian, Nelly, 357

Kaspi, André, 681

Kaufmann, Vincent, 647

Kautsky, Karl, 252

Keinan, Anat, 552

Kerber, Linda Kaufman, 503

Kerouac, Jack, 151, 267, 296, 310, 338, 343

Kiernan, Thomas, 38, 649

Kiesler, Charles A., 766

Klehr, Harvey, 686

Kobayashi, Audrey, 666

Kofman, Sarah, 716

Kordich J., Catherine, 432, 788

Knight L. Richard, 453

Kristeva, Julia, 333, 398, 399, 601

Kumar, Krishan, 221

Kundera, Milan, 85

L

Lacan, Jacques, 40, 54, 74, 87, 100, 109, 113, 414, 523, 537, 544, 597, 601, 651, 653, 654

Lacarrière, Jacques, 345

Lacroix, Jean-Michel, 691

Laderman, David, 321

François, Lagarde, 414

Lagayette, Pierre, 167, 168

Lahire, Bernard, 70, 114, 715

Laisney, Vincent, 350

Lamontagne, André, 399

Lanarès, Pierre, 799

Langer, Susanne, 567

Laniel, Bertlinde, 209

Laplanche, Jean, 115, 233

Lavocate, Françoise, 609

Larson, Jennifer, 557

Laurens, Stéphane, 467

Laurent, Sylvie, 201, 216, 249, 268

Le Blanc, Paul, 680

Le Bon, Gustave, 587, 588, 589, 593

Le Carvennec, Ernest, 614

Lefebvre, Henri, 344

Le Fustec, Claude, 768

Lehan, Richard, 753

Le Heunen, Roland, 293

Leitch, Vincent B., 643, 766

Lejeune, Philippe, 130

Lemardeley-Cunci, Marie Christine, 166, 172, 181, 188, 233, 264, 387, 411, 433, 443

Léonard-Roques, Véronique, 325, 516

Leopold, Aldo, 451

Letarte, Martin, 508

Levant, Howard, 514, 515, 592, 685

Lévêque, Jean-Jacques, 313

Lévi-Strauss, Claude, 269, 286

Lewis, Cliff, 254

Lewis, Clifford Lawrence, 406, 592

Lewis, Richard Warrington B., 765

Lewis, Sinclair, 556

Li, Luchen, 430, 432

Lingo, Marci, 767

Lipietz, Alain, 460

Lisca, Peter, 27, 41, 44, 58, 60, 63, 148, 383, 401, 464, 522, 526, 621, 746, 756, 763, 764, 765

Loftis, Anne, 581

London, Jack, 93, 728

Louvat-Molozay, Bénédicte, 169

Lukács, Georg, 293, 586, 729

Lutwack, Leonard, 280

Lye, Colleen, 623

Lzard, Michel, 497

M

Macherey, Pierre, 469

Macchi, Jean-Daniel, 284

Madden, David, 673

Maffesoli, Michel, 392

Magny, Claude Edmonde, 83, 429, 431, 433, 436, 441, 565

Maillard, André, 655

Magri-Mourgues, Véronique, 697

Maillefert, Muriel, 630

Marc-André Bernier, 100

Marchand, Philip, 367

Marienstras, Elise, 167, 201, 202, 247, 277, 737

Marin, Armel, 764

Marks, Lester Jay, 793

Marx, Karl, 423, 533, 542, 546, 547, 628

Marx, Leo, 230, 241, 250, 253

Maslow, Abraham, 625, 633

Maurois, André, 60

Maxime, Valère, 524

McArthur, Tom, 709, 715

McArthur, Roshan, 708, 714

McCarthy, Cormac, 328

McCarthy, Paul, 417

Carey McWilliams, 111, 474, 766

Meyer J., Michael, 144, 492

Michaud, Marie-Christine, 161, 192

Michlin, Monica, 558

Miguez, Ricardo, 159

Milichap, Joseph R., 767

Millen, Brand, 64

Miller Henry, 186

Miller, Jacques-Alain, 544

Miller, Perry, 197, 243

Milton, John, 270

Mitterand, Henry, 722

Modiano, Patrick, 647

Mohan, Chandra, 808

Molina, Géraldine, 314

Morency, Jean, 198

More, Thomas, 219

Mourre, Michel, 748

Morin, Edgar, 372, 613

Morissonneau, Christian, 211

Morrison, Toni, 92, 553

Morsberger, Robert E., 353

Motley, Warren, 497

Moubamba, Bastaine Yannick, 207

Muecke, Douglas Colin, 772, 787

Münch, Marc-Mathieu, 15

Murdoch, David Hamilton, 322

N

Nealand, Daniel, 111

Newlin Claude M., 612

Nietzsche, Friedrich, 46

Nichols, Aidan, 48

Noiriel, Gérard, 627

Novicow, Jacques, 662

O

Oberlé, Dominique, 582

Olmsted, Kathryn S., 767

Olsen, Jon-Arild, 747

Owens, Louis, 97, 202, 212, 349, 384, 409, 415, 419, 425, 763, 765

P

Paharia, Neeru, 552

Paquet-Deyris, Anne-Marie, 225, 231, 244, 251, 254, 428, 790

Paranchere, Jean-Yves, 716

Parini, Jay, 28, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 52, 57, 70, 138, 205, 229, 240, 318, 356, 371, 615, 629, 684, 693, 736, 760, 762

Parnet, Claire, 73, 608

Pells, Richard H., 764

Perrin-Chenour, Marie-Claude, 225, 231, 244, 251, 254, 428, 790

Passos, Dos, 260

Peltier Harvey, Sally, 153

Péricard, Michel, 454

Petit, Michel, 53, 135

Pétillon, Pierre-Yves, 94, 213, 266

Piegay-Gros, Nathalie, 767

Pizer, Donald, 531, 753

Platon, 564

Pleux, Didier, 665

Poizat, Michel, 18

Pontalis, Jean-Bertrand, 115, 233

Popper, Karl, 809

Poulaille, Henry, 710

Poulin, Jacques, 126

Pound, Ezra, 605, 781

Powys, John Cowper, 72

Pranchère, Jean-Yves, 15

Prévost (abbé), Jean Sgard, 134

Prickett, Stephen, 404

Primeau, Ronald, 321

Q

Quéré, Louis, 342

R

Rafroidi, Patrick, 84, 441, 584, 675

Rahv, Philip, 680, 683

Rancière, Jacques, 20, 26, 368, 385, 652, 721, 730, 740, 743, 803

Rathé, Alain, 311

Reclus, Élisée, 255

Reiss-Schimmel, Ilana, 537

Rekacewicz, Philippe, 316

Renard, Jean-Bruno, 263

Reuter, Yves, 607

Rey, Jean-Michel, 117

Richard, Claire, 81

Ricœur, Paul, 30, 222, 239, 367

Richet, Isabelle, 799

Riddel, Joseph Neill, 203

Riedel, Suzanne, 453

Rideout, Walter, 678, 679, 682

Riffaterre, Michael, 75, 398

Rillaer, Jacques Van, 544

Riquier, Camille, 90

Rodger, Katharine A., 61, 62

Roger, Alain, 265

Ronda, James P., 619

Rosa, Hartmut, 559

Rosat, Jean-Jacques, 641

Roucan, Carine, 429, 438

Rougé, Jean-Robert, 663

Roudinesco, Elisabeth, 109, 115

Rousset, Jean, 267

Royot, Daniel, 265

Roux, Louis, 329

Rozenbaum, Willy, 522

Ruffel, Lionel, 727

Ruland, Richard, 12

S

Said, Edward W., 17, 261, 477

Saïd, Suzanne, 283

Salati, Marie-Odile, 99, 187, 489

Sansot, Pierre, 130

Sartre, Jean-Paul, 20, 22, 123, 135, 137, 644, 646, 652, 653, 677, 712, 728, 741

Saussure, Ferdinand, 708

Sayar, Keyvan, 218, 236

Schachter, Stanley, 588

Schudson, Michael, 764

Searle, John R., 747

Segalen, Victor, 83, 339

Selfe, David W., 665

Senghor, Léopold Sédar, 698

Serres, Michel, 459

Shabetaï Millo, Daniel, 116

Slug, Glenda, 503

Shillinglaw, Susan, 20, 461, 775

Shipley, Joseph Twadell, 604

Shockley, Martin Staples, 415, 765, 767, 769

Sinclair, Upton, 612, 728

Smith, Andrew F., 612

Smith, Henry Nash, 160

Snégaroff, Thomas, 497

Sorin, Noëlle, 53

Starr, Kevin, 610

Steinbeck, Elaine, 41, 54, 100, 353, 371, 393, 437, 573, 582, 605, 615, 645, 684, 742, 753

Steinbeck, Thomas, 688

Stendhal, Gandt, 22, 349

Stout, Janis P., 322

Stow, Simon, 126, 375, 729

Suchet, Simone, 81

Suberchicot, Alain, 24, 25, 455, 461

Susman, Warren, 764

Suter, Patrick, 363

T

Taine, Hippolyte, 749

Tauveron, Catherine, 53

Taylor, Charles, 50

Taylor, J. Golden, 51, 243

Tavris, Carol, 428

Tebbel, John William, 163, 170

Tedlock, Ernest Warnock, 718

Terkel, Studs, 281

Terrel, Denis, 240

Terrel, Jean, 724

Tevanian, Pierre, 598

Thérenty, Marie-Ève, 363

Thoreau, Henry David, 463

Thurot, Firmin Didot, 599

Tiffney, Wesley N., 461

Timmerman, John, 27, 29, 516

Timrod, Henry, 616

Tocqueville, Alexis De, 163, 208, 581

Todorov, Tzvetan, 31, 78, 599

Tony, Anatrella, 155

Tournier, Michel, 258, 264

Trousson, Raymond, 218, 227

Turner, Frederick Jackson, 207, 266, 322

Twain, Mark, 91, 295

V

Vallet, Odon, 254

Vandromme, Pol, 222

Vanspanckeren, Kathryn, 267, 411

Varet, Pierre-Jean, 430

Verdan, André, 809

Vials, Chris, 732

Viallaneix, Paul, 627

Vickery, John B., 281

Voyé, Liliane, 410

W

Wade, Carole, 428

Watson, John B., 429, 430

Wallis, P. Bascom Jr., 595

Wallace, David, 783, 784

Wallsten, Robert, 41, 54, 100, 353, 371, 393, 437, 573, 582, 605, 615, 647, 684, 742, 753

Watt, Frank William, 64, 65, 66, 274, 625

Watzlawick, Paul, 133

Weber, Max, 184, 736

West, Candace, 507

Whitman, Walt, 377, 605

Whitt, Jan, 28

Whyte, William Foote, 751

Wicker, Cecile Vivian, 718

William J. Weatherby, 685

Wister, Owen, 243

Wolf, Nelly, 262, 645, 655

Wolfe, Tom, 365

Wolin, Richard, 14

Worster, Donald, 767

Y

Yankelevich, Hector, 523

Z

Zambrano, Maria, 89, 123

Zirakzadeh, Cyrus Ernesto, 126, 375, 729

Zola, Émile, 722, 754

Esthétique, politique et éthique : la création littéraire dans l'œuvre romanesque de John Steinbeck

Les œuvres de John Steinbeck ne sauraient être réduites à une sèche catégorisation d'ordre esthétique ou idéologique. On les étudie souvent à la croisée de styles hétérogènes qui s'entremêlent et s'éclairent, pour pouvoir appréhender derrière les variétés le substratum de l'œuvre. L'enjeu de cette thèse est d'étudier le lien entre esthétique, politique et éthique en partant non plus des positions politiques de l'écrivain mais des œuvres elles-mêmes, pour analyser les manières dont ces notions peuvent s'éclairer de manière dynamique et progressive au fur et à mesure que l'œuvre se déploie sur quatre décennies. En passant du roman lyrique et picaresque au roman social (particulièrement *Tortilla Flat* et la trilogie des « Dust Bowl Novels » : *In Dubious Battle, Of Mice and Men* et *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck laisse se construire dans son œuvre une critique politique fondée sur la remise en cause de la linéarité du discours narratif. Tout comme la forme du discours, le « contenu » narratif véhicule et développe une vision politique qui substitue au Rêve américain et son « Melting Pot » utopique, une structure sociopolitique plus réaliste où l'on perçoit « deux classes » opposées, en vertu du système de domination capitaliste. Steinbeck a re-travaillé le genre romanesque pour y laisser se développer une vision à la fois providentielle, humaniste et anticapitaliste. En mettant à l'épreuve les notions d'intrigue, de protagoniste (ou « héros ») et de temporalité, il a inscrit cette critique politique au cœur même de l'écriture, invitant ses lecteurs à porter un nouveau regard sur ses œuvres des années 1930-50, davantage « politiques », et sur les liens entre modernisme, engagement politique et écologie. Même si certains de ses ouvrages sont radicalement contestataires, il n'en demeure pas moins qu'il a eu recours constamment au mythe des origines. Ce recours aux pensées mythiques des textes américains fondateurs joue un rôle de trait d'union lui permettant de déconstruire littérairement les discours politiques dominateurs de sa société.

Mots clés : esthétique, politique, éthique, modernisme, écriture, engagement, écologie, humanisme, mythe, histoire, littérature contestataire.

Aesthetics, Politics and Ethics: Literary Creation in John Steinbeck's novels

John Steinbeck's works cannot be reduced to a strict aesthetic or ideological categorization. They are often studied at the crossroads of heterogeneous styles that intermingle and shed light in order to grasp the substratum of the work behind its varieties. The challenge of this thesis is to study the link between aesthetics, politics and ethics, starting not from the writer's political positions but from the works themselves, in order to analyze the ways in which these notions can be dynamically and progressively highlighted as the work unfolds over four decades. Moving from the lyrical and picaresque novel to the social novel (particularly *Tortilla Flat* and the *Dust Bowl Novels* trilogy: *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men* and *The Grapes of Wrath*), John Steinbeck makes it possible for a political critique to be constructed in his work based on a questioning of the linearity of narrative discourse. Like the form of the discourse, the narrative "content" conveys and develops a political vision that substitutes for the American Dream and its utopian "Melting Pot" a more realistic sociopolitical structure in which one perceives "two opposing classes", by virtue of the system of capitalist domination. Steinbeck reworked the novel genre to develop a providential, humanist and anti-capitalist vision. By testing the notions of plot, protagonist (or "hero") and temporality, he placed this political critique at the very heart of the writing process, inviting readers to take a fresh look at his more "political" works of the 1930s and 1950s, and at the links between modernism, political engagement and ecology. Although some of his works are radically contested, he has made constant use of the myth of origins. This recourse to the mythical thoughts of the founding American texts acts as a hyphen allowing him to deconstruct literarily the dominant political discourses of his society.

Keywords: aesthetic, politics, ethics, modernism, writing, commitment, ecology, humanism, myth, history, protest literature.

UNIVERSITÉ DU MAINE – LE MANS
École Doctorale 496 — SCE
UFR ÉTUDES ANGLOPHONES, SOCIETÉS, CULTURES, ÉCHANGES —3L.AM
Avenue Olivier Messiaen, 72085 Le Mans.