

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THE GREAT AMERICAN NOVEL

LE GRAND ROMAN AMÉRICAIN ET LE LANGAGE APPROPRIÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DANIEL GRENIER

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci d'abord à Jean-François Chassay qui, il y a plus de deux ans, a répondu promptement à un courriel, et qui depuis n'a cessé de croire que j'avais quelque chose à dire. Ces pages n'auraient jamais vu le jour sans son support, ses connaissances et un ou deux bars aux environs de l'université.

Merci à Carolina Ferrer de m'avoir fait confiance deux fois plutôt qu'une. Ces rendez-vous de quinze minutes qui durent finalement trois heures resteront un souvenir agréable de mon année de rédaction.

Cela va de soi, mais je tiens à remercier également les écrivains qui m'ont stimulé tout au long de cette réflexion. Les romanciers comme les théoriciens que j'ai fréquentés ont été une source inépuisable de bonheur. Je resterai un lecteur jusqu'à la fin de mes jours et je continuerai à répondre la même chose aux gens qui me demandent ce que je fais dans la vie. Je lis.

Ce travail est pour Charlotte, qui a fini par s'y intéresser, par la force des choses.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	<i>ii</i>
<i>Table des matières</i>	<i>iii</i>
<i>Résumé</i>	<i>v</i>
<i>Introduction</i>	
<i>ENTRE LE MONDE ET L'ISBN</i>	<i>1</i>
<i>Chapitre I</i>	
<i>DU NIAGARA AU MISSISSIPPI</i>	<i>8</i>
<i>1.1 Le corpus</i>	<i>8</i>
<i>1.2 Les origines</i>	<i>13</i>
<i>1.3 Fixer l'expression</i>	<i>15</i>
<i>1.4 Fin de siècle</i>	<i>20</i>
<i>1.5 L'élan migratoire</i>	<i>26</i>
<i>Chapitre II</i>	
<i>TROIS INCARNATIONS</i>	<i>30</i>
<i>2.1 Être ou ne pas être</i>	<i>30</i>
<i>2.2 1923: William Carlos Williams</i>	<i>32</i>
<i>2.3 1938: Clyde Brion Davis</i>	<i>37</i>
<i>2.4 1973: Philip Roth</i>	<i>51</i>
<i>2.5 Chronique d'une mort annoncée</i>	<i>57</i>
<i>2.6 Le vortex des voix</i>	<i>59</i>
<i>2.7 Retour sur l'identification</i>	<i>62</i>

<i>2.8 Le Grand Roman Américain au carrefour.....</i>	<i>67</i>
---	-----------

Chapitre III

<i>TOUT EST CONNECTÉ.....</i>	<i>70</i>
-------------------------------	-----------

<i>3.1 Toni Morrison et Don DeLillo.....</i>	<i>70</i>
--	-----------

<i>3.2 Le vif du sujet.....</i>	<i>72</i>
---------------------------------	-----------

<i>3.3 Les mots.....</i>	<i>74</i>
--------------------------	-----------

<i>3.4 De Unterwelt à Emerson.....</i>	<i>81</i>
--	-----------

<i>3.5 Le langage approprié.....</i>	<i>87</i>
--------------------------------------	-----------

<i>3.6 L'espace et le temps.....</i>	<i>89</i>
--------------------------------------	-----------

<i>3.7 Les Dodgers, de Brooklyn à Los Angeles.....</i>	<i>95</i>
--	-----------

<i>3.8 Hoover face à Lenny Bruce.....</i>	<i>104</i>
---	------------

<i>3.9 La frontière intérieure</i>	<i>108</i>
--	------------

Conclusion

<i>« COME ON FEEL THE ILLINOISE ».....</i>	<i>114</i>
--	------------

<i>Bibliographie.....</i>	<i>117</i>
---------------------------	------------

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif d'analyser le phénomène du *Grand Roman Américain* comme représentation de l'imaginaire national, en en faisant l'archéologie. Je propose, à partir de ce postulat initial, de procéder à un balayage sociologique des éléments qui entrent en ligne de compte dans la composition formelle et symbolique de certaines œuvres marquantes ayant eu droit au titre de *Grand Roman Américain*. Il s'agit d'une sorte d'histoire chronologique de l'expression et de ses représentations littéraires. Opération qui mènera à une analyse approfondie de la prise en charge du langage, de l'espace et du temps comme discours dans *Underworld* de Don DeLillo, parangon de ce qu'est le *Grand Roman Américain* dans son acception moderne. *Underworld* jouera le rôle d'un prisme, apte à rendre compte du roman contemporain (pour des notions telles que l'obsession de la mémoire collective et individuelle, l'absorption des mythes fondateurs, la contamination entre culture d'élite et culture de masse) et de ses prédécesseurs (on peut penser à la réactualisation des archétypes, aux intertextes, aux réécritures).

Entre une sociologie qui prendrait comme point d'appui une littérature américaine analyste de son environnement, et une sociocritique d'un roman emblématique comme *Underworld*, ce mémoire cherche aussi à créer un pont entre différentes œuvres qui pensent et ont pensé l'Amérique à la fois comme un *tout* préhensible et un concept fuyant, équivoque.

Dans un premier temps, il s'agira de proposer une analyse sociologique et historique de l'expression *Grand Roman Américain* et d'en examiner les corrélats à l'intérieur de l'imaginaire social de l'Amérique. Dans un aller-retour entre la société et le livre qui s'en veut le reflet, je tenterai de dégager les lignes de tensions et les chevauchements, autrement dit les instants d'imprécisions entre la réalité et le mythe, entre le vrai social et le faux livresque. En quoi les œuvres littéraires qui se réclament du *Grand Roman Américain* sont-elles révélatrices des ambiguïtés propres à leur milieu?

Se consacrer ensuite à l'étude d'*Underworld*, c'est chercher à investir le cœur de la problématique. Le roman sera abordé sous les deux angles suivants : premièrement, son rapport au langage et au discours (la parole, la voix, l'énonciation). Qu'est-ce que l'Amérique, comment être Américain? Deuxièmement, et par extension, son appartenance au corpus *Grand Roman Américain*, dans une perspective d'intertextualité qui permettra de bien saisir les enjeux majeurs qui regroupent et recourent les différentes époques littéraires et les différentes écritures.

Mots-clés: littérature américaine; imaginaire social; oralité; mythes; idéologies

INTRODUCTION

ENTRE LE MONDE ET L'ISBN

La réflexion à la base de ce travail de recherche s'est amorcée il y a quelques années et découle de plusieurs facteurs dont certains méritent une attention particulière. J'ai découvert la littérature des États-Unis durant l'adolescence à travers les romans de Paul Auster, qui représentaient pour moi le parfait équilibre entre l'effort intellectuel et le plaisir de lecture. Dans ces récits je retrouvais d'un côté cette forme d'intelligence, ce haut degré d'abstraction qui me rappelait les auteurs existentialistes européens des années cinquante, comme Camus ou Sartre, et de l'autre cet ancrage dans la réalité de l'Amérique que je connaissais, avec sa musique, ses films, ses boissons gazeuses et toutes ses marques de commerce. Paul Auster était alors dans ma tête l'écrivain qui, peut-être, s'était le plus approché de la vraie consécration : celle d'être reconnu à la fois du grand public et de l'institution.

Plus tard, alors que j'approfondissais mes champs d'intérêts, et qu'un tour du monde littéraire me ramenait subtilement vers le continent nord-américain, j'ai commencé à retrouver chez les différents romanciers que j'abordais ce même besoin de créer des œuvres partagées entre l'extrême complexité des points de vue narratifs, des jeux stylistiques, et le rapport presque jouissif entretenu avec la réalité concrète du monde quotidien. Je lisais des romans qui faisaient habilement cohabiter les théories physiques de l'entropie avec le rock'n'roll. Je plongeais dans des récits qui cherchaient le lien métaphysique entre l'entreposage des déchets nucléaires et la banalité des déchets domestiques.

La littérature américaine me faisait découvrir alors qu'il n'existe pas de frontière étanche entre les différents niveaux de culture, entre le haut et le bas des échelles sociales, dans le monde de l'imaginaire. Cette découverte coïncidait pour moi avec les écrits de Hermann Broch, de Milan Kundera et de Carlos Fuentes, qui m'expliquaient d'abord que le roman était cet endroit expérimental et anhistorique dans lequel les principes moraux, les réponses toutes faites, n'avaient pas leur place, ensuite qu'il était cet endroit universel et parallèle dans lequel l'écrivain cultivait délibérément l'ambiguïté, comme un principe moteur. Pour la première fois de ma vie, j'entrais en contact avec une vision du roman qui

n'était pas construite à partir des cendres de ses prédécesseurs, au contraire, c'était une vision du roman qui allait embrasser ses ancêtres à travers une généalogie complexe d'auteurs qui, chacun à leur manière, chacun à leur époque, avaient tenté non pas d'exposer le pourquoi de l'homme, mais simplement de le dire dans sa complexité, ses contradictions, ses paradoxes. C'étaient des écrivains qui parlaient d'un grand projet, d'une « géographie du roman » fondée autant sur le plaisir d'écrire que sur le pouvoir du romancier de dire ce qui ne peut être dit autrement.

D'un point de vue religieux et moral, par exemple, cela se traduisait, comme l'a si bien démontré Bakhtine, par les romans de Dostoïevski, véritables laboratoires où les différentes opinions se butent les unes contre les autres en écartant toute possibilité de résolution et de synthèse. D'un point de vue politique, cela se traduisait par les pages fécondes de Philip Roth sur le conflit israélo-palestinien, dans lesquelles le lecteur accède à une vision non manichéenne et porteuse des complexités de l'enjeu. Autour du roman se développaient le monde et l'histoire, présentant des tensions et des idéologies irréconciliables. Dans le roman se retrouvaient ces mêmes tensions et ces mêmes idéologies, pavant la voie d'une narration ne cherchant pas à les résoudre, mais plutôt à les faire parler pour produire une forme de savoir différente de ce qu'on retrouve dans les autres domaines de la connaissance. Le roman ne contemplait pas le monde, il lui ajoutait quelque chose. Comme l'écrit Fuentes dans son article « Le roman est-il mort? » : « ...le roman est une recherche verbale de ce qui attend d'être écrit. Non seulement ce qui concerne une réalité quantifiable, mesurable, connue, visible, mais surtout ce qui touche à une réalité invisible, fugitive, inconnue, chaotique, marginale, parfois insupportable, trompeuse, voire déloyale.¹ » L'art du roman consiste à exprimer ce qui ne saurait être dit autrement, à chercher ce qu'aucune autre discipline ne sait trouver. Que cette recherche se fasse par le biais du langage, comme le dit Fuentes, c'est une obligation, car c'est lui qui se dresse entre le monde et l'homme. Ce dont il use pour l'interpréter et ce qui l'en sépare irrémédiablement. Le langage est à la fois l'instrument du dialogue (le sens même de la communication entre les semblables) et la fin de l'adéquation avec la nature : l'impossibilité de la symbiose. Le langage est donc l'instrument et le but

¹ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*. Paris, coll. « Arcades », Gallimard, 1997, p. 31.

ultime de la littérature, cette *réalité invisible* dont on se sert pour mieux la connaître, et qu'il faut connaître pour mieux s'en servir.

Autrement plus prosaïque, le second facteur qui stimule cette incursion dans la littérature américaine est lié à ce que Gérard Genette appelle la *paratextualité*, et qui désigne ce qui entoure le texte du livre en tant qu'objet, ce qui le précède et ce qui le suit, de la jaquette jusqu'aux dédicaces, en passant par le numéro d'ISBN.

Comme tout lecteur francophone qui commence à lire en anglais, j'ai été frappé par cette technique éditoriale anglo-saxonne qui consiste à imprimer des extraits de critiques (souvent anonymes, impliquant seulement le nom de la publication ou du journal) dans les pages liminaires et sur les quatrièmes de couvertures de romans (*blurbs*, en anglais). Pour quelqu'un habitué à la sobriété du livre français, où une grande maison d'édition se targue d'appeler « Blanche » sa plus prestigieuse collection, il s'agit d'un choc culturel. Les croyait-on réservées aux films hollywoodiens, ces petites phrases tronquées et nécessairement dithyrambiques? Elles figurent partout. On ne saurait trouver un livre publié aujourd'hui dans le monde anglophone dont la jaquette ne soit pas truffée de propos recueillis dans divers journaux américains, anglais ou canadiens. C'est un procédé de marketing à la fois aberrant et redoutablement efficace puisqu'il consiste à convaincre le lecteur sur la foi d'une parole publique (celle du journaliste, du spécialiste) qui a une légitimité. Le lecteur naïf y trouvera son compte dans une illusion de consensus rassurante et le lecteur plus exigeant se laissera influencer par un nom qu'il connaît et qu'il respecte.

Personnellement, il m'arrive d'être attiré par une phrase particulièrement raffinée de Michiko Kakutani, critique principale du *New York Times*, ou de Laura Miller, de *Salon*. Je me laisse aussi influencer par le sacro-saint (et sacrilège) principe critique de la comparaison, qui permet d'étendre ses connaissances et d'ouvrir ses perspectives. Quand on compare cet excellent roman que j'ai dans les mains au meilleur de Vladimir Nabokov, on attise ma curiosité. Quand on met cet incomparable jeune auteur sur un pied d'égalité avec Thomas Pynchon ou Salman Rushdie, on me donne envie d'aller le lire. Et quand on m'assure que ce pavé de plus de sept cent pages est plus que probablement le *Grand Roman Américain*, on éveille chez moi une interrogation qui a conduit aux pages qui vont suivre.

L'expression m'a intrigué pour la première fois alors que je m'apprêtais à lire *The Adventures of Augie March* de Saul Bellow. Je l'avais entendue ailleurs, comme tout le

monde, utilisée plus souvent qu'autrement de façon légèrement sarcastique, mais sur la quatrième de couverture de l'édition Penguin Classics, Martin Amis affirmait qu'il ne fallait pas chercher plus loin : nous tenions en mains le *Grand Roman Américain*. C'est une citation tirée du *Guardian* de Londres. L'introduction du livre est rédigée par Christopher Hitchens. Avec l'éloquence (la hargne) qu'on lui connaît, Hitchens établit une comparaison entre Augie March et Nick Carraway (narrateur de *The Great Gatsby*), affirmant que l'infime marge d'espoir et d'optimisme qui anime le premier, qui le pousse vers l'avant et vers l'avenir, fait du roman de Bellow le représentant le plus emblématique de ce que pourrait être le *Grand Roman Américain*. Il utilise alors la métaphore de la baleine blanche toujours fuyante, précise qu'il n'est pourtant pas un fanatique de la catégorisation, doute que ce débat soit productif et préfère au fond voir s'éloigner sans cesse ce fameux grand roman que de s'amuser à le débusquer dans tous les coins.

Il y a d'après moi deux éléments importants dans cette affirmation. D'abord, le fait qu'il est presque impossible d'éviter *Moby Dick* lorsqu'on s'intéresse de près ou de loin à une sociologie de la littérature américaine, à cause de son ambition démesurée. *Moby Dick* est à la fois la poussée créatrice originelle et une « norme » indépassable qui, pour le romancier américain, fonde sa vocation : le *Grand Roman Américain* exemplaire, métaphorique.

Ensuite, il est paradoxal et symptomatique que le débat existe et n'existe pas en même temps : pétard mouillé autant que feu d'artifice grandiose. On cherche le *Grand Roman Américain* depuis que les commentateurs des années 1850 ont parlé pour la première fois des enjeux qui définiraient l'Amérique littéraire et la démarqueraient de la grande tradition britannique. On s'est vite aperçu qu'on cherchait en réalité un roman « somme », un roman *parfait*, tout en établissant très tôt (chez des écrivains du premier quart de siècle comme William Dean Howells) ce qu'un tel projet avait d'irréalisable car il contient en lui-même une contradiction : être un nouveau départ et une fin en soi. C'est-à-dire un *moment* idéal qui indiquerait la mort de toute littérature potentielle, celle-ci ayant atteint une forme de perfection. C'est un peu pour cette raison qu'on aborde de nos jours encore le sujet avec réticence, soit avec un ton sarcastique teinté de chauvinisme en Europe, soit avec une ironie auto-référentielle aux États-Unis. Pourtant, que le concept soit en vie (de façon tacite, voire inconsciente, chez plusieurs), cela ne fait aucun doute ; qu'il soit viable et sain, la question est ouverte et le restera, n'étant pas fondamentale pour moi. Il ne s'agit pas de se faire le juge

d'une telle ambition; il s'agit de constater, à l'aide d'indices textuels et historiques, qu'elle existe.

À la jonction de ces deux moments réflexifs (le processus romanesque lui-même en tant que narrativité des possibles et réflexion sur le langage, et le désir d'une communauté littéraire de produire le chef-d'œuvre ultime), je propose l'hypothèse suivante : le *Grand Roman Américain* existe à la fois en tant que phénomène littéraire et en tant que phénomène sociologique. C'est-à-dire qu'il témoigne d'un état d'esprit particulier, précisément américain, et qu'il est propulsé par des obsessions profondément ancrées dans les mentalités et dans leurs prolongements culturels.

Si tout écrivain aborde le monde qui l'entoure comme un tissu extrêmement serré de propositions contradictoires qui entrent en conflit et se rencontrent dans l'imaginaire, c'est particulièrement vrai dans la littérature américaine en ce qu'elle a d'égoцентриque et de presque *schizophrénique*. En effet, le rapport au monde du romancier américain est souvent construit à partir de la fêlure suivante : le détachement violent du sol natal pour conquérir un espace qui sera à la fois le plus grand possible (le territoire national) et le plus petit possible (le territoire national *face* au reste du monde). Rarement se sortira-t-il de cette brisure, entre autres parce que les possibilités offertes à son regard et à sa plume seront assez fortes et assez nombreuses pour le fasciner durant toute sa carrière. Il n'en sortira pas, parce que la découverte de ce monde à la fois suprême et solipsiste créera chez lui cette attitude schizophrénique évoquée plus haut. C'est-à-dire un mélange très bien dosé de respect et de mépris pour toutes les manifestations sociales qui forment et ont aidé à former l'Amérique moderne, à la limite une incapacité fondamentale à trancher entre le respect et le mépris, ou encore un besoin irrépressible d'osciller constamment entre les deux. On ne compte plus le nombre de phrases célèbres, le nombre d'aphorismes qui jouent sur cette oscillation entre l'amour et la haine, entre *le rêve du projet et le cauchemar de la réalité*, pour paraphraser Leslie Fiedler.

L'Amérique de la Constitution et de la Déclaration d'Indépendance est en quelque sorte fondée sur le principe du mythe en ce qu'elle procède à la fois d'une adhésion quasi charnelle de la part de ses citoyens mêmes les plus marginaux et d'une conscience évidente de ses faussetés et de ses faiblesses. Autrement dit, l'importance du mythe fondateur, ce n'est

pas tant qu'il soit vrai ou faux, honnête ou malhonnête, mais qu'on y croit et que cette croyance soit à même de forger une pensée et une *vision* de la vie.

Parce que l'Amérique est d'abord et avant tout un projet linguistique, intellectuel, un projet né par la parole et le mot, par l'éloquence et l'énonciation (*utterance*), elle reflète le désir de tout un chacun d'exister pleinement, indépendamment de toutes contraintes, mais elle reflète également une réalité qui frappe quand on s'aperçoit que le monde n'est pas fait de langage souverain autant que d'échanges brutaux. Elle reflète également la mauvaise foi qui sous-tend toute déclaration d'indépendance : cet effort conscient de regarder vers l'avant en rejetant d'un revers de la main le passé sanglant sur lequel elle a construit ses idéaux.

Ces idéaux pourtant semblent irréductibles dans l'imaginaire américain ; à défaut d'être réalistes, ils sont malléables, déformables et, surtout, préhensibles pour tout citoyen qui se définit par l'appartenance.

Ma recherche s'appuie sur plusieurs monographies et articles consacrés à la littérature moderne des États-Unis, comme celles de Malcolm Bradbury et de Leslie Fiedler, mais également sur des textes d'écrivains américains et étrangers qui se sont penchés sur la dialectique fondatrice de l'imaginaire national², comme Ralph Waldo Emerson ou Alexis de Tocqueville.

L'hypothèse consistant à considérer l'obsession du langage comme véritable fondation de l'identité, comme catalyseur du discours et de l'écriture, est justifiée à la fois par l'étude minutieuse des textes de fiction et par la lecture stimulante d'une thèse de Christopher Looby intitulée *Voicing America*. Ce texte, qui fait correspondre la naissance des États-Unis en tant que *logocracie*³ avec les voix et les discours qui l'ont conçue, est indispensable à ma compréhension des œuvres. Cette notion de *logocracie* (l'espace social inventé, *préfiguré* par

² Contrairement à une démarche critique qui aborderait le mythe américain comme une série de dualités en confrontation (le blanc *versus* l'Indien, le sheriff *versus* le hors-la-loi), je cherche à me situer ici dans une perspective plus dialectique (proche des travaux de Sacvan Bercovitch), en ce qu'elle permet de voir l'ensemble de ces dualités dans un système non pas d'opposition, mais de résolution. C'est pour moi cette « résolution » inébranlable qui est le mythe américain, la poutre qui soutient toutes les factions dissidentes de l'opinion publique et les rend aussi « Américaines » les unes que les autres, dans un processus d'adhésion à la « symbologie » nationale.

³ L'expression est de Washington Irving, dans son satyrique *Salmigondis*, où l'Amérique naissante est revue et corrigée par la plume d'un étranger Arabe.

le discours qui l'englobe et le structure), est intimement liée à celle du mythe comme effort de faire correspondre la réalité et la fiction dans l'histoire des États-Unis, de la jérémiade puritaine du XVII^e siècle aux grands discours indépendantistes, jusqu'aux adresses politiques des orateurs du XX^e siècle. Une nation bâtie avec des mots, sur une rhétorique d'abord sacrée, ensuite laïque (mais tout aussi virulente), peut être abordée sous plusieurs angles différents; celui choisi ici tente de comprendre l'Amérique comme une entité *symbolique* qui s'est construite à partir d'une certaine conception des idées de « quête », de « mission » et d'« unicité » qui ont intégré l'imaginaire de toutes les couches sociales et ont traversé les époques.

Les débats universitaires sur ces différents aspects de la sphère sociale ne sont pas nouveaux, le problème de l'*american exceptionalism* a été abordé par plusieurs historiens modernes (américains et européens), mais peu l'ont fait dans la perspective précise de ses manifestations et extensions culturelles. C'est néanmoins un peu sous leurs auspices que je me place afin d'aborder la littérature, qui n'est jamais en reste pour porter un regard juste sur la société.

Mon point de vue est extérieur à cette société, il est de l'ordre de la fascination et se rapproche de celui de Sacvan Bercovitch :

Indeed, what first attracted me to the study of the jeremiad was my astonishment, as a Canadian immigrant, at learning about the prophetic history of America. Not of North America, for the prophecies stopped short at the Canadian and Mexican borders, but of a country that, despite its arbitrary territorial limits, could read its destiny in its landscape, and a population that, despite its bewildering mixture of race and creed, could believe in something called an American mission, and could invest that patent fiction with all the emotional, spiritual, and intellectual appeal of a religious quest. I felt then like Sancho Panza in a land of Don Quixotes. Here was the anarchist Thoreau condemning his backsliding neighbours by reference to the Westward errand; here, the solitary singer Walt Whitman, claiming to be the American Way; here, the civil rights leader Martin Luther King, descendant of slaves, denouncing segregation as a violation of the American dream; here, an endless debate about national identity, full of rage and faith, Jeffersonians claiming that they, and not the priggish heirs of Calvin, really represented the errand, conservative politicians hunting down socialists as conspirators against the dream, left-wing polemics proving that capitalism was a betrayal of the country's sacred origins.⁴

⁴ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 1978, p. 11.

CHAPITRE I

DU NIAGARA AU MISSISSIPPI

1.1 LE CORPUS

Le dernier article de fond consacré au problème du *Grand Roman Américain* paru dans une revue universitaire date de 1969 et s'intitule : « The Great American Novel : Final Chapter ». Ce texte de George Knox, professeur à l'Université de Californie (University of California, Riverside), se développe autour de l'idée maîtresse voulant que le XX^e siècle ait mis le point final à une quête infructueuse et stérile, les fictions de l'Amérique étant parvenues à se libérer d'un besoin grégaire d'attirer l'attention par des procédés nationalistes. L'argument visait à démolir le concept et à le reléguer aux oubliettes. Pourtant, Knox n'arrive pas à échapper à ce qu'il critique en proclamant *The Making of Americans*, de Gertrude Stein, « perhaps the most elaborate *tour de force* in the tradition of The Great American Novel debate⁵ ». C'est dire à quel point l'institution littéraire a du mal à s'écarter de ce rêve.

Depuis, plus rien. Les études postmodernes et poststructuralistes se sont rapidement emparées des universités, les sociologues se sont penchés sur les théories de la réception, les sémioticiens se sont concentrés sur la métafiction, le roman américain a été vu comme un laboratoire de possibilités langagières et narratives qui remettait en question les vieilles et poussiéreuses traditions réalistes. Le roman américain dit « sérieux » des trente dernières années a été lu comme un appareil expérimental détaché du *mainstream*. On s'est intéressé à ceux qui ont poussé l'expérimentation le plus loin, qu'on pense à John Barth ou à Donald Barthelme, délaissant certains écrivains canonisés par l'opinion publique ou stigmatisés par une frange trop « commerciale » de la critique.

Il apparaît difficile de parler du roman aux États-Unis sans en refaire continuellement l'histoire, et ce pour deux raisons simples. Premièrement, parce qu'elle est relativement

⁵ George Knox. « The Great American Novel : Final Chapter ». *American Quarterly*, vol. 21, no 4, hiver 1969, p. 681.

courte, par le fait même presque préhensible dans son entièreté⁶, et qu'elle ne s'ancre pas dans un processus de contamination comme celle de l'Amérique hispanique :

A fundamental difference exists between American literature and nearly all the other major literary traditions of the world : it is essentially a modern, recent and international literature. We cannot trace its roots directly back into the mists of American antiquity. We need not hunt its origins in the remote springs of its language and culture, or follow it through from oral to written, then from manuscript to book. The American continent possessed major pre-Colombian civilisations, with a deep heritage of culture, mythology, ritual chant and poetry. [...] But this is not the originating tradition of what we now call American literature.⁷

Deuxièmement, parce que la fiction américaine moderne est profondément enracinée dans sa propre généalogie, elle en découle de façon directe, constamment à la recherche de son identité et en perpétuel positionnement par rapport à ses grands prédécesseurs.

Il sera ici question d'une « Amérique des récits » et de ses liens avec l'histoire, la sienne, dans ce qu'ils supposent de rapports entre amour et haine, entre mythe et réalité, entre patriotisme et cosmopolitisme. Pour faire écho à Marc Chénétier, qui écrit : « Je ne sais si chaque époque a l'histoire littéraire qu'elle mérite, mais elle se donne toujours l'histoire littéraire dont elle a besoin⁸ », il apparaît désormais possible de construire *des* histoires de la littérature s'appuyant sur des préceptes sociologiques précis et producteurs de sens. Autrement dit, il s'agit d'utiliser un outil conceptuel vérifiable qui nourrira la réflexion. Le « concept » du *Grand Roman Américain* permettra de revisiter l'histoire romanesque, de la

⁶ À ce sujet, voir Russell Banks : *Amérique, notre histoire*, qui situe bien le point focal de toute vision historique de l'Amérique dans cette Nouvelle-Angleterre des puritains du XVII^e siècle. Voir aussi le court essai vulgarisateur de Marcel Labine : *Le roman américain en question* pour un résumé efficace des aspects inextricables de l'histoire et de la fiction, aux États-Unis. Le présent effort, bien qu'il s'appuie sur la connaissance de ce passé colonial et pré-révolutionnaire, est surtout physiquement rattaché à l'Amérique en tant que *nation*. Il sera donc question des mythes qui la précèdent et qui la forment, mais tels qu'ils sont intégrés dans un système de formation identitaire, après la ratification de la Constitution de 1787. C'est effectivement un projet national qui occupe la réflexion ici.

⁷ Richard Ruland et Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism*. Londres. Penguin UK. 1996. p. 3.

⁸ Marc Chénétier. *Au-delà du soupçon*. Paris. Seuil, 1989. p. 33.

faire parler d'une façon originale, et d'interroger autrement des œuvres canoniques. Mais lesquelles? Comment choisir?

D'abord, on constate qu'il existe une certaine notion d'« accessibilité » propre au *Grand Roman Américain*. Bien sûr, on peut affirmer que *Women and Men* ou *The Making of Americans* sont les romans les plus « intelligents » issus de l'Amérique et qu'ils représentent l'effort le plus intellectuellement poussé de comprendre l'ensemble de la sphère sociale et de la traduire en une forme romanesque, mais qui lit Gertrude Stein? Qui lit Joseph McElroy? Après tout, les seules éditions disponibles sur le marché de leurs chefs-d'œuvre respectifs sont celles de l'Université de l'Illinois⁹, organisme sans but lucratif qui fait office de mécène perpétuant des œuvres que le lecteur moyen a du mal à tenir à deux mains.

On reste frappé par le snobisme sous-entendu par cette expression de « grand public » : le détachement affiché par l'institution, l'écoeurement profond rattaché au concept dans les milieux littéraires académiques, entrent en conflit avec les ambitions de certains romanciers. Le *Grand Roman Américain* appartient avant tout au public, au lectorat consommateur, à cette Amérique qui s'est déclinée au départ comme un regroupement de citoyens égaux. Ce n'est certes pas le milieu universitaire qui décide de son sort, occupé qu'il est à faire comme s'il n'existait pas. L'intérêt est ailleurs, dans ce rapport ambigu et tendu du *Grand Roman Américain* avec le *mainstream*, qui s'en échappe pour mieux le critiquer, qui le fuit, mais pour mieux le retrouver.

Ensuite, ce qui cimente cette recherche, ce sont les liens qu'entretient le roman avec une réalité sociale dont il est en mesure de rendre compte. Dans cette perspective, si certains écrivains associés à la métafiction seront mentionnés, ce ne sera pas en fonction de leurs prouesses verbales et langagières. Et d'autres, plus « classiques », seront évidemment abordés. Par exemple, un écrivain comme Philip Roth est incontournable pour toute tentative de définir ce qu'est le *Grand Roman Américain* puisqu'il est un des romanciers qui a le mieux cerné, dans un livre comme *American Pastoral* (1995) les enjeux et les problèmes identitaires de l'Amérique moderne. De la même manière, Don DeLillo est étudié ici pour son

⁹ Les « Dalkey Archives », partiellement soutenues financièrement par des subventions de l'état de l'Illinois.

écriture allusive et autoréflexive, bien évidemment, mais également et surtout pour son indéfectible lien avec l'histoire des États-Unis et ses traumatismes.

Il ne saurait y avoir de *Grand Roman Américain* qui ne soit obsédé par l'histoire, par son intrusion dans la vie quotidienne et son immensité mythique déformée par la mémoire. Aborder l'histoire de l'Amérique à travers ses romans signifie entrer dans le domaine non pas de la mythification des événements, mais de la déconstruction des mythes, soit pour les ramener au plan du réel, soit pour leur donner une dimension encore plus hyperbolique. Le romancier qui, comme DeLillo, plonge dans les méandres de la Guerre Froide, fera des enjeux historiques un carnaval de propositions entremêlées qui continuent d'affecter et de définir l'Amérique. Ce qui fait de *Underworld* un emblème contemporain du *Grand Roman Américain*, c'est cette propension à vouloir *tout* ramener dans *le livre*, même les paradoxes. Cela implique un univers de référents contradictoires qui s'entrechoquent, mais qui reposent sur un récit fondateur irréductible auquel tout Américain peut s'identifier (par exemple, ceux qui critiquent de manière virulente les institutions gouvernementales et l'attitude des médias sont en même temps conscients que la possibilité d'exprimer cette critique tient au fonctionnement de ces mêmes institutions).

La présente étude se situe donc quelque part *entre* Gertrude Stein et Stephen King. C'est-à-dire à cet endroit poreux entre l'hermétisme de la littérature d'élite aux États-Unis et l'épicurisme d'un divertissement hautement « populiste ». Il ne sera pas tant question des œuvres de haute voltige qu'a su produire une certaine classe d'auteurs (Stein, Pynchon, Gass, Reed, McElroy) que de ces romans oscillant entre le désir de saisir la complexité du territoire et du langage de l'Amérique et celui, plus terre-à-terre, d'être lu par le plus grand nombre.

À mener enquête, on rencontre l'expression *Grand Roman Américain* un peu partout, qu'elle soit intronisée au temple de la sagesse populaire, sur Wikipédia (l'article qui lui est consacré est un parfait résumé de l'ambition – vaine et noble à la fois – qui circonscrit le débat), ou qu'elle soit effleurée dans des monographies sérieuses. Par exemple, l'auteur Marc Saporta, spécialiste de la littérature américaine, dans un petit livre publié aux Essentiels Milan, souligne la futilité de la quête (tout en spécifiant sans aucune trace d'ironie que John Dos Passos s'est approché dangereusement du but avec sa trilogie *U.S.A.*). De même, Malcolm Bradbury, dans son livre *The Modern American Novel*, y fait référence quelques

fois, et de biais, par l'entremise d'écrivains qui y ont été associés de près ou de loin. C'est dans ses pages qu'on apprend que Sinclair Lewis décrivait *Babbitt* comme un *Grand Roman Américain* à propos d'un homme d'affaires blasé¹⁰. C'est également dans ses pages qu'on trouve mentionnées les trois œuvres littéraires produites en sol américain qui, à travers le XX^e siècle, ont repris l'expression dans leurs titres, soit celles de William Carlos Williams (1923), Clyde Brion Davis (1938) et Philip Roth (1973). Toutes trois sont des efforts ironiques et parodiques sur lesquels il faudra revenir, bien entendu.

Le débat sur ce qu'est (ou plus précisément *quel est*) le *Grand Roman Américain* n'est certes pas nouveau, mais il est marqué par un mélange d'orgueil et de honte qui apparaît *stimulant*. L'adjectif reflète ces idées contradictoires : une forme d'ambition sous-jacente à l'écriture qui pousse le romancier américain à se dépasser et une quête critique mal digérée par l'ensemble de la communauté littéraire des États-Unis.

Il s'agit donc ici de retracer les origines du concept en tant que phénomène social *et* littéraire. Convier le lecteur à revisiter le passé à travers des œuvres marquantes du dernier siècle et demi ainsi qu'à explorer une certaine vision que la critique et les écrivains eux-mêmes ont eu (et ont encore) de ce que devrait être le roman de l'Amérique. Il va sans dire que *tous* les romans ayant reçu, au cours des cent cinquante dernières années, le titre de *Grand Roman Américain* ne seront pas abordés avec la même rigueur¹¹. Certains ne seront qu'effleurés, mais l'essentiel du corpus (composé d'œuvres ayant eu un impact vigoureux sur l'imaginaire) trouvera sa place dans ces pages.

¹⁰ « A GAN about a TBM. » Sinclair Lewis. cité dans Malcolm Bradbury. *The Modern American Novel*. Oxford. Oxford Paperbacks. 1992. p. 55.

¹¹ Il serait de toute façon impossible de répertorier correctement les « récipiendaires » d'un « prix » qui est devenu au fil du temps de plus en plus arbitraire et démocratique : chacun a *son Grand Roman Américain*. auquel il tient mordicus.

1.2 LES ORIGINES

Bien avant la naissance proprement dite de l'expression, l'Angleterre et l'Amérique étaient à la recherche d'une véritable épopée nationale qui, sortie tout droit de l'immense territoire américain, saurait décrire les complexités de la formation d'une nouvelle identité, d'un nouvel idéal. Les commentateurs d'alors soulignaient la grandeur du paysage, l'ampleur des espaces inexplorés, la férocité de la nature et l'engrenage irrémédiable du progrès. Comment, exhortaient-ils, la jeune nation démocratique pouvait-elle prouver son existence autrement qu'en produisant une œuvre exaltant la possession d'un Niagara et d'un Mississippi, d'un océan puis d'un autre?

Un second aspect primordial de la recherche impliquait la découverte – ou l'apparition, ni plus ni moins – d'un contrepoids américain à Shakespeare ou à Lord Byron. De part et d'autre de l'Atlantique, on en appelle à une littérature propre aux nouveaux enjeux qui façonnent cette terre immense. Déjà les mythes fondateurs sont appelés à conquérir et à investir le domaine des lettres : que ce pays qui en lui-même contient tout le reste, toutes les beautés et les espérances d'un monde renouvelé, ne comprenne pas le poète parfait, universel et attendu, est inadmissible. L'idée se répand comme une traînée de poudre et, fomentée dans les cercles de l'élite de la côte est, elle envahit rapidement l'imagination du lectorat américain.

Durant les quelques décennies qui séparent l'avènement de la République de la Guerre de Sécession, un débat apparaît dans les journaux littéraires (eux-mêmes des créations naissantes) de la Nouvelle-Angleterre. Il anime les passions, fait couler beaucoup d'encre, mais reste relativement univoque, en ce qu'il témoigne réellement d'un désir de se démarquer de la grande tradition littéraire britannique et européenne. Les jeunes États-Unis se cherchent une identité artistique qui serait le reflet de leur identité politique. Le pays qui a produit George Washington et Thomas Jefferson ne doit-il pas également produire l'équivalent de Balzac ou de Thackeray? Le peuple s'empare de cette idée simple et naïve, créant une forme de pression sur les épaules des romanciers, celle de l'attente du chef-d'œuvre national.

Alors que d'un côté on réclame ce chef-d'œuvre, de l'autre on peine à le définir et à en établir les critères. Plusieurs critiques sont conscients de l'absurdité inhérente à l'idée de définir prospectivement un livre qui n'existe pas encore, mais tâchent tout de même de l'imaginer et envisagent son apparition dans un avenir proche. Un article ludique de Herbert R. Brown datant de 1935 s'amuse à retracer quelques-unes des plus loufoques et des plus

cocasses demandes de l'époque concernant ce roman en devenir. Des magazines aussi éminents et respectés que *The North American Review* et *The Dial* abondent, aux cours des années 50 et 60 du XIX^e siècle, en annonces concernant l'arrivée imminente de cette épopée de l'Amérique. On remarque bien vite que des règles précises devront être suivies : une « recette » est applicable, à la manière d'un mode d'emploi ou d'un devis, et les comparaisons avec un navire ou une demeure ne sont pas rares.

Cette première phase est surtout marquée par l'innocence de surface d'une jeune démocratie qui n'a pas encore connu les vicissitudes de la guerre civile. Ce n'est qu'après la Guerre de Sécession que des enjeux moraux et sociaux (autres que purement patriotiques) vont émerger dans le discours social. Pour l'instant, au sommet de cette innocence, on retrouve l'insurpassable désir de voir surgir, sous prescription, le récit de la formation de la République. Les sondages populaires se multiplient, on demande aux lecteurs de se prononcer. On se convainc de deux choses, qui avec le recul apparaissent contradictoires: primo, le roman sera si grandiose qu'il sera impossible de ne pas le reconnaître; secundo, il n'a pas encore paru. Cette notion de l'*à venir* est primordiale si l'on veut approcher correctement la question du *Grand Roman Américain*. À titre d'exemple, il est symptomatique de constater que l'œuvre la plus fréquemment citée comme modèle de ce fameux grand roman soit *Moby Dick*. Pourtant, malgré son succès relatif à l'époque de sa sortie, son importance n'a été mise de l'avant qu'au cours de la troisième décennie du XX^e siècle. Cet aspect programmatique de la quête, qui pousse sans cesse à chercher le saint Graal et à refuser de le voir lorsqu'il est sous nos yeux, encourage évidemment les railleries des commentateurs. Aujourd'hui, le roman de Melville est unanimement considéré comme un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, et il est également vu par plusieurs comme l'aboutissement du *Grand Roman Américain*. En raison, entre autres, de l'ambition de son auteur et de l'ampleur des enjeux qui y sont déployés.

On lit la narration d'Ishmael, son récit de la folie d'Achab, comme la poursuite monomaniacque d'un homme en quête d'une chose qui le dépasse et qui, s'il parvient à l'obtenir, sera synonyme de mort certaine. Ce n'est pas un hasard si la métaphore de la baleine blanche est souvent employée par les auteurs qui s'intéressent au sujet du *Grand Roman Américain*. L'idée n'est pas de prétendre qu'il y a un lien direct entre le processus d'écriture de Melville et la recherche du roman totalisant aux États-Unis, mais de saisir le fil

qui unit symboliquement l'ambition déployée (par le personnage d'Achab *et* par l'auteur de l'œuvre *Moby Dick*) à cette ambition nationale. Parvenir à enclore l'ensemble de l'histoire et de la société dans une œuvre maîtresse représentant la perfection et, par extension, la fin. Le roman de Melville est, d'une certaine manière, l'illustration parfaite de cet idéal d'une part salutaire et d'autre part néfaste, voire suicidaire.

Il est important de noter que jusqu'au début du XX^e siècle (même si certains, comme Henry James, William Dean Howells, Mark Twain, font déjà le procès d'une quête d'après eux futile qui écarte les écrivains des vrais problèmes), la vision globale du *Grand Roman Américain* est sérieuse, académique et abondamment discutée. Il n'est donc pas si étrange que les plus grandes œuvres de l'époque n'aient pas reçu le titre. Il faudra attendre les années 1900 pour que, l'expression devenue idiomatique et presque sarcastique, on se permette de l'accoler à *plusieurs* romans successifs. Qu'une œuvre comme *Moby Dick* n'ait pas été retenue se résume assez bien par le fait que les critiques cherchaient alors *le* roman à venir, de façon tout à fait sincère et spontanée. Si la recette prospective n'était pas suivie, il n'y avait pas d'épopée nationale. Et de toute façon, mieux valait continuer à chercher que de se voir dans l'obligation de couronner quelqu'un. Herbert R. Brown ouvre son article « The Great American Novel » avec ce bel oxymoron : « American criticism has had, at times, a parochial weakness for the impossible.¹² » L'association de la faiblesse et de la recherche de l'impossible en dit long sur les débats de l'époque et ceux qui vont suivre.

1.3 FIXER L'EXPRESSION

L'idée est donc bien implantée dans les esprits républicains quand la guerre civile se déclenche. La montée des tensions entre le Sud et le Nord provoque la fin de la *pastorale* américaine, la fin d'une vision idyllique de la nouvelle nation qui non seulement se divise, mais fait éclater au grand jour la réalité de conflits qui mijotaient depuis longtemps sous l'enthousiasme de la période post-révolutionnaire.

Bien qu'il soit tout à fait plausible de croire que l'expression circulait depuis longtemps, elle apparaît pour la première fois dans un article du journal *The Nation* en 1869,

¹² Herbert R. Brown. « The Great American Novel ». *American Literature*. vol. 7. no 1, mars 1935. p. 1.

par l'ancien haut gradé nordiste et romancier John William De Forest. Associé au réalisme, De Forest a écrit des romans mettant en scène les atrocités de la guerre civile et la noblesse des humbles. Dans son article, il appelait ses collègues écrivains à faire de même : ce n'est que dans la représentation honnête d'une réalité sombre que l'Amérique parviendra à se relever de cette tragédie fratricide. L'invention d'un récit rassembleur et rédempteur qui prendra la forme d'un roman est la solution qu'ils doivent privilégier. Le *Great American Novel* était né. L'argument de De Forest est typique d'un discours propre aux suites de la guerre de Sécession, alors que le pays cherchait à retrouver son unité. Les intellectuels, parmi d'autres, tentaient de penser une identité commune à une nation maintenant déchirée.

On sent déjà, chez ces commentateurs d'une littérature en plein développement, un rapport ambigu à l'histoire américaine, qu'ils ne voient pas seulement comme un enchaînement de faits et de dates, mais comme un ensemble de notions permettant de baliser le discours et la fiction. La quête du romancier *doit* être nationale, elle doit illustrer les hauts faits d'une société qui s'est relevée d'un calvaire et qui s'échine à surmonter ses hantises. Des critiques s'élèvent évidemment pour dénoncer cette vision. On peut affirmer maintenant, avec plusieurs historiens, qu'à cette époque est réellement née la tradition contestataire aux États-Unis, dans les remous de l'avant et de l'après guerre civile, et dans la marée noire de moralistes qui ont tenté de transformer un récit de massacres en conte rassembleur.

On peut imaginer également que naît à ce moment cette extraordinaire filiation entre la pensée sociale, de gauche (*liberal*), aux États-Unis, et la pensée totalisante d'une Amérique en tant qu'abstraction idéologique, dépositaire des textes sacrés que sont la Déclaration d'Indépendance et la Constitution. Il y a un paradoxe ici sur lequel il est important de mettre l'accent. Le créateur se débat entre les pressions exercées par cette image fantasmée et les forces explosives inhérentes à toute œuvre esthétique. Comme dans un cercle vicieux, l'image irréductible anime même les plus ardents pourfendeurs (et les romanciers ne sont pas en reste) des inégalités sociales et les fait parler pour la justice *au nom* d'une Amérique qui aurait à tenir parole.

Russell Banks, dans un recueil d'entretiens publié récemment, exprime bien cette ambivalence de l'intellectuel qui refuse de se désincarner complètement. d'entrer en conflit direct avec ces constructions grandioses de l'esprit républicain :

Ces deux documents, plus que n'importe quel autre texte, parviennent à lier des éléments qui se font la guerre dans l'imaginaire et la culture du pays, voire au sein du public américain. Ces éléments conflictuels sont de type racial, culturel, économique, régional et historique (...). C'est seulement par la Déclaration d'Indépendance - avec son extraordinaire intelligence, sa précision autant que ses détours imprévisibles - et par le superbe et très délicat numéro d'équilibre que la Constitution effectue entre les trois pouvoirs de l'État - l'exécutif, le législatif et le judiciaire - qu'il est possible d'unifier ces éléments. Je crois que c'est parce que intuitivement il savait que les Américains tenaient ces textes pour sacrés que Ralph Ellison, un romancier noir du milieu du vingtième siècle, a pu les appeler nos « documents sacrés ». Car ils incarnent les principes qui le guident tout autant que ceux qui me guident moi aussi.¹³

Né de ce processus dialectique qui fonde l'esprit de l'intellectuel, le fantasme du *Grand Roman Américain* est donc ce balancement contradictoire entre la grandeur des idéaux fondateurs et la réalité des faits d'une histoire hétérogène. Quand, au XIX^e siècle, les hérauts d'une consécration de la nation définissent le projet, on entend déjà surgir les cris des tenants d'un réalisme social se réclamant d'une vérité de classes. Cette vérité serait pourtant abordée dans le cadre d'un récit global, totalisant, reflet des paradoxes et des enjeux de la société. Ce récit, pour autant qu'il se concentre sur des problèmes spécifiques, non européens, serait le *Grand Roman Américain* tant attendu, parce qu'il définirait ses limites et ses frontières physiques et psychologiques.

Les années 70 et 80 du XIX^e siècle, en même temps que se démocratise la culture, voient apparaître de plus en plus de grands textes qui, pour une raison ou pour une autre, des décennies plus tard, deviendront le *Grand Roman Américain* de quelqu'un. Atteindre un consensus est néanmoins impossible. Henry James a choisi l'Angleterre comme terre d'accueil et terre de sa fiction, il est donc inadmissible. William Dean Howells écrit des romans réalistes trop bourgeois pour les naturalistes qui commencent à faire surface. Ces exemples sont typiques d'un discours paradoxal, du même coup houleux et fécond. D'un côté du spectre critique, les écrivains les plus souvent nommés pour leur « américanité » font presque unanimement partie d'une élite à la mode qui sera éventuellement évacuée du canon littéraire, comme Theodore Winthrop. De l'autre côté, de grandes figures comme James Fenimore

¹³ Russell Banks. *Amérique, notre histoire*. Arles. Actes Sud/Arte Éditions. 2006. p. 33-34.

Cooper ou Harriet Beecher Stowe sont écartées non pas à cause du bien fondé de leurs efforts d'intégration des « Indiens » et des « Negros », mais parce que ces mêmes efforts, dans leurs visées humanistes, ne reflètent pas l'ensemble de l'esprit américain, dans toute sa diversité. Comme l'écrit en 1870, dans *The Atlantic Monthly*, Thomas Wentworth Higginson, il faut atteindre un degré supérieur par « [...] the introduction into literature, not of new tribes alone, but of the American spirit.¹⁴ »

Une tâche impossible, mais irrésistible. À Howells, dans un roman de 1890, *A Hazard of New Fortunes*, nous devons cette phrase mystérieuse, pleine de cette saveur caustique qui caractérisera le débat sur le *Grand Roman Américain* tout au long du siècle suivant : « [...] he was afraid that the great American novel, if true, must be incredible.¹⁵ »

Faut-il rappeler que deux des romans les plus « incroyables » du siècle, par leur force évocatrice et leur ambition quasi théologique, ont été publiés plusieurs années auparavant? *Moby Dick* (1851) est dédié à Nathaniel Hawthorne qui venait de faire paraître *The Scarlett Letter* (1850), son roman le plus connu. Le récit de la malédiction d'Esther Prynne est loin d'être aussi imposant en terme de longueur que celui d'Ishmaël et du capitaine Achab, mais il repose sur de semblables balises et d'aussi profonds questionnements. Hawthorne est le premier de cette longue tradition de romanciers américains à questionner le passé colonial et puritain non pas pour le cerner et le repousser, mais bien pour illuminer ses résurgences dans le présent. La longue introduction au récit, qui fait maintenant partie intégrante de ce qu'on appelle *The Scarlett Letter*, présente des interrogations qui paraissent contemporaines sur les implications de ce passé, sur son importance et sa pérennité. Le roman d'Hawthorne est, pour la plupart des commentateurs du siècle suivant, la première vraie « grande » fiction à sortir de l'Amérique, parce qu'il se penche sur les conséquences de l'histoire sur les mœurs et parce qu'il éclaire les phénomènes d'intrusion de cette « grande » histoire dans la vie d'individus, c'est-à-dire la l'inter-contamination des mouvements historiques et des gestes individuels. Ce n'est pas tant la narration du destin d'Esther que l'« écho » de celui-ci dans le livre écrit, revécu par le lecteur, qui est fondamental. Hawthorne en tant qu'écrivain se positionne dans

¹⁴ Cité in Herbert R. Brown. « The Great American Novel ». *op. cit.*. p. 2-3.

¹⁵ Cité in George Knox. « The Great American Novel : Final Chapter ». *op. cit.*. p. 668.

cet espace du doute qui caractérisera tant de ses successeurs au cours des décennies suivantes. Un doute qui, né dans les cendres des excès du puritanisme, laisse place à une écriture pleinement dialogique. Et pleinement américaine dans son questionnement des mythes fondateurs.

À lire les éditoriaux littéraires de la fin XIX^e siècle, on constate rapidement que le débat sur le *Grand Roman Américain* est loin d'avoir dépassé les prémisses d'une quête pour l'œuvre emphatique d'une Amérique sans tache, idéalisée. Somme toute assez superficielles, les remarques soulignent encore une dette envers une Europe totalisante, castratrice, et cherchent à la surpasser.

On parle d'un roman futur qui, devrait-il se concentrer sur la Révolution, mettrait en scène la splendeur de Washington et l'intelligence de Franklin, sous la plume fervente d'un Walter Scott américain. On projette la verve de Zola sur un New York grandiose. Les propos, indéniablement comiques à nos yeux, l'étaient déjà pour plusieurs : qu'on se chamaille pour savoir quel type d'individu devrait être peint, quelle sorte d'homme et de femme devrait avoir voix au chapitre, ce sont des raisons qui permettent de saisir pourquoi, à l'aube du XX^e siècle, le *Grand Roman Américain* est déjà un sujet presque tabou, qui appartient à la légende et qui devient du ressort du mythe populaire.

Cependant, il est important de noter qu'inversement à la superficialité occasionnelle des commentaires, le « poids » considérable que l'ont mis sur les épaules des jeunes écrivains créés, aux États-Unis, une véritable ambition, celle d'aller le plus loin possible dans la compréhension « objective » du tissu social. Il va sans dire, évidemment, que cette ambition précède le simple phénomène du *Grand Roman Américain*, ancrée qu'elle est dans la définition même de l'Amérique en tant que « First New Nation » qui doit se définir et s'inventer constamment, mais la codification qu'ont permis l'invention du terme lui-même (*Great American Novel*), sa mise en majuscules, les règles et réglementations, aussi absconses fussent-elles, et l'avènement d'une recette prescriptive, toutes ces choses ont obligé les romanciers à prendre position.

Après tout, il n'est pas inintéressant de se rappeler que, contrairement à la fin du XIX^e siècle, lorsqu'il s'agissait surtout d'une querelle de critiques et de théoriciens, bien des écrivains, tout au long du XX^e siècle, se sont réclamés de cette ambition en la nommant. De Frank Norris à Norman Mailer, en passant par Sinclair Lewis et John Dos Passos. Autrement

dit, c'est en quelque sorte à partir du moment où le *Grand Roman Américain* a cessé d'être un sujet d'étude sérieux qu'il a véritablement pris son envol. En passant des couches supérieures de l'élite intellectuelle de l'époque à celles de la commercialisation florissante de *produits* littéraires, le livre tant attendu est devenu accessible à tous; en devenant accessible, il s'est transformé, d'un côté, en objet de railleries et de farces, sujet de palmarès et de listes de meilleurs vendeurs, de l'autre, en véritable obsession créatrice. Cette « obsession » est fascinante, parce qu'elle connote, encore une fois, le mélange d'une autodérision calculée et d'un projet louable en soi : celui de mettre en scène les contradictions humaines les plus fondamentales, telles que matérialisées dans une Amérique qui se vivait (et se vit encore) comme le Nouveau Monde.

1.4 FIN DE SIÈCLE

Pour le romancier du début du XX^e siècle, il s'agit d'écrire le livre qui comprendra l'Amérique entière en son sein, qui expiera ses fautes en les identifiant directement. Le livre doit être grandiose, doit encapsuler la géographie et le temps, c'est-à-dire le territoire et l'histoire, et montrer que les processus historiques sont encore à même d'affecter la vie des personnages, des gens réels qui peuplent un univers fictif, mais réaliste. Toutefois, à l'apogée de l'âge industriel, on n'ose plus utiliser ouvertement cette expression connotée par un nationalisme qui, à défaut de s'être livré au grand jour dans une œuvre somme, doit être laissé de côté pour des raisons évidentes dont la moindre est d'être accusé d'impérialisme culturel. Étant parvenue à se constituer une identité indépendante, la littérature américaine doit s'écarter des moules réducteurs. Parlant du début du XX^e siècle, George Knox y va d'un « American fiction no longer has to call attention to itself with nationalistic labels.¹⁶ »

C'est sans compter sur la force des mythes et sur l'importance de certains thèmes qui ont déjà fait leur entrée dans l'imaginaire républicain, d'une façon si irréductible qu'il sera difficile, voire impossible, de les y déloger.

Il est maintenant nécessaire de s'arrêter à quelques caractéristiques de style qui, contrairement aux fabulations des premiers hérauts d'une littérature nationale *en devenir*, se

¹⁶ George Knox. « The Great American Novel. Final Chapter », *op. cit.*, p. 682.

sont développées à même la fiction américaine et ont forgé le discours en lui donnant assez de matière pour le supporter jusqu'à nos jours. Les échos, les réécritures, les parodies et autres hommages qui ne cessent de voir le jour permettent de prendre conscience de la résilience de ces traits stylistiques.

En publiant *The Adventures of Huckleberry Finn*, en 1885, Mark Twain a donné à l'Amérique son premier grand récit de la migration à travers le territoire, vers une réalité différente, radicalement opposée à celle que l'on quitte, sans pour autant représenter l'étranger. Le Mississippi de Huck et de Jim, l'esclave en fuite, ne les mène pas vers un autre pays, mais vers ce *vrai* pays qui est le leur, la liberté. La même idée d'une migration à travers le territoire, en train ou en voiture, d'un océan à l'autre, se retrouvera dans tout roman préoccupé par le concept fuyant d'Amérique. Qu'on pense simplement à la fameuse route 66 qu'empruntent aussi bien les fermiers de *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck que les poètes en quête initiatique de Jack Kerouac.

On a souvent dit que, dans son innocence, Huck symbolise le procès que doit se faire l'Amérique face à son passé esclavagiste. Le jeune protagoniste, qui prend la parole pour mettre les choses au clair, pour rectifier les dires de son créateur, les rumeurs répandues par la publication de *Tom Sawyer*, choisit délibérément d'aller en enfer pour sauver Jim, se sachant en rupture avec les discours bibliques, moraux, sociaux, qu'il a entendus. C'est cette extraordinaire décision qui est au cœur du roman de Twain : Huck, parce qu'il représente aux yeux du lecteur le bien (par le contrat de lecture implicite), empêche ce dernier de remettre en question son choix, et ce choix est pour lui une simple question de bon sens, ce *common sense* de Thomas Paine qui est un des éléments déclencheurs de la Guerre d'Indépendance. C'est dans un état de pré-civilisation, par extension, d'innocence, qu'Huck choisit de s'écarter de l'idée du Paradis (qu'il n'a de cesse de décrier comme un endroit pour le moins ennuyeux) en fuyant avec Jim, en refusant de le livrer aux autorités. Chaque moment de conscience (de doute) traversé par Huck se solde par une évidence *instinctive* qui le place à l'extérieur du discours dominant. En se plaçant en marge de ce discours, l'évidence n'est pas pour autant étrangère à sa qualité d'Américain, comme pourrait l'être une banale dichotomie. Le constat de *Huckleberry Finn* étant simplement celui du *Common Sense* de Thomas Paine (qui mène à la rhétorique de la Déclaration d'Indépendance en tant que promesse discursive – pensée, écrite, réalisée), il s'inscrit plutôt dans une logique dialectique, où les propositions

contraires se rencontrent et forment, de par leur croisement, la somme de l'Amérique, sa véritable identité.

Greil Marcus, dans un essai publié l'année dernière, explique de la façon suivante (comme en écho aux propos de Russell Banks) ce problème du discours officiel en confrontation avec la réalité, en marche vers une synthèse :

More than any other place on earth, America can be attacked through its symbols because it is made up. It is a construct, an idea, and as from the beginning to this day it is still seeking to construct, to shape, whoever finds himself or herself on its ground. The nation exists as power, but its only legitimacy is found in a few pieces of paper. Take away the Declaration of Independence and the Constitution, and perhaps various public speeches that lie behind those documents or pass them on, and as a nation you have little more than a collection of buildings and people who have no special reason to speak to each other, and nothing to say.¹⁷

C'est pourtant sur l'adhésion à ces deux « bouts de papier » que se construit un imaginaire national aussi fragile que puissant.

D'un point de vue plus formel, Mark Twain a introduit, avec *The Adventures of Huckleberry Finn*, l'utilisation d'une langue proprement américaine, vernaculaire, dialectale, qui rompt avec l'anglais britannique figé et élitiste. Bernard de Voto, dans l'introduction à une édition de 1969, parle du premier et fondamental effort de *démocratisation* de la littérature. En donnant la voix à son jeune héros, sans l'intermédiaire d'un narrateur omniscient, Twain immortalise littéralement un langage qui, en puisant dans un vocabulaire nouveau et décalé, loin des fioritures, se crée lui-même au fil du texte. Ce langage n'est pas celui de l'écrit, c'est celui de la parole. Plus important encore pour l'objet étudié ici, c'est celui de la *prise en charge* de la parole par le locuteur/créateur.

À l'instar d'une Amérique qui se *dit*, qui pose ses fondations sur le discours (écrit et oral) et sur l'éloquence, pour ensuite se *faire*, le narrateur, en parlant et en agissant, prend en charge le récit et réactualise le mythe fondateur. Il ne s'agit pas de prétendre que toute narration à la première personne peut être identifiée à l'Amérique en tant que concept, mais

¹⁷ Greil Marcus. *The Shape of Things to Come*. New York. Picador. 2007. p. 10.

d'éclairer d'une certaine manière le positionnement conscient de certaines narrations dans un processus à la fois d'affirmation de soi et d'auto-justification.

Emerson écrivait déjà, au début des années 1840, que s'ouvrait dorénavant l'âge du « je » : « The age of the first person singular.¹⁸ » Le « I » transcendantaliste de l'*individualité* s'oppose à un individualisme pernicieux et immoral. Comme rempart et soutien de la collectivité, il devient son essence même, la réalité de l'Amérique : « In all my lectures, I have taught one doctrine, namely the infinitude of the private man.¹⁹ »

Le grand précurseur de Mark Twain, sur ce point, est sans doute Melville avec le fameux *Call me Ishmael* qui ouvre son magnum opus. C'est une voix ambiguë qui propulse le récit, cette voix qui s'affirme en tant que créateur, qui réifie le texte offert et le circonscrit. De la même manière, Huck prend la parole afin de remettre sur la bonne voie le lecteur qui l'a connu précédemment grâce à un autre roman de l'auteur : « You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*, but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain and he told the truth, mainly. There was things he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied one time or another...²⁰ ».

Cette voix se fera entendre dans toute la littérature américaine du siècle suivant, en filigrane, reprise et imitée. Il s'agit probablement d'une des récurrences les plus fécondes dans l'analyse du *Grand Roman Américain* qui, au-delà des querelles de clocher, au-delà de la médiatisation à outrance, se décline comme un effort de *dire* l'Amérique en tant que regroupement d'individus. Autrement dit, une Amérique qui se définit comme un individu prenant la parole au nom des autres; qui, en insistant sur sa propre individualité, se réclame de tous, et vice-versa. Mark Twain, au moment où se ferme le siècle, ouvre la voie à une

¹⁸ Cité in Malcolm Bradbury et Richard Ruland. *From Puritanism to Postmodernism. op. cit.*, p. 139.

¹⁹ Ralph Waldo Emerson. *Complete Works: Volume 6*. Boston. Houghton Mifflin. 1904. p. 503.

²⁰ Mark Twain. *The Portable Mark Twain*. New York, The Viking Press. 1960. p. 193-194.

foule de personnages concrétisant ces *acts of utterance*²¹ qu'ont été la Déclaration d'Indépendance et la Constitution.

Il est pertinent d'ouvrir quelques-uns de ces livres, ces romans en perpétuelle quête de l'Amérique, et de se laisser absorber par leurs voix respectives.

Catcher in the Rye de J. D. Salinger, en 1951, propose avec Holden Caulfield un narrateur en réaction à David Copperfield²², certes, mais aussi une prise en charge de la parole. Un individu qui, en disant, se réalise; en s'affirmant, justifie son existence.

Chez Saul Bellow, en 1953, nous retrouvons cet incipit, dans la bouche d'Augie March : «I am an American, Chicago born – Chicago, that somber city – and go at things as I have taught myself, free style, and will make the record in my own way...²³ ».

William Gaddis, poussant l'expérience à son extrémité dans les années 1970, fait de la voix humaine l'impératif ultime de sa fiction, au cœur de laquelle le fracas des dialogues est à même de créer un semblant de confusion. C'est une confusion pourtant qui rappelle, d'abord, la définition même de l'Amérique par un de ses premiers romanciers, Hugh Henry Brackenridge : « Tongues of people altercating with one another²⁴ », et ensuite la possibilité paradoxale de faire fondre cet ensemble anarchique en un tout unitaire : «That is, an infinite *totality* curiously resembles a unity²⁵ ». Comme *Modern Chivalry* illustre de façon picaresque et tourbillonnante les déboires de la période post-révolutionnaire, *JR* s'ouvre en effet au milieu d'un vortex de paroles s'imbriquant les unes dans les autres, catapultées vers

²¹ Christopher Looby. dans *Voicing America*, avance la thèse que l'*act of utterance* est même plus que simplement discursif : il est oral, par opposition à écrit. C'est par la voix que se forme la nation nouvelle, par la rhétorique du discours livré, délivré de la fixité du texte écrit : « Precisely because the new nation's self-image was characterized by its difference from a traditional (quasi-natural) conception of the nation, indeed by the conscious recognition of its historical contingency that was produced by the abrupt performativity of its inception, vocal utterance has served, in telling instances, as a privileged figure for the making of the United States. » Christopher Looby. *Voicing America*, Chicago. University of Chicago Press. 1996, p. 4.

²² L'incipit de *The Catcher In The Rye* illustre parfaitement le désir de rupture avec la grande tradition britannique, que la littérature américaine s'est efforcée de réaliser dès ses débuts.

²³ Saul Bellow. *The Adventures of Augie March*, New York. Penguin Classics. 2001. p. 3.

²⁴ Hugh Henry Brackenridge. cité dans Christopher Looby. *Voicing America*, *op. cit.*, p. 203.

²⁵ Christopher Looby. *Voicing America*, *op. cit.*, p. 212.

le lecteur qui doit reconstruire le contexte sans aucune aide. Avant tout, ce sont des paroles qui, dès les premières syllabes, s'installent avec ironie dans une des idées souveraines de la nation : «-Money?...²⁶ » Des paroles reprises en écho quelques années après dans cette autre œuvre exigeante qu'est *A Frolic of His Own*, s'attaquant au sacro-saint principe républicain de l'état de droit : «Justice? – You get justice in the next world, in this world you have the law²⁷ ». Depuis son premier roman, *The Recognitions*, qui annonçait déjà un dialogisme exacerbé, Gaddis construit une immense version de l'Amérique qui se crée au fur et à mesure qu'elle est projetée par des voix contradictoires, désincarnées.

Au contraire, dans *American Pastoral* de Philip Roth, le « je » qui prend la parole est complètement investi, mais tout aussi intéressant dans la mesure où, en donnant l'impression de s'effacer derrière les figures légendaires qu'il veut mettre en valeur, le personnage de Nathan Zuckerman arrive à faire oublier qu'il *invente* au fur et à mesure, qu'il est en train de créer un mythe. En effet, dans ce roman, le narrateur décide, à l'aide d'informations incomplètes, d'écrire la biographie familiale d'une de ses idoles de jeunesse, projetant ses propres fantasmes sur la vie d'un homme qu'il connaît à peine.

De ce point de vue, Zuckerman est proche de Nick Carraway : un faux spectateur qui, dans une fausse innocence, cherche à faire coïncider l'individu avec le destin de la collectivité. *American Pastoral* est loin d'être un simple roman biographique et c'est ce qui fascine dans la voix de Zuckerman : l'effort conscient et vain de se retirer de la vie publique pour finalement écrire le roman des Levov, cette famille modèle d'Amérique rattrapée par l'Amérique. De la même manière que « Swede » Levov se trompe dans ses certitudes paternelles, Zuckerman est sans arrêt dans l'erreur quant à ses présomptions.

You fight your superficiality, your shallowness, so as to try to come at people without unreal expectations, without an overload of bias or hope or arrogance. as untanklike as you can be, sans cannon and machine guns and steel plating half a foot thick; you come at them unmenacingly on your own ten toes instead of tearing up the turf with your caterpillar treads, take them on with an open mind, as equals, man to man, as we used to say, and yet you never fail to get them wrong. You might as well have the *brain* of a tank. You get them wrong before you meet them, while you're anticipating meeting them; you get them

²⁶ William Gaddis. *JR*. New York, Penguin Books. 1993. p. 3.

²⁷ William Gaddis. *A Frolic of His Own*. New York. Scribner. 1995. p. 13.

wrong while you're with them; and then you go home and tell somebody else about your meeting and you get them all wrong again. Since the same generally goes for them with you, the whole thing is really a dazzling illusion empty of all perception, an astonishing farce of misperception. And yet what are we to do about this terribly significant business of *other people*, which gets bled of the significance we think it has and takes on instead a significance that is ludicrous, so ill-equipped are we all to envision one another's interior workings and invisible aims? Is everyone to go off and lock the door and sit secluded like the lonely writers do, in a soundproof cell, summoning people out of words and then proposing that these word people are closer to the real thing than the real people that we mangle with our ignorance every day? The fact remains that getting people right is not what living is all about anyway. It's getting them wrong that is living, getting them wrong and wrong and wrong and then, on careful reconsideration, getting them wrong again. That's how we know we're alive: we're wrong. Maybe the best thing would be to forget being right or wrong about people and just go along for the ride. But if you can do that – well, lucky you.²⁸

C'est à partir de ces erreurs répétées, inévitables, que se construit le mythe, une légende qui tentera de former le réel au lieu d'être formée par lui. Roth cherche à faire pénétrer une Amérique mythique dans son livre, de la même manière que le « je » de Zuckerman interprète la confrontation tragique entre les différents possibles de cette Amérique impossible à dominer :

[...] as if he were a fugitive – initiating the Swede into the displacement of another America entirely, the daughter and the decade blasting to smithereens his particular form of utopian thinking, the plague America infiltrating the Swede's castle and there infecting everyone. The daughter who transports him out of the longed-for American pastoral and into everything that is its antithesis and its enemy, into the fury, the violence, and the desperation of the counterpastoral – into the indigenous American berserk.²⁹

1.5 L'ÉLAN MIGRATOIRE

Sous le triple poids symbolique de la Déclaration d'Indépendance comme acte performatif, de Mark Twain s'effaçant derrière Huck, lui cédant la parole, et du *Self-Reliance* d'Emerson, les écrivains n'ont cessé, chacun à leur manière, de personnifier l'idée de

²⁸ Philip Roth. *American Pastoral*. New York. Vintage International, 1998. p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 86.

l'Amérique. Ils ont posé la question irrésolue, insolvable, à savoir ce qu'est l'Amérique et ce que cela signifie d'être Américain.

L'ambition grandiose parfois dépasse le monologue, bien sûr, et il faut également tenir compte de la quête épique que représente l'écriture du territoire lui-même. À travers les mythes de la frontière, du dépassement et du renouveau, les romanciers américains ont cherché à investir la nation et à lui insuffler un sens et une identité. Faut-il rappeler qu'à la fin du XIX^e siècle, le pays ne possède pas encore la géographie extensive qu'on lui connaît aujourd'hui? Au moment où Mark Twain écrit, le concept d'« empire » s'étendant d'un océan à l'autre reste encore à faire. Court donc, parallèlement au discours subjectif, dans le concept du *Grand Roman Américain*, cette propension à faire parler le territoire (c'est-à-dire l'ampleur de cette lande, ses diversités géographiques, climatiques, etc.) et à le faire coïncider avec un récit rassembleur cohérent. Quand John William De Forest écrit son manifeste, ce sont les aspirations réalistes qu'il épouse, recommandant franchement de s'écarter de la subjectivité romantique. Tous les romanciers attelés à la tâche d'écrire le *Grand Roman Américain* ne se sont pas « limités » à la simple narration d'un protagoniste, aussi engageante et contagieuse soit-elle.

Ainsi verra-t-on se multiplier, au cours des années ouvrant le XX^e siècle, les romans ayant pour thème le déplacement à l'intérieur du territoire, à travers les frontières des États différents, sur les routes et sur les chemins de fer. De grandes fresques, d'une part démontrant les disparités énormes entre les différents modes de vie, les classes sociales, les origines diverses et les croyances régionales, d'autre part liant ces mêmes disparités sous la bannière inclusive des grands mythes fondateurs.

Étroitement liée, dans l'histoire du roman américain, aux combats sociaux et aux mouvements de masses, cette vision de la nation comme un espace à conquérir, en perpétuel renouveau, est présente chez John Steinbeck comme chez Frank Norris. Ce dernier, préoccupé ouvertement par le problème du *Grand Roman Américain* comme peu de ses contemporains, a publié plusieurs articles sur le sujet, réactualisant le projet de De Forest dans une perspective naturaliste qui montrerait à la fois les grandeurs et les horreurs de l'Amérique, comme entité toujours à refaire, toujours à redéfinir. Les romans de Norris, fortement marqués par Zola, sont tombés dans l'oubli, mais quiconque s'intéresse au *Grand*

Roman Américain ne saurait passer à côté de ses efforts pour lui insuffler un second souffle et une dimension sociale.

Sa phrase la plus connue sur le sujet, qui sert d'ailleurs d'épigraphe au roman comique de Philip Roth *The Great American Novel*, va comme suit : « And the conclusion of the whole matter? That fiction is very good or very bad – there is no middle ground; that writers of fiction in their points of view are either limited to a circumscribed area or see humanity as a tremendous conglomerate whole [...]; and that the Great American Novel is not extinct like the Dodo, but mythical like the Hippogriff³⁰ ».

C'est surtout chez Theodore Dreiser, à la même époque, qu'on retrouve la force narrative propre à encercler une réalité sociale diffuse et équivoque. Dreiser, en publiant *Sister Carrie* en 1901, n'a d'autre projet que de faire entrer en contact des individus et un Nouveau Monde où les données ne sont plus les mêmes. L'Amérique de Dreiser est bien cet endroit où la morale se suspend, où la ligne tracée entre le bien et le mal (des intentions, des actes mêmes) est floue, brouillée par la multiplication des perspectives, par la complexification des interactions humaines.

Il ne s'agit pas ici de reprendre la lecture d'œuvres abondamment analysées, mais plutôt de capter ce qui a toujours été dit en filigrane sur ces romans, qui ont la prétention d'interroger une nation dans son entièreté³¹, et de les lier dans un effort commun. Un effort continu dans l'histoire et dans l'imaginaire des écrivains, des critiques et du public. Simplement parce que, d'une certaine façon, sans changer le poids individuel que chacun d'eux représente, il est possible de percevoir que *Sister Carrie*, *The Grapes of Wrath*, *Oil!*, et beaucoup plus tard *The Corrections*, *Underworld*, ou encore *Cloudsplitter*, ne sont pas que des romans sociaux et critiques, ce sont aussi des romans jubilatoires à l'intérieur desquels est inscrite une passion réelle pour la promesse jamais tenue de l'Amérique.

Le *Grand Roman Américain* se retrouve parfaitement intégré par ces deux grandes tangentes narratives, en ce qu'il s'est toujours pensé comme une somme, épuisant les

³⁰ Frank Norris. *Novels and Essays*. New York. The Library of America. 1986. p. 1182.

³¹ Il s'agit, d'une certaine façon, d'interroger le principe même de la *Nation Américaine*, reposant sur le socle d'un contrat social intellectuel, moral, idéal, en contraste direct avec les vieilles cultures européennes qui se définissent par les liens du sang, de la langue et par des coutumes communes.

contradictions et les paradoxes de la nation. Ce « je » qui se forme à mesure que son récit se développe, par la force et la fougue de son langage, n'entre pas en confrontation avec la grande narration épique du territoire; au contraire, il en représente la féconde et stimulante illustration, la prise en charge physique. D'une certaine manière, le récit épique tel que conçu par les grands romanciers du XIX^e, puis du XX^e siècle, se lit comme la consécration de ce « je » en perpétuelle conquête de l'espace et des mots idéaux pour le dire.

On se rappellera Walt Whitman parti en quête des grandes plaines arides de l'Ouest, traversant le désert, écrivait qu'il n'y avait pas de mots disponibles pour décrire cette étendue infinie, qu'il allait falloir en inventer. Comme chez bien des auteurs après lui, son exhortation n'est pas simplement grammaticale, elle est imprégnée du principe même de l'Amérique en tant que frontière, cet endroit charnière (physique et temporel) où tout recommence.

Il sera question dans le chapitre suivant des différentes positions que les romanciers du XX^e siècle ont assumé face à cette tâche colossale.

CHAPITRE II

TROIS INCARNATIONS

2.1 ÊTRE OU NE PAS ÊTRE

Il existe une diversité de points de vue quant à la nature profonde du roman américain, qui se laisse appréhender sous l'angle d'un universalisme tourné vers le monde autant que sous celui d'un régionalisme replié sur lui-même. Plusieurs anthologies et histoires de la littérature ont cherché à mettre de l'avant la prédominance d'une de ces tendances au détriment de l'autre. Une lecture de ces différentes *versions* de l'histoire de la littérature aux États-Unis met en lumière l'inévitable dilemme de la critique et des écrivains eux-mêmes entre une volonté (une tentation) *d'écrire le pays* et le refus conscient de celle-ci. Jusqu'à un certain point, et c'est la thèse soutenue ici, il est possible de considérer le concept du *Grand Roman Américain* comme la ligne médiane entre ces deux versions, l'endroit où elles se rencontrent.

Autrement dit, si toute tentative de cerner les enjeux et les complexités de la littérature américaine passe par la reconnaissance de l'imaginaire social (découlant d'un mythe irréductible), il devient presque impossible de ne pas lire son cheminement comme une perpétuelle décision des écrivains d'incarner ou de *ne pas* incarner le récit de la nation. Opposer ces positions artistiques, c'est constater à quel point le simple fait de ne pas s'inscrire dans un processus d'écriture grandiose et épique, aux États-Unis, correspond à un refus conscient, un effort réel d'outrepasser les limites de la psyché nationale, tout en se voyant dans l'obligation de reconnaître l'omnipotence de cette dernière.

Par exemple, une romancière comme Edith Wharton, en se plaçant délibérément à l'extérieur d'un « particularisme » qu'elle trouve stérile, ne peut pourtant passer outre l'importance que prend ce « particularisme » pour le milieu littéraire dans lequel elle baigne. En raillant le concept de *Grand Roman Américain*, comme d'autres l'ont fait avant elle, elle lui donne du crédit, le sanctifie. Simplement parce que nier la potentialité d'un roman définitif qui viendrait englober l'Amérique équivaut à faire de celle-ci cet espace narratif

définitif qui viendrait englober l'Amérique équivaut à faire de celle-ci cet espace narratif intangible, indéchiffrable, qui est l'enjeu le plus fécond de la fiction et, plus particulièrement, du roman moderne.

En 1927, Wharton écrivait nonchalamment: « The “great American novel” continues to be announced every year; in good years there are generally several of them. But as a rule they turn out to be (at best) only the great American novels of the year.³² » En se prononçant ainsi, Wharton tentait, comme bien des commentateurs sérieux, de clore un débat qui n'avait plus de sens à ses yeux. Un débat qui non seulement était devenu un réel cirque médiatique, orchestré par les bonzes de l'édition et les machines à vendre qu'étaient les quotidiens imprimés, mais qui reflétait plus profondément un malaise quant à la posture de l'écrivain devant les devoirs de la littérature en tant que telle. Paradoxalement, par un retour du balancier qui trouve son illustration parfaite dans les plus absurdes caricatures et les plus grotesques parodies, le questionnement soulevé par Wharton (et par ceux qui croyaient en une littérature américaine dépouillée de ses habits nationalistes) connote une obsession pour l'Amérique en tant que *sujet* indépassable, malgré tout le semblant d'indifférence, voire de haine, qu'il semble vouloir démontrer. C'est en quelque sorte *aussi* dans cette indifférence que se déploie la conscience américaine, qui se voit incapable de sortir de son propre système référentiel, contrairement à la conscience européenne. Comme l'a écrit récemment Pascal Bruckner, dans *La tyrannie de la pénitence* : « L'Europe n'offre des raisons de croire que dans le doute, l'Amérique des raisons de douter qu'à l'intérieur d'une foi plus vaste qui les intègre et les absorbe.³³ »

Ainsi, cette frange de la critique qui, depuis la naissance du débat, a catégoriquement refusé de considérer le sérieux, non pas du projet lui-même, mais de l'envergure qu'il prenait peu à peu dans l'imaginaire des romanciers, qui a catégoriquement nié l'importance de ses rapports avec la perception que la nation a d'elle-même, participe également de son évolution. Dire que le *Grand Roman Américain* n'existe pas, que c'est un leurre, une lubie, une fausse route, consacre son statut emblématique. À la manière d'un microcosme de la

³² Citée in George Knox. « The Great American Novel : Final Chapter ». *op. cit.* p. 673.

³³ Pascal Bruckner, *La tyrannie de la pénitence*. Paris. Grasset. 2006. p. 222.

nation elle-même, son roman « parfait » et mimétique est un fantasme qui n'a jamais été pleinement concrétisé, mais qui doit tenir cette promesse folle : exister en tant que pur potentiel.

Dans le présent chapitre, tout en continuant à nous intéresser à l'évolution historique du concept, il s'agira de revisiter trois de ses manifestations les plus étranges. Trois livres fortement teintés d'ironie qui tentent, chacun à leur manière, à différentes époques, de parodier un phénomène social qui devenait envahissant. À la lumière de ces tentatives littéraires indépendantes, qui sont loin d'être le *Grand Roman Américain* tant attendu et tant décrié, il sera possible d'examiner les différents enjeux qui gravitent autour du concept dans sa version contemporaine et de se questionner sur la place qu'il pouvait occuper dans le processus créateur des différents romanciers américains. Chaque décennie explorée en est une à la fois de parodies et de chef-d'œuvres, là où l'écrivain du XX^e siècle se retrouve constamment dans cette position ambiguë, en équilibre entre la boutade et la grandeur prophétique.

2.2 1923 : WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Quand William Carlos Williams publie *The Great American Novel*, un long poème en prose plus qu'un roman, son intention est clairement humoristique. Dans le titre, on perçoit facilement une touche de sarcasme puisque tout le monde sait très bien, déjà dans les années 1920, que le terme est tabou. Il n'est utilisé que dans les publications populaires et par certaines maisons d'édition qui capitalisent sur la romance épique et le sensationnalisme. L'homme d'affaire MacFadden lance vers la fin de la décennie *The Great American Novel Magazine*, promettant à ses lecteurs une sélection sans cesse renouvelée de grandes romances. Dans la plus pure tradition démocratique, c'est le public qui choisit les auteurs publiés. Du côté de l'institution, la joute critique atteint un paroxysme alors que des auteurs de plus en plus résolus à tourner la page, comme H. L. Mencken et Edith Wharton, s'attaquent féroce­ment au provincialisme de la littérature américaine.

Le texte de Williams est dense, hermétique, proche de l'écriture automatique par endroit, et complètement investi de l'Amérique en tant que champ lexical ultime. Dans la lignée de Whitman, c'est le poète qui *devient* l'Amérique, littéralement. alors que tout autre sujet est négligeable. On cherche à détruire l'idée même d'un *Grand Roman Américain*, cette

synthèse impossible (une abstraction qui nuit aux particularismes et à la beauté des différentes identités régionales), tout en exaltant une Amérique sortie tout droit des limbes, écartée de l'Europe non par son histoire, mais par son *absence* d'histoire, qui en fait un endroit neuf, radical et souverain : « The background of America is not Europe but America. *Eh bien mon vieux coco*, this stuff that you have been writing today, do you mean that you are attempting to set down the American background ? You will go mad.³⁴ »

The Great American Novel est le poème de l'échec, c'est d'une certaine façon le brouillon du chef d'œuvre que sera plus tard *Paterson*. Le lecteur y est confronté à une perte des repères réalistes et à la perte plus parlante d'une foi en ce projet immense qui viendrait épuiser le *background* américain. Le poète s'y met en scène à la manière d'un scribouillard qui n'a ni la patience ni le talent pour arriver à cet objectif ultime, recourant à l'ironie en désespoir de cause.

La décennie, faut-il le rappeler, est pourtant une des plus riches de l'histoire du roman aux États-Unis. Elle voit apparaître les extraordinaires talents de William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, John Dos Passos et Sinclair Lewis. Les premières années de la décennie voient la publication de *Babbitt* (1922), de *The Great Gatsby* (1925), de *Manhattan Transfer* (1925). À l'intérieur de ces œuvres, à même leur processus créateur, se retrouve le germe du *Grand Roman Américain*, ne serait-ce que dans l'ambition proclamée, avouée et consciente des jeunes auteurs de cerner le principe moteur de l'Amérique comme nation particulière, au destin unique, à la fois sombre et éclairé. Sinclair Lewis décrivait le projet de *Babbitt* dans sa correspondance avec son éditeur, parlant fièrement d'un *Great American Novel* à propos de cet homme d'affaire typique qui serait « [...] all of us Americans at 46, prosperous but worried, wanting – passionately – to seize something more than motor cars and a house *before it's too late*.³⁵ » *Babbitt* est un roman exclusivement américain dans ses enjeux; dédié, rappelons-le, à Edith Wharton, et dont Mencken lui-même dira qu'il ne connaît aucun autre roman représentant avec autant d'acuité l'Amérique *véritable*.

³⁴ William Carlos Williams, *The Great American Novel*. Los Angeles. Green Integer. 2003[1923]. p. 70-71.

³⁵ Sinclair Lewis. *Babbitt*. Introduction de Richard Lingeman. New York. The Modern Library. 2002. p. xi.

Par ailleurs, est-il possible de passer à côté de la profondeur symbolique du troisième roman de Fitzgerald, qui a été lu depuis sa parution par tout étudiant américain? Avec *The Scarlett Letter*, *The Great Gatsby* est probablement le livre qui a fait couler le plus d'encre aux États-Unis, se laissant appréhender et investiguer par couches subséquentes de sens et de tensions entre ses multiples significations. *The Great Gatsby* est lui aussi proprement et uniquement Américain dans sa représentation du monde et dans la façon dont les rapports humains s'y déploient. Comme Dreiser³⁶ l'avait fait avant lui, Fitzgerald décrit des rapports de force et des tensions sociales qui du même coup définissent l'Amérique et sont définis par elle. Ce « jazz age » que Fitzgerald tentait désespérément de cerner était à la fois une consécration et une condamnation de l'Amérique en tant que lieu non plus à la remorque de l'Europe, mais complètement détaché, indépendant. Un espace où les interactions entre les individus ne sont plus les mêmes, fomentées par de nouveaux schémas sociaux et de nouvelles lois affectives, à la rencontre parfaite de la Constitution (l'État de Droit), qui fixe l'individu comme instance définitive, et des dérives subséquentes, inhumaines et drastiques, du libre marché.

Il existe, encore de nos jours, quantité d'articles consacrés à l'étude de *The Great Gatsby* qui font référence de près ou de loin au concept du *Grand Roman Américain*. Toujours sur le ton de la boutade, on invoque le concept pour aussitôt spécifier que l'idée de faire des listes est, tout au plus, amusante et pour le moins futile.

La question n'est pas tant de créer des palmarès que de comprendre à quel point l'écrivain américain typique se retrouve, au moment de l'écriture, dans une sorte de vortex qui le surpasse, qui prend le dessus sur sa propre imagination et le guide inéluctablement vers un projet à la fois symbolique et sémantique qui se solde par un effort intégrateur. Que ce projet soit réussi dans certains cas et raté dans d'autres; que les romans qui sortent de ces imaginations exaltées et boursoufflées deviennent des classiques ou des sensations vite oubliées ne change rien à l'équation de départ.

³⁶ Comme il le faisait également encore en 1925, en publiant son magnum opus qui offrait à l'Amérique sa première grande « tragédie ». Le rapprochement effectué par Dreiser, dans son titre, en dit long sur le projet que renferme *An American Tragedy* (1925), immense étude psychologique sur les motifs d'un crime passionnel. Ce titre, d'un point de vue formel, suggère non pas la recherche d'une vérité « humaine » universelle, mais d'une vérité nouvelle, exclusivement américaine.

Comme l'évoque Williams dans *The Great American Novel*, l'Amérique est une gigantesque éponge, une gigantesque machine à intégrer, à recycler, elle est ce processus mental indépassable qui anime l'artiste en devenir autant que l'artiste consacré. Elle fait peur autant qu'elle fascine. Dans les années 1920, ceux qui s'en sont sauvés sont partis à Paris à cause de l'étouffant régionalisme ou des dérapages du capitalisme sauvage, à cause de cette Première Guerre Mondiale qu'ils ont perçue comme un engrenage puissant d'exploitation des travailleurs. Qu'ont-ils fait une fois là-bas? Ils se sont réfugiés chez Gertrude Stein et se sont mis à écrire furieusement. Comme le souligne Malcolm Bradbury : à écrire à propos de l'Amérique.

Thomas Wolfe est sans doute l'exemple le plus frappant de cette trajectoire, lui qui a rêvé de l'Europe et de cosmopolitisme dans *Look Homeward, Angel*, un roman-fleuve sur l'atrophie des petites villes du Middle West coupées du monde, dans lequel un jeune protagoniste ne pense qu'à sortir du marasme, voyager et écrire un chef-d'oeuvre. On le sait, Wolfe a plutôt écrit des milliers et des milliers de pages que de véritables romans. Ses collaborations successives avec différents éditeurs ont mené à la publication d'œuvres fragmentées et découpées. Son exil en Europe s'est soldé par le roman posthume qu'est *You Can't Go Home Again*, où une Amérique lointaine et obsédante prend toute la place, dans une symphonie de détails et d'observations ambiguës. Wolfe a bâti son œuvre uniquement et profondément à propos de son propre personnage et de son propre mythe. Et pourtant, il est difficile de trouver une ligne écrite par ce dernier qui ne soit pas un commentaire sur l'Amérique et ses causes, sur l'Amérique et ses conséquences. Dans *You Can't Go Home Again*, on se laisse guider à travers la géographie du Middle West et de la côte Est jusque dans une Angleterre et une Allemagne qui ne sont que des prétextes à redécouvrir l'origine, le point focal précis de la naissance et de l'existence véritable de l'artiste: le Sud mythique et New York, en conjonction, en dialogue constant. À travers le prisme d'une écriture décousue et à la limite du chaotique (dans la surenchère anecdotique), Wolfe exprime son angoisse et ses espoirs face à une Amérique mouvante et tentaculaire. Il est probablement l'auteur du début du siècle qui s'est le plus attardé à chercher à définir le *fait* d'être un individu américain, dans le continent et dans le monde :

I believe that we are lost here in America, but I believe we shall be found. And this belief, which mounts now to the catharsis of knowledge and conviction, is for me – and I think for all of us – not only our own hope, but America's

everlasting, living dream. I think the life which we have fashioned in America, and which has fashioned us – the forms we made, the cells that grew, the honeycomb that was created – was self-destructive in its nature, and must be destroyed. I think these forms are dying, and must die, just as I know that America and the people in it are deathless, undiscovered, and immortal, and must live.³⁷

Cette tirade se poursuit sur deux autres pages et symbolise parfaitement la relation schizophrénique avec la nation évoquée plus haut : cette idée que chaque faction, qu'elle soit à gauche ou à droite, rurale ou urbaine, unioniste ou confédérée, porte en elle non seulement le *projet* de l'Amérique, mais sa *vérité*. Exactement : son *essence*. Ce que Sacvan Bercovitch appelle le rituel du *consensus*, et qui ne représente rien sinon le principe de l'adhésion à un mythe rassembleur qui englobe et canalise les dissensions³⁸.

Thomas Wolfe, au moment où William Carlos Williams publiait son poème à propos d'une tentative vouée à l'échec, continuait d'explorer le sens même d'une Amérique qu'il se refusait à abandonner, dans l'espoir d'en épuiser les contradictions en les fixant à l'intérieur d'un immense chef-d'oeuvre. Jacques Cabau écrivait dans *La prairie perdue*, en 1966, ces phrases qui font écho à nos préoccupations :

C'est peut-être pourquoi Thomas Wolfe, l'adolescent colossal et immature, dressé sur sa rivière du temps, comme Huck sur son radeau, est pour Faulkner « le plus grand Américain de tous » - par son énormité même, qui veut tout dire du continent au risque d'en périr, qui veut égaler l'immensité de l'Ouest infini, vierge, fascinant, aussi fertile et imprévisible que l'imagination de l'homme [...].

Certes, Wolfe n'a jamais fait sien le « I » de Whitman, lui qui a pratiquement toujours écrit à la troisième personne, se glissant dans la peau de différents alter ego, mais il s'inscrit dans cette tradition. Cette association dont parle Cabau, cette identification avec le continent, sa démocratie, ses forces et ses faiblesses, rappelle constamment le grand projet du poète transcendentaliste : devenir l'Amérique, l'incarner dans la vie et dans l'écrit.

³⁷ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. New York. Harper & Row. 1989[1934]. p. 574.

³⁸ « In particular. I refer to the strategies by which the same visionary appeal that makes « America » into an ideological battleground also restricts the battle to the ground of American ideology. » Sacvan Bercovitch. *The Rites of Assent*. New York. Routledge. 1993. p. 231.

2.3 1938 : CLYDE BRION DAVIS

Aucune autre nation ne s'est construite un folklore aussi rapidement que l'Amérique qui, en quelques 200 ans d'existence, est parvenue à s'inventer une mythologie complète et quasiment autarcique. Deux œuvres académiques, à caractère « scientifique », sont à même de démontrer comment cette mythologie s'est développée si rapidement et efficacement.

Au milieu du XIX^e siècle, le grand historien George Bancroft fait paraître son magnum opus, une histoire des États-Unis (publiée en volumes entre 1834 et 1874) qui place la nouvelle nation dans un processus d'éternelle révolution comparable au récit biblique, où la Nouvelle Jérusalem et la Cité sur la colline (*City on the hill*) sont au cœur d'un développement cyclique et nécessairement positif parce que d'inspiration divine. Déjà la figure du « Père Fondateur » est double, mythifiée, en ce qu'elle est incarnée à la fois par les pèlerins puritains de la Nouvelle-Angleterre comme John Winthrop et Cotton Mather et par les « pères » de la Déclaration d'Indépendance que sont George Washington, Thomas Jefferson et Benjamin Franklin. Le retour sur l'histoire récente qu'opère Bancroft est primordial pour comprendre un peuple qui est en pleine période de transition : il s'agit de cimenter une base solide afin de parvenir, d'abord, à accélérer l'implantation d'institutions démocratiques, ensuite, à contenir toute forme de dissension radicale ou jacobine³⁹. En plaçant la Révolution américaine sous la gouverne du récit biblique et de sa symbolique, Bancroft canalise les possibles tensions sociales et permet à une narration plus grande de se substituer à la « réalité » d'une guerre d'indépendance extrêmement violente. En substituant la parole du Livre au simple fait politique, il instaure le mythe de la procession, de « l'à venir » qui devient la définition de ce pays. De cette époque découlent les expressions saturées de sens que sont « manifest destiny » et « american exceptionalism », décrivant une Amérique double, aussi irréaliste que potentielle. Une Amérique qui, même si elle n'est pas ce qu'elle promet, promet sans cesse de l'être.

³⁹ Les historiens se sont beaucoup intéressés à l'influence qu'ont eu l'une sur l'autre les Révolutions Française et Américaine. Il semble que très tôt, après avoir été fortement inspirés par la rhétorique anti-monarchique qui circulait en France, les dirigeants de la nouvelle république des États-Unis d'Amérique s'en sont dissociés par crainte de troubles internes incontrôlables. La rhétorique révolutionnaire américaine, en faisant sienne un mélange très bien dosé de laïcité et de prophétie judéo-chrétienne, s'est rapidement inscrite dans un canevas d'intégration, où les éléments dissidents étaient jugés non pas *anti-révolutionnaires*, mais *anti-américains*. C'est encore le cas aujourd'hui.

C'est sur le ton mi-ironique mi-solennel typique du discours littéraire américain que Melville place ces mots dans la bouche de White-Jacket, dans le roman éponyme (1849) :

Escaped from the house of bondage, Israel of old did not follow after the ways of the Egyptians. To her was given an express dispensation; to her were given new things under the sun. And we Americans are the peculiar, chosen people – the Israel of our time... God has predestinated, mankind expects, great things from our race; and great things we feel in our souls... We are the pioneers of the world; the advance-guard, sent on through the wilderness of untried things, to break a new path in the New World that is ours... Long enough have we been skeptics with regard to ourselves, and doubted whether, indeed, the political Messiah had come. But he has come in us.⁴⁰

L'histoire de Bancroft est le plus important travail académique relatant les années précédant la guerre civile, en ce qu'il témoigne d'un effort d'intégration permettant aux différentes factions politiques de se réclamer d'un même récit fondateur. À ce moment, l'Amérique devient le pur concept, l'indépassable idéal que l'on connaît bien encore aujourd'hui. Pourtant, elle est alors encore loin d'être une réalité géographique précise et définitive. En 1896, les autorités américaines ont officiellement « fermé » la frontière ouest, quand le recensement a confirmé qu'il n'y avait plus de terres libres (les « free land »). Par le fait même, le mouvement migratoire vers le Pacifique était terminé. L'expansion de la population blanche sur le continent était donc complétée.

L'étude de Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, parue en 1896, présente la conquête de l'ouest comme un des agents fondamentaux de la formation du peuple américain. Les principaux traits de caractère de l'Américain se sont forgés, d'après Turner, à travers le périple et les obstacles rencontrés durant la prise de possession de l'ouest et de ses immenses territoires qui s'étendaient par delà le Mississippi.

Comme Bancroft, Turner s'attaque au passé récent de l'Amérique afin d'expliquer non pas les ressemblances entre l'histoire du Vieux et du Nouveau Monde, mais leurs dissemblances. C'est pour illustrer l'unicité du destin américain que la figure de la « frontier » est développée de cette façon. Parce que, contrairement à une Europe, délimitée et cartographiée, l'Amérique transpose le concept de la frontière et en fait quelque chose

⁴⁰ Herman Melville. *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*. Cambridge. Cambridge University Press. 1984. p. 506.

d'éminemment symbolique. Un espace toujours en fuite, toujours plus lointain, qui n'a pas de fin. La frontière prend (encore une fois à la manière de Bancroft) un sens mythique, biblique. Elle s'apparente à l'exode, dans ce mouvement progressif infini qui ne doit s'achever qu'avec l'Apocalypse. Au moment où Turner présente le résultat de ses recherches, la frontière physique est close, les deux océans ont été rejoints et il convient de trouver une nouvelle « frontier », c'est-à-dire une nouvelle destinée pour une Amérique qui ne se conçoit que dans son expansion (physique ou symbolique).

De la même manière que les historiens, les auteurs de fiction invoqués ici cherchent à expliquer l'exceptionnalisme américain à travers des récits fondateurs puissants et communicateurs. Les écrivains américains ont toujours été des spécialistes de cette forme du roman qui, sans être précisément « historique », se penche sur un passé récent pour démontrer ses résurgences dans le présent. Comme le disait William Styron, dans les années 1960 : « [...] to produce a work that is less a « historical novel » in conventional terms than a meditation on history.⁴¹ » La fiction de Nathaniel Hawthorne (grand ami de George Bancroft) en est peut-être l'exemple le plus évident. L'auteur prend le passé comme décor, mais ce passé n'est qu'un prétexte pour parler du présent. Presque tous les grands romanciers américains ont utilisé cette technique de sublimation, en offrant au public des livres qui revenaient sur l'histoire du pays, dans une sorte de métaphore de l'actualité. En tant que mythe suprême, la frontière devient alors cet espace infini qui nivelle présent et passé, les faisant coexister dans une interaction quasi-mystique. Leslie Fiedler écrit dans *Love and Death In the American Novel* : « The American writer inhabits a country at once the dream of Europe and a fact of history; he lives on the last horizon of an endlessly retreating vision of innocence – on the “frontier”, which is to say, the margin where the theory of original goodness and the fact of original sin come face to face.⁴² »

C'est en 1938 que voit le jour la seconde œuvre littéraire portant le titre évocateur *The Great American Novel*. Écrite par Clyde Brion Davis, un journaliste et romancier que personne ne lit plus, elle se présente sous la forme d'un journal intime relatant plusieurs

⁴¹ William Styron. *The Confessions Of Nat Turner*, New York. Vintage. 1992. p. XI.

⁴² Leslie Fiedler. *Love and Death In the American Nove*, Londres. Jonathan Cape. 1967. p. 27.

années dans la vie d'un jeune homme naïf rêvant au chef-d'œuvre qu'il pondra un jour. *The Great American Novel* est une œuvre teintée d'une ironie pas toujours subtile, qui prend tour à tour des airs de farce vaudevillesque, mais c'est aussi un document fascinant pour quiconque s'intéresse aux récurrences et aux aléas d'un concept malmené. Cité au début de cette recherche, l'article de Herbert R. Brown datant de 1935 est extrêmement clair quant à la teneur de l'expression elle-même : le *Grand Roman Américain* est une coquille vide dont on ne parle plus qu'avec un sourire en coin depuis le début du siècle : « The parochial expectancy of the impossible had become too fair a target for satirists. Perhaps the saving grace of humor had something to do with it.⁴³ »

L'idée qui sous-tend le livre de Brion Davis est simple et somme toute assez efficace. Il s'agit de mettre en scène un être optimiste, proche de Candide, qui traverse les années sans jamais renoncer à son rêve et à son ambition. L'action se déroule de 1906 à 1937, accumulant les anecdotes et les réflexions du narrateur. Lire ce roman aujourd'hui est difficile, en raison des multiples références politiques et de l'actualité très détaillée qui y est abordée, mais même sans tout saisir, le procédé est clair : Homer Zigler, qui écrit son journal et nous fait part de ses opinions, se trompe sur tout. Qu'il se prononce sur l'investiture démocrate de 1923, ou sur l'avenir potentiel de l'aviation, il a tout faux. Il représente exactement ce dont Brion Davis veut se moquer, c'est-à-dire une forme d'ambition à la fois naïve et sereine, qui n'apprend pas de ses erreurs et qui se projette constamment dans un avenir idéal. Zigler rappelle fortement le George F. Babbitt de Sinclair Lewis, mais c'est un Babbitt qui n'aurait pas connu cette longue période de léthargie qu'apportent le confort du foyer et la sécurité financière. C'est à la toute fin du roman, quand Zigler se sent prêt à se retirer du monde du travail, qu'il commencera l'écriture réelle du *Grand Roman Américain* qui dort en lui. Brion Davis laisse le lecteur avec humour sur cette double note : on est conscient que, comme Babbitt, Zigler s'enfonce dans un conformisme qui sera loin de lui permettre d'entreprendre quoi que se soit d'envergure et qu'un être aussi dépourvu d'imagination romanesque ne parviendra jamais à circonscrire l'historique d'une nation, sans parler de sa complexité. Évidemment, le projet de Brion Davis est d'entrée de jeu ironique : créer un Homer Zigler, ce

⁴³ Herbert R. Brown. « The Great American Novel », *op. cit.*, p. 14.

n'est pas tant le condamner personnellement que se moquer allègrement des aspirations romantiques des écrivains en général. Le roman de Brion Davis touche droit au but : il se trouve qu'aux États-Unis, ces aspirations romantiques se concrétisent dans le fantasme du *Grand Roman Américain*.

L'année 1938 est importante puisqu'elle produit d'un côté cette parodie qu'est *The Great American Novel* et de l'autre cet immense monument de la littérature américaine qu'est le *U.S.A.* de John Dos Passos. Un pavé moderniste dont Marc Saporta, et beaucoup d'autres avec lui, diront qu'il s'est dangereusement approché du titre tant convoité. Il va sans dire que l'édition finale de la trilogie de 1938 est plus qu'une simple décision de marketing. Dos Passos avait conçu le projet dès le départ d'étaler le processus d'écriture d'un récit gigantesque sur plusieurs années, le découpant en étapes nettes. Les trois romans, regroupés sous un prologue emphatique (pièce d'anthologie que tout amoureux de la littérature américaine connaît sur le bout des doigts), sont depuis longtemps considérés comme une seule œuvre maîtresse; non pas comme des suites, mais comme les trois volets interdépendants d'un triptyque.

Au moment où certains auteurs et critiques raillaient le concept même du *Grand Roman Américain*, Dos Passos était occupé à composer une symphonie furieuse et lourde. C'est en partie pourquoi l'impression globale qui se dégage de *U.S.A.* en est une de sérieux presque rébarbatif. L'ampleur et la gravité du projet sont telles que le lecteur se retrouve rapidement entraîné au centre d'un tourbillon idéologique et rhétorique étouffant. Dès les premières pages on comprend qu'il s'agit là de proposer une vision radicale et complète (idéologique, bien sûr, ce qui n'empêche nullement le dialogisme tel que Bakhtine l'entend, qu'on pense aux échanges d'idées illustrés par les discussions entre Ben Compton et certains dirigeants syndicaux, ou à la subtilité de certaines frontières morales, chez Moorehouse par exemple) des enjeux auxquels est confrontée l'Amérique depuis l'entrée dans l'ère de la modernité.

Le but poursuivi ici n'est pas de proposer une lecture intensive de *U.S.A.*, qui a été analysé à moult reprises depuis sa parution. Il convient cependant de rappeler certains aspects qui viennent illuminer l'objet de notre recherche. Comme chez Mark Twain, on retrouve chez Dos Passos quantité de traits quasi-génériques qui, avec le temps, sont devenus inséparables de la notion de *Grand Roman Américain*.

Il y a d'abord, et c'est peut-être là l'aspect le plus important de la création de Dos Passos, une *compréhension* extrêmement profonde de la portée de son propre sujet. Autrement dit, une volonté consciente de créer le livre ultime de l'Amérique contemporaine, ce que même Thomas Wolfe avait évité de faire en supplantant le réalisme par ce ton allégorique de l'écrivain-messie parcourant les décombres d'une Europe ruinée. Le Dos Passos écrivant *U.S.A.* est un homme qui a pour but d'encercler la nation (géographiquement et démographiquement), en mettant en scène des lieux et des gens qui luttent pour se faire une place dans une société qui les opprime et les fascine en même temps. En ouvrant la trilogie, on est frappé par ces lignes qui résument la quête du romancier et qui ressemblent parfois à un recensement de villes (le lecteur suit un jeune homme se déplaçant sur la carte, voit défiler, en l'espace d'un paragraphe, Seattle, Washington, San Diego, New Orleans et les montagnes de Yellowstone) et qui laisse place à d'autres moments à une mièvrerie digne des romans populaires :

U.S.A. is the slice of a continent. U.S.A. is a group of holding companies, some aggregations of trade unions, a set of laws bound in calf, a radio network, a chain of moving picture theatres, a column of stockquotations rubbed out and written in by a Western Union boy on a blackboard, a public library full of old newspapers and dogeared historybooks with protests scrawled on the margins in pencil. U.S.A. is the world's greatest rivervalley fringed with mountains and hills, U.S.A. is a set of bigmouthed officials with too many bankaccounts. U.S.A. is a lot of men buried in their uniforms in Arlington Cemetery. U.S.A. is the letters at the end of an address when you are away from home. But mostly U.S.A. is the speech of the people.⁴⁴

L'écrivain se place ainsi au-dessus de l'Amérique et trace son itinéraire narratif, qui n'est plus tant celui des personnes fictives ou réelles qu'il mettra en scène, mais celui des mouvements historiques et sociaux qui les animent et les définissent. Bien sûr, il ne s'agit pas pour Dos Passos d'illustrer uniquement un déterminisme prolétarien, mais de montrer le choc de différents déterminismes historiques engendrés par l'entité symbolique qu'est devenue l'Amérique. Et ce n'est pas, comme on pourrait le déduire à la lecture du prologue, à travers une critique marxiste ou hégélienne qu'il procède, mais bien à travers ce même processus d'adhésion au mythe décrit chez tous les auteurs abordés précédemment. Oscillant de façon

⁴⁴ John Dos Passos. *U.S.A.*. New York. The Library of America. 1996. p. 2-3.

délibérée entre une critique virulente et une affection presque sentimentale, Dos Passos devient le représentant type de cette attitude particulière qui cherche à remettre l'Amérique dans le droit chemin, en lui redonnant ce véritable but humaniste que des êtres malintentionnés auraient travesti.

Avec sa trilogie, Dos Passos tente de dresser une carte psychologique et économique de l'Amérique, en embrassant le territoire dans son entièreté. Il ne saurait y avoir de récit global sans migration. Le mythe américain du déplacement à travers le territoire est mis en avant plan dès le premier chapitre de *The 42nd Parallel. U.S.A.* s'ouvre sur le récit de Mac : *Hobo* et syndicaliste, individualiste et humaniste, figure emblématique de cette première génération à avoir connu les atrocités d'une guerre à l'échelle mondiale, éternel migrant, Mac grandit sur la côte Est (Connecticut) mais s'installe vite à Chicago avec sa famille par souci monétaire. Quelques années après son départ précipité avec un vendeur itinérant, il aura visité tout le Middle West, la Californie, l'Oregon et Washington, les forêts Canadiennes et le Mexique en révolution.

Personne n'avait tenté jusqu'alors une exploration aussi exhaustive du territoire. Ses prédécesseurs ont créé le mythe, mais nul ne l'avait questionné aussi directement. Melville l'avait métaphorisé, sublimant la prairie infinie par la mer. Twain en avait fait une quête vers la liberté, dans une Amérique encore esclavagiste. Norris a voulu suivre le blé dans ses déplacements, plutôt que les hommes qui le coupaient. Même Steinbeck, contemporain de Dos Passos, dans *The Grapes of Wrath*, en rendant mythique la route 66, en a fait le lieu transitoire vers un avenir meilleur. Cette véritable cartographie, chez Dos Passos, s'explique parce que le déplacement n'agit pas comme un voyage (d'un point A à un point B), ou une transition, mais comme l'impossibilité de se fixer à un endroit précis. Les personnages de la trilogie sont des migrants, dont le port d'attache est plus symbolique que matériel. Le voyage à travers l'Amérique devient l'essence même de leur caractère.

Il faut donc retenir de la récupération de ce mythe du déplacement dans l'espace par Dos Passos qu'il en fait quelque chose de particulièrement puissant dans la psyché même de ses personnages. La puissance du mythe travaille un peu comme un élastique qui retient les personnages américains dans un système de pensée dont ils ne peuvent s'échapper. Plus qu'un simple déplacement sur la carte de l'Amérique, *U.S.A.* est également une monumentale enquête sur les causes de la guerre et les zones d'ombre qui l'entourent. Pourtant, il s'agit de

se replonger dans les parties européennes du livre pour constater à quel point l'effet d'aimant de l'Amérique se fait sentir. Et surtout à quel point l'Amérique n'est pas le *reste du monde*. Elle est autre chose, une entité complètement indépendante, à laquelle les êtres qui y vivent, qui y sont nés, sont attachés comme par un boulet. Dos Passos parvient à montrer ce sentiment chez ses Américains à l'étranger. Ils souffrent tous de quelque chose qui va plus loin que le simple mal du pays et pourrait être défini comme une sensation réelle d'être *à part*, de représenter ce qu'Emerson, Thoreau et Whitman ont voulu incarner : un homme nouveau dans un nouveau monde. L'escapade de Mac au Canada en est un bon exemple, alors qu'il ne pense qu'à repasser la frontière et revenir au pays de Dieu (*God's country*). De même, la sensation d'altérité se reflète dans plusieurs descriptions de Paris, alors que ces hommes et ces femmes venus d'Amérique se voient confrontés à la grandeur d'une civilisation qui leur est étrangère. C'est le vertige de l'être dépourvu d'histoire, décalé par rapport à l'Europe millénaire, que Marc Chénétier décrivait en 1986 comme le regard américain placé « [...] dans l'antichambre voûtée de l'Éternité ou dans une phase nouvelle, inaugurale, du déroulement du temps.⁴⁵ » Ce que tout Nord-Américain a ressenti en posant le pied pour la première fois dans une rue parisienne ou londonienne :

They went up to Paris on the day train next day and Eveline could hardly keep from tears at the beauty of the country and the houses and the vines and the tall ranks of poplars. There were little soldiers in pale blue at every station and the elderly and deferential conductor looked like a college professor. When the train finally slid smoothly through the tunnel and into the Orleans station her throat was so tight she could hardly speak.⁴⁶

Cette force centrifuge, cette Amérique qui les habite et qui devient le bout de la lorgnette à partir duquel tout est analysé et compris, Dos Passos la rend visible et palpable tout au long de sa narration symphonique. Il n'y a aucun moyen d'y échapper, aucune possibilité de s'intéresser à quoi que ce soit d'autre. Dans la vision du romancier, la guerre même est le symbole de l'Amérique, qui se retrouve dans ce double rôle du sauveur de l'Europe et de l'exploiteur des masses. La dualité politique est clairement indiquée dans cette

⁴⁵ Marc Chénétier. *Au-delà du soupçon. op. cit.*, p. 189.

⁴⁶ John Dos Passos. *U.S.A.. op. cit.*, p. 474.

phrase célèbre de *The Big Money* à propos de l'exécution de Sacco et Vanzetti: « all right we are two nations⁴⁷ ». Il convient de souligner pourtant que le rapport conflictuel (schizophrénique) du romancier américain avec cette double nation est sous-entendu dans la même phrase, un rapport qui l'engage à s'installer dans un processus de confrontation régi par un système de pensée préexistant et intégrateur : une adhésion indéfectible à la promesse de l'Amérique opposée à la réalité des États-Unis : « we stand defeated America⁴⁸ ».

Plus que jamais dans ce court passage (le *Camera Eye* no 50), le symbole « Amérique » est revendiqué par toutes les nuances du spectre politique. Dos Passos lie les factions et immortalise avec ces mots l'ambiguïté fondamentale de l'artiste revendicateur (même communiste) en face d'une entité plus grande que le réel avec lequel il doit composer.

C'est souvent dans la littérature elle-même que l'on retrouve l'illustration la plus juste de certaines idées maîtresses. E.L. Doctorow, dans son roman *The Book of Daniel* (1971), écrit des lignes révélatrices à propos de ces *Reds* qui combattaient *au nom* de l'Amérique :

Because, look, the implication of all the things he used to flagellate himself was that American democracy wasn't democratic enough. He continued to be astonished, insulted, outraged that it wasn't purer, freer, finer, more ideal. Finding proof of it over and over again – the struggle is still going on, Pop! – like a guy looking for confirmation. How much confirmation did he need? Why did he expect so much of a system he knew by definition could never satisfy his standards of justice? A system he was committed to opposing because he had a better one in mind. It's screwy. Lots of them were like that. They were Stalinists and every instance of Capitalist America fucking up drove them wild. My country! Why aren't you what you claim to be? If they were put on trial, they didn't say *Of course, what else could we expect*, they said *You are making a mockery of American justice!* And it was more than strategy, it was more than Lenin's advice to use the reactionary apparatus to defend yourself, it was passion.⁴⁹

Comme toute œuvre littéraire ambitieuse, *U.S.A.* a les défauts de ses qualités. Son souffle ravageur et grandiose devient assommant. Il ne lasse pas, mais on comprend rapidement que l'enjeu est trop grand pour être réalisable : certaines portes narratives sont

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1157.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1158.

⁴⁹ E.L. Doctorow, *The Book of Daniel*. New York. Plume. 1996 [1971]. p. 40.

laissées grandes ouvertes, certains personnages sont de purs stéréotypes. Et il est difficile d'avoir la patience de lire avec l'attention nécessaire tous les fragments de journaux et de chansons, qui sont d'une actualité lointaine. Les passages de monologue intérieur sont si denses en références à la réalité des années 1910-1930 qu'on s'y perd facilement. Il reste le cœur de l'œuvre (soit les chapitres biographiques de célébrités et les narrations classiques de personnages fictifs), qu'on peut lire comme un des récits les plus importants de l'entre-deux-guerre s'adressant directement aux États-Unis et à ses contradictions internes.

U.S.A., ne l'oublions pas, est une œuvre qui se penche sur le passé récent et en fait le procès. C'est également une œuvre de la « génération perdue », qui s'inscrit à l'intérieur d'un univers social où la montée de l'industrie et de la mécanisation, en faisant sombrer le monde occidental dans la dépression économique, n'a pas encore donné lieu aux totalitarismes et aux fascismes. Les écrivains de la générations suivante, ceux qui combatteront en Europe et dans le Pacifique durant la Seconde Guerre mondiale, reviendront non seulement désillusionnés, mais persuadés de l'extrême complexité des enjeux sociaux modernes. Pour eux, le monde noir et blanc de leurs prédécesseurs n'est plus envisageable. La société multiforme, la montée des identités culturelles disparates mènent à une relativisation de l'engagement et de la revendication.

La chimère du *Grand Roman Américain* se traduit par le paradoxe d'avoir conscience d'appartenir à un monde trop complexe pour le résumer dans un livre et l'envie irrésistible de tenter le coup. Plusieurs écrivains des années 1940 et 1950 se sont attaqués à des projets d'une envergure démentielle en pressentant un désastre. Plusieurs de ces œuvres sont en effet de retentissants *échecs*, dans leurs débordements et leur ambition parfois mal canalisée. Elles n'en sont pas moins intéressantes pour autant, par ce qu'elles *tentent* d'accomplir, par la lumière qu'elles projettent sur une Amérique en pleine mutation, aux prises avec les plus grandes tensions politiques internes de son histoire.

En ce sens, il n'est pas dépourvu d'ironie de voir Norman Mailer, le champion du *Grand Roman Américain*, finalement lâcher prise. Et de l'entendre s'exprimer, en ce début de XX^e siècle, à propos du projet de toute une vie:

The Great American Novel is no longer writable. We can't do what John Dos Passos did. His trilogy on America came as close to the Great American Novel as anyone. You can't cover all of America now. It's too detailed. You couldn't just stick someone in Tampa without knowing about Tampa. You

couldn't get away with it. People didn't get upset if you were a little scanty on the details in the past. Now all the details get in the way of an expanse of a novel.⁵⁰

Une Amérique trop complexe pour Norman Mailer? Mailer, l'enfant terrible de la littérature Américaine, est peut-être le dernier auteur (avec Gore Vidal) à s'être permis d'utiliser l'expression sans vergogne tout au long de sa carrière. Norman Mailer n'a jamais eu l'intention d'écrire le chef-d'œuvre de la littérature mondiale, il a toujours tenu mordicus à spécifier que son but ultime était d'écrire le *Grand Roman Américain*. En 1948, quand *The Naked and the Dead* fait l'effet d'une bombe dans le milieu littéraire new yorkais, son ambition est déjà claire : il n'y a aucune minute à perdre dans l'écriture d'un roman qui serait autre chose que le *Grand Roman Américain*. Toute son œuvre subséquente est une préparation à cet ultime effort. *Advertisements For Myself* (1959), abonde en références à ce sujet, frondeuses, parfois même douces-amères:

For the last few years I have continued to run in that overcrowded mob of unconscionable egotists who are all determined to become the next great American writer. But, given the brawl, the wasting of the will, and the sapping of one's creative rage by our most subtle and dear totalitarian time, politely called the time of conformity, I do not know that I would be so confident as to place my bet on myself any longer nor indeed on any of my competitive peers.⁵¹

Personne aujourd'hui, au cours d'un débat à propos du *Grand Roman Américain*, ne nommerait un roman de Norman Mailer. Pas parce qu'ils sont mauvais, mais parce que sa passion de la politique et sa minutie névrotique l'ont obligé à écrire des livres portant sur des sujets précis. Oscillant souvent entre le reportage et le pamphlet, la majorité de ses livres se concentrent sur un problème particulier de la société américaine. Jusqu'à un certain point, et c'est une autre ironie de la vie de Mailer, il s'est tellement passionné pour l'Amérique, pour la réformer par la culture et la politique, qu'il a été incapable de la synthétiser aussi bien que certains de ses fameux « competitive peers ».

⁵⁰ Norman Mailer, entrevue sur Poynter Online. 6 février 2004.
<http://www.poynter.org/column.asp?id=57&aid=60488>.

⁵¹ Norman Mailer. *Advertisements For Myself*. New York. HarperCollins. 1985. p. 16.

Parmi ceux-ci, Saul Bellow est particulièrement pertinent. C'est après avoir publié deux romans à teneur existentialiste que ce dernier fait paraître *The Adventures of Augie March* (1953), un *bildungsroman* qui se veut une réécriture moderne de Huck Finn. Synthétisant parfaitement le symbole de la migration, grâce à une écriture ludique et une trame picaresque, Bellow renvoie le lecteur à une profusion d'images et de mythes qui sont au cœur même de l'imaginaire américain.

Dès l'entrée en matière, Augie prend la parole en tant qu'individu américain qui se définit par son langage et son style. Le « I am an American⁵² » est ici d'autant plus important qu'il est placé dans la bouche d'un immigrant juif de deuxième génération. Le sentiment d'appartenance à l'Amérique (le passage initiatique de l'Européen à l'Américain) et à tout ce qu'elle représente devient l'élément programmatique de toute la narration.

Augie s'octroie la langue et son usage à la manière d'un pionnier. Comme l'ont fait avant lui Huck et Ishmael, il demande au lecteur de le définir dans sa capacité à *dire*, à *parler*, à prendre possession de la parole afin d'exister. De cette prise en charge, reflet mimétique de la fondation de l'Amérique par les orateurs de la Révolution, découlent ensuite les péripéties d'une quête identitaire et d'une constante confrontation entre le mythe et la réalité.

Que le sujet du livre soit l'Amérique elle-même ne fait aucun doute. Peu de romans se sont approchés comme *Augie March* de l'essence même de l'Amérique, grâce à son humour philosophique et son appropriation ambiguë de symboles puisés à même l'imaginaire national. Bellow n'a de cesse de réactualiser ces symboles pour les amener à révéler quelque chose sur l'Amérique moderne. Qu'on pense simplement au pygargue rébarbatif qu'Augie doit dresser dans les montagnes du Mexique. Ou à son clin d'œil à un classique dans le choix de son titre. Le roman entier est une re-découverte du pays-continent se terminant sur cette phrase superbe d'un homme qui a vécu le rêve et le cauchemar, qui a tenté de saisir l'aspect fuyant de cet espace grandiose : « Why, I am a sort of Columbus of those near-at-hand and believe you can come to them in this immediate *terra incognita* that spreads out in every

⁵² Saul Bellow. *The Adventures of Augie March*. *op. cit.*, p. 3.

gaze. I may well be a flop at this line of endeavour. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which didn't prove there was no America.⁵³ »

Ainsi, parce qu'Augie représente (comme c'était le cas pour Huck Finn, Hester Prynne, ou même Babbitt) le citoyen ordinaire idéal, il devient le symbole même de l'homme Américain, dénichant sous les couches d'une mythologie sociale surchargée, son propre « American dream ». Augie, écrivant son *Grand Roman Américain* de la connaissance de soi, réitère encore une fois la *possibilité* de l'Amérique en faisant coïncider l'absurde de l'ambition nationale et la foi sincère de l'individu en cette noble absurdité.

Augie March, par contre, demeure un être conventionnel, un être qui malgré les tentations et les dérives, finit par s'ancrer volontairement dans une tradition conservatrice. Par la même occasion, il s'écarte tranquillement de cette autre facette du mythe américain de l'individu qu'ont si bien incarné les beats en perdition de Jack Kerouac. Le hors-la-loi, le « outcast », cette figure emblématique de l'histoire du roman aux États-Unis, qui émerge avec le Natty Bumppo de James Fenimore Cooper et s'étend sans interruption jusqu'aux doux désaxés de Thomas Pynchon ou les dangereux désaxés de Cormac McCarthy.

On the Road (1957), comme chacun sait, est un plaidoyer déchaîné pour la liberté et la découverte de soi découlant directement de la revendication d'une *américanité* fondamentale, purifiée et souveraine. Il n'y a pas, chez Kerouac, de dimension universelle, proprement humaine; il n'y a que le retour aux sources d'une certaine vision du sens réel d'*être* et de *vivre* l'Amérique.

Il est difficile de concevoir, pour un étranger, comment fonctionne la mythologie américaine, à quel point elle est imbriquée, imprégnée dans la tête des citoyens. *On the Road* pullule de passages qui expriment un sentiment de fascination chez le narrateur, qui découvre une nouvelle parcelle de cette terre immense qui est la sienne : « I was half-way across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happenend right there and then, that strange red afternoon.⁵⁴ » Comme partout ailleurs dans le roman, c'est le paysage Américain qui forme l'identité, et non le

⁵³ *Ibid.*, p. 536.

⁵⁴ Jack Kerouac. *On the Road*. New York. Penguin Classics. 2000 [1955]. p. 15-16.

contraire. La perception du territoire est complètement assujettie à ce qu'il *représente* en tant que système symbolique. Et ce dernier n'a aucun équivalent terrestre puisqu'il s'est construit à même le principe du renouveau, fonctionne en autarcie quasi parfaite, parsemée ici et là d'associations bibliques. On reproche souvent à la littérature américaine son recours à la métaphore sacrée, mais c'est oublier que dès le temps des colonies jusqu'à la Révolution, l'Amérique s'est pensée comme le nouvel Israël. Le paysage devient par le fait même automatiquement une re-création de la Genèse ou de l'Exode, les comparaisons vulgaires sont inévitablement : « We got a brief ride from a wealthy rancher in a ten-gallon hat, who said the valley of the Platte was as great as the Nile Valley of Egypt, and as he said so I saw the great trees in the distance that snaked with the river-bed and the great verdant fields around it, and almost agreed with him.⁵⁵ »

Le cheminement de Sal Paradise et de Dean Moriarty se décline non pas sur le mode de la dissension, mais sur celui de l'absorption d'une mythologie de l'Ouest et de la conquête. Une mythologie qui s'est construite autour des symboles récurrents du pionnier d'abord, de la frontière en constant recul ensuite, et finalement de l'homme luttant pour sa survie dans un monde hostile, oscillant entre la beauté de l'anarchie et l'appel à la civilisation. Jamais les poètes du jazz et de la drogue ne remettent en question leur américanité. Ils ne sont pas des révolutionnaires. Au contraire, ils *sont* (ils se voient comme) le vrai visage de l'Amérique, sa finalité puisée à même ses origines et sa genèse. En relation directe avec les grandes figures légendaires du folklore de l'Ouest, comme Jesse James ou Billy the Kid, ils remettent à jour le puissant mythe du hors-la-loi/héros en rupture avec ce gouvernement d'hommes corrompus que sont les États-Unis et ses institutions pseudo démocratiques.

Après tout, *On the Road* est d'abord un cri d'amour pour cette entité mouvante et hétéroclite, cette horreur gigantesque qu'est l'Amérique. Kerouac et ses collègues ont travaillé durant toute leur carrière sur ce projet de redéfinition et de réappropriation. Sous bien des aspects, ils ont voulu imposer leur vision de l'Amérique et ils y sont parvenus, poussés par le jazz (sans conteste la plus grande contribution Américaine à l'histoire de l'art,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17-18. Évidemment, Paradise n'est jamais allé en Égypte, son assentiment est basé sur une adhésion à ce champ lexical biblique, le seul à convenir à son émerveillement devant la grandeur du paysage.

revendiquée comme telle par les fils d'esclaves qui l'ont inventé), fascinés par les contradictions de leur culture, obnubilés par les rapports de force entre la pensée (le « je » d'Emerson, désincarné) et l'action (le « je » de Thoreau et de John Brown, revendicateur et violent).

Ils ont acheté des voitures américaines, sont partis sur les autoroutes américaines, se sont perdus dans des champs américains et ont composé des romans américains.

C'est dans cette relation conflictuelle, quasi incestueuse entre le *Star-Splangled Banner* et *On the Road*, entre *The Adventures of Augie March* et *God Bless America*, que se retrouve l'essence du *Grand Roman Américain* tel qu'il a été conçu par les écrivains du XX^e siècle : une réécriture radicale et constante de l'hymne national⁵⁶.

2.4 1973 : PHILIP ROTH

Connu et reconnu surtout pour son irrévérencieux *Portnoy's Complaint* (1969), ainsi que pour le National Book Award que lui avait valu en début de carrière *Goodbye, Columbus* (1959), Philip Roth prend d'assaut en 1973 deux mythes culturels d'importance et les réunit dans un roman considéré par plusieurs comme un de ses moins bons. *The Great American Novel* est en effet loin d'avoir la qualité stylistique et la profondeur psychologique de sa saga Zuckerman, s'approchant plus de la farce grotesque par endroits que de la subtile étude de caractère à laquelle Roth nous a habitué. Néanmoins, c'est un livre fascinant sous bien des aspects, beaucoup plus complexe qu'il ne le laisse paraître en première lecture.

Philip Roth est aujourd'hui un monstre littéraire, une sommité internationale, peut-être l'écrivain vivant le plus respecté aux États-Unis. Comme bien des romanciers de sa génération (Updike, Gardner, Carver) qui sont restés plutôt froids à l'appel de ce qu'il est convenu d'appeler le post-modernisme, il a construit une œuvre pointilleuse, appuyée par une plume claire et un sens de l'observation hors du commun. Dans le même ordre d'idées, comme celle de bien des romanciers de sa génération, son œuvre a surtout l'apparence du réalisme; loin d'être « classique ». elle met en scène des procédés stylistiques et langagiers à

⁵⁶ Cela se traduit également par une relecture ironique du mythe américain de la « révolution permanente », cette procession qui du même coup *culmine* avec la Révolution et est *engendrée* par elle.

la fine pointe du raffinement. La plupart du temps, chez Roth, sous un faux-semblant de réalisme se cache un jeu de miroirs déroutant. Lui qui au fil des ans a construit une œuvre mettant en scène le vrai et le faux, la fiction et la réalité, dans un va-et-vient incessant entre la « vraie vie » de l'homme de lettres et l'« autobiographie » de l'écrivain, Roth s'est établi comme un styliste faisant preuve d'une économie de moyens et d'une précision chirurgicale. Son écriture est dense, léchée, presque parfaite dans le cadre qu'elle semble s'être fixée.

Par delà le style, par delà le faux-semblant et le jeu narcissique, c'est une œuvre qui, considérée dans son ensemble, évoque l'image d'un kaléidoscope à travers lequel, par diverses techniques d'écriture et d'innombrables ingéniosités narratives, livre après livre, se sont vues disséquées l'histoire et la société Américaine.

Quelque part à l'intérieur du corpus imposant de Roth se trouve cet étrange objet qu'est *The Great American Novel*, un roman qui peut être lu comme un échec autant que comme la consécration de la personnalité et du talent de son auteur. La notion d'échec est intéressante ici et ce n'est pas la première fois qu'elle est mentionnée. Par *échec*, est sous-entendue une certaine catégorie de romans qui, en tentant d'épuiser un sujet précis, se noient dans leur propre ambition. Jusqu'à un certain point, l'histoire de la littérature est jalonnée de ces échecs retentissants qui sont incontournable justement parce qu'ils reflètent une impossibilité, un projet irréalisable en soi et une gageure à la fois noble et vaine.

C'est cette gageure qui motivait Laurence Sterne quand il s'est attaqué à son *Tristram Shandy*, un livre qui s'auto-saborde sans arrêt. C'est cette même gageure qui fait du *Finnegans Wake* de James Joyce un monument indépassable *et* un livre illisible. L'histoire du roman européen abonde en exemples de cette tendance à vouloir recréer le monde à l'intérieur du livre, afin d'inverser l'ordre de la création, en faisant du monde un fade reflet du livre, et non l'inverse. Par le fait même, la notion d'échec est presque intrinsèque à une telle démarche, ce qui ne l'empêche pas d'être intimement liée à une forme impressionnante de dépassement de soi. Dans un certain sens, on continue à lire ces livres parce qu'ils sont des échecs flamboyants, des défaites grandioses et significatives, qui ont pavé la voie à des œuvres moins ambitieuses.

Il se trouve que là où les Européens, dans leur cosmopolitisme, se sont principalement intéressés à l'homme d'une façon ontologique, à travers l'étude de son langage, de son intelligence et de son inconscient, les romanciers étudiés ici se sont attelés à la tâche de

décrire ce même homme dans une perspective unique, nouvelle et exclusive de rapport au monde et au temps : s'appropriant le point culminant de la modernité artistique, la grande prêtresse Gertrude Stein ne considérerait-elle pas les Américains comme des *cubistes naturels*, comme les produits d'une composition nouvelle, inédite, repositionnée radicalement dans l'espace et le temps?

Il est aisé de voir en *The Great American Novel* un de ces livres mastodontes qui exultent ce nouvel ordre des choses. En cherchant à inclure (à démolir par la farce) le plus de références culturelles possible, dans une surenchère d'information, d'intertexte et de mimétisme, Roth crée un objet littéraire vacillant, prêt à déborder de ses propres pages; *The Great American Novel* n'est pas tant une œuvre parfaite qu'un objet déchaîné. Il ne fait aucun doute que le roman ne se soutienne pas en lui-même, indépendamment de la connaissance préalable du lecteur d'un ensemble de données culturelles précises⁵⁷. Néanmoins (et c'est ce qui permet de parler d'une *consécration* du talent de Philip Roth), ces connaissances une fois intégrées par le lecteur, le roman prend une toute autre dimension. Jouissif pour quiconque est un amoureux de la lecture, *The Great American Novel* peut être lu comme ce moment qui ne reviendra plus où le grand écrivain qu'est Philip Roth s'est laissé aller à la belle faiblesse de rendre hommage ouvertement à ses prédécesseurs et à l'ensemble de sa culture. Un hommage qui a pris la forme d'une parodie, tirant dans toutes les directions en même temps.

S'inscrivant dans la longue tradition de ces auteurs qui, happés par un système symbolique hégémonique, se sont mis à écrire des livres conçus comme des tentatives d'épuiser les contradictions et les traumatismes de l'Amérique, Philip Roth n'a jamais cessé de commenter les effets pervers de l'histoire (ou de ses manipulations) et de ses rapports avec la réalité de la vie quotidienne. Par le biais de l'humour, l'auteur met ici face-à-face deux des grands mythes américains qui ont forgé son propre rapport au monde, en tant qu'écrivain d'abord, en tant que citoyen ensuite. Ainsi, la chimère (l'hippogriffe de Frank Norris) du *Grand Roman Américain* est directement liée au baseball et à son univers référentiel presque inépuisable.

⁵⁷ Par exemple, les règlements du baseball ou l'intrigue de certains romans comme *Moby Dick* et *The Scarlet Letter*.

Ce que Roth illumine, ce sont d'abord les « beaux mensonges » que sont les mythes en général, et ensuite ce qu'ils peuvent générer comme attitude psychologique. Le mythe, aussi loufoque soit-il, est à même de se transformer en vérité historique parce qu'il forge les comportements et influence les réactions. Il régule la vision du monde et devient par le fait même plus important que la « vérité », quelle qu'elle soit. De cette façon, le baseball (son histoire et le système symbolique qui l'accompagne) peut être lu comme une réécriture parallèle de l'histoire Américaine, parce que les référents qui y sont attachés ont contaminé toute la sphère sociale. Que se soit à travers le « success story » du gamin de l'Arkansas qui lance maintenant pour les Yankees, ou à travers la métaphore récurrente du revirement de situation quasi-divin donnant la victoire au maillon faible de la ligue, la fusion entre la société américaine et son sport national, à l'époque où écrit Roth, est presque totale. Marc Chénétier écrit à ce sujet, dans *Au-delà du soupçon* : « Le base-ball est une activité à ce point autocontenue qu'elle engendre sa propre histoire, une histoire si intensément vécue qu'elle menace constamment de se substituer à celle du pays.⁵⁸ » Évidemment, l'énoncé tend à nous rappeler que ce qui se cache derrière cette menace constante de substitution, c'est le danger de *trop* croire à ses « beaux mensonges ». Le baseball est une métaphore de l'Amérique en ce qu'il constitue une de ses plus notables tentatives de supplanter une fade histoire par une légende. Une visite au *Hall of Fame* suffit pour saisir à quel point le mythe peut se transformer en cette « activité autocontenue » dont parle Chénétier. Le *Hall of Fame* : cet espace de consécration et de commémoration érigé à l'emplacement de la « naissance » du sport, que tout le monde sait fictif.

C'est donc en relation directe avec le baseball que Roth place le *Grand Roman Américain*, laissant le lecteur interpréter le sens de cette association. Bien sûr, au premier degré, un doux sarcasme semble flotter au-dessus du roman. Il s'agit pour Roth de se moquer gentiment de sa propre passion pour un sport que tous considèrent comme l'emblème suprême de l'Amérique et de le faire cohabiter avec son autre grande passion, celle de l'écriture. Associer les deux, c'est faire parler la chimère d'un côté et de l'autre, c'est créer le lien automatique entre l'idée de « fiction » et celle de « réalité » : si on lit « Novel » au sens

⁵⁸ Marc Chénétier. *Au-delà du soupçon. op. cit.*, p. 150.

d' « invention », le baseball devient littéralement le *Grand Roman Américain*, cette création mythique que l'on poursuit en vain, un peu comme si Roth parlait de la grande « illusion » américaine, cette propension à toujours courir après une promesse, des œillères masquant le monde tel qu'il est.

Le roman prend ici une importance capitale dans la multiplicité des fonctions qu'occupe ce titre évocateur. Réduire *The Great American Novel* à une simple parodie des romans de baseball et du rêve américain serait simpliste. Les cartes sont brouillées par la trame intercalée, à l'intérieur du roman, de ce narrateur/chroniqueur sportif, Word Smith, qui a effectivement l'ambition d'écrire le *Grand Roman Américain*. *The Great American Novel* est un délire contrôlé qui traite autant, sinon plus, de littérature que de baseball; qui traite des deux, en fait, sur un pied d'égalité, comme si l'un illuminait l'autre.

Un lien indéfectible, voire affectif, venant rattacher les deux sphères d'activités, Word Smith devient alors pour Roth le parfait porte-parole de cette rencontre entre le sport et l'art. Par une ingénieuse contamination des registres, le roman vient célébrer tout en la critiquant cette affiliation particulièrement américaine de l'artiste avec la culture de masse, s'inscrivant dans une tradition qui n'a pas d'équivalent dans les autres littératures nationales. Dans *The Rites of Assent*, Sacvan Bercovitch, commente de la façon suivante ce phénomène qui perdure depuis le début du XIX^e siècle :

To see how indebted our classic writers were to the national symbol, how deeply engaged they were in the rhetoric of consensus, is to recognize the native grounds of American Romanticism. Both the American and the European Romantics presented themselves as isolatoes, prophets crying in the wilderness. But our classic writers were *American* prophets, at once lamenting a declension and celebrating a national dream. [...] None of our classic writers conceived of imaginative perspectives radically other than those implicit in the vision of America. Their works are characterized by an *unmediated* relation between the facts of American life and the ideals of liberal free enterprise. Confronted with the inadequacies of their society, they turned for solace and inspiration to its social ideals. It was not that they lacked radical energies, but that they had invested these in a vision which reinforced (because it emanated from) the values of their culture.⁵⁹

⁵⁹ Sacvan Bercovitch. *The Rites of Assent. op. cit.*, p. 57-59.

Ce rapport équivoque de l'écrivain américain avec la rhétorique du consensus, et les manifestations populaires de sa culture, est magnifié, savouré par l'écriture de Philip Roth, à travers une trame qui enchevêtre les vocabulaires et les champs d'action et à travers une pléthore de références à l'histoire politique du pays. Celles-ci, une fois libérées de leurs gonds réducteurs, réalistes, prennent une dimension mythologique, jubilatoire.

À partir de ce point de vue, tournant délibérément autour d'une parodie ironique et d'une adhésion affectueuse, le concept du *Grand Roman Américain* est abordé par Roth, qui en fait l'obsession, non pas d'une certaine caste privilégiée d'intellectuels, mais de l'ensemble de la population. Toutes classes confondues. De la même manière que le baseball, le *Grand Roman Américain* appartient à tous, parce que l'Amérique (en opposition avec les États-Unis) est cet endroit magique, irréel, où tout peut arriver. Où le dernier des imbéciles pourrait se révéler être l'auteur du chef-d'œuvre absolu. Cette « accessibilité » du *Grand Roman Américain*, associée de près à celle du « rêve », est bien reflétée dans une discussion entre « Papa » Ernest Hemingway et « Smitty » Word Smith. On y définit le fameux livre, tombé des nues, sorti tout droit du cerveau de l'Américain moyen : le grand livre de la nation, avec son allure fondamentalement *démocratique, populaire*, caractéristique d'une forme d'anti-intellectualisme mêlée d'un amour sincère pour le nivellement des niveaux culturels :

During that week of squall in March of that year Hem would talk till dawn about which son of a bitch who could spell cat was going to write the G.A.N. By the end of the week he had narrowed it down to a barber in the basement of the Palmer House in Chicago who knew how to shave with the grain.

“No hot towels. No lotion. Just shaves with the grain and washes it off with witch hazel.”

“Any man can do that, can write the Great American Novel.” I said.

“Yes,” said Hem, filling his glass, “he is the one.”

[...]

Yes, over a case of cognac we could manage to touch upon just about every subject that men talk about when they're alone, from homburgs to hookers to Henry Armstrong... But always that year the conversation came around to the G.A.N. Hem had it on his brain. One night he would tell me the hero should be an aviator; the next night an industrialist; then a surgeon; then a cowboy. One time it would be a book about booze, the next broads, the next Mother Nature. “And to think,” he said, on the last night of that seven-day squall, “some dago barber sucking on Tums in the basement of the Palmer House is going to write

it.” I thought he was kidding me again about the barber until he threw his glass into the window that looked onto the bay.⁶⁰

Loin d’être le *Grand Roman Américain* en soi, loin d’en avoir la prétention, le roman de Philip Roth est en bout de ligne un geste d’amour pour la littérature américaine et son histoire ambitieuse. Il ne s’agit pas tant, pour Roth, de clore un débat infructueux et stérile par l’entremise d’une parodie que d’emmener ce débat dans une autre direction. Ce qu’illumine *The Great American Novel*, avec un humour délicieux, à la fois autoréférentiel et très ouvert sur l’extérieur, c’est une certaine dynamique de la création, qui s’exprime aux États-Unis par le biais d’une volonté de dépassement de soi. Le « rêve américain » n’a de valeur que dans son aspect idéal, séparé de la réalité politique. Un rêve qui prend la forme, chez le travailleur, d’une possible ascension sociale; chez l’écrivain, d’une ambition outrancière. Une ambition inébranlable, assez grande pour capturer cette totalité qu’est l’Amérique.

Finalement, pour Roth, il n’existe pas de distinction entre les deux rêves, puisque le héros du grand livre ne sera pas un écrivain, ni un intellectuel, ni un universitaire. Le grand livre ne sera pas une thèse sur l’Amérique et ses problèmes. Son sujet ne sera pas la lutte des classes. Ce sera le baseball, l’illusion rassembleuse par excellence. D’une certaine façon, parce que l’Amérique n’est pas tant cet endroit où l’on existe réellement, que l’espace idéal dans lequel on se définit symboliquement⁶¹.

2.5 CHRONIQUE D’UNE MORT ANNONCÉE

Certains affirmeront que pour les romanciers qui ont vécu et écrit après la Seconde Guerre mondiale, l’Amérique est devenue une entité trop complexe pour être décrite autrement que dans ses spécificités géographiques et sociopolitiques. D’un côté, les récits

⁶⁰ Philip Roth, *The Great American Novel*. New York. Vintage International, 1995 [1973], p. 26-27.

⁶¹ Ceci n’est pas sans rappeler cette blague du malfaiteur arrêté qui clame haut et fort ses droits avec un « J’ai des droits, nous sommes en Amérique! ». et qui se fait répondre par un policier sarcastique : « On n’est pas en Amérique. on est à Los Angeles! » On peut remplacer Los Angeles par n’importe quelle ville des États-Unis. l’idée reste la même : poser la confrontation entre le symbole et la réalité.

régionalistes se sont multipliés, la voix américaine s'est faite intimiste, préférant le chuchotement des ruisseaux aux clairons de la révolte. De l'autre, les expérimentations langagières et narratives ont pris leur envol, faisant des États-Unis un inépuisable terreau de talents portés par des exigences plus formelles.

D'une façon ou d'une autre, comme l'a si bien dit Norman Mailer, le souci du détail était devenu trop important pour écrire des généralités. C'est pour cette raison que d'après lui, *U.S.A.* de Dos Passos est indépassable en tant que *Grand Roman Américain*: parce qu'il est arrivé à ce moment charnière de l'histoire Américaine où le modernisme littéraire s'est associé à la lutte des classes et a créé un milieu propice pour dégager les dialectiques fondatrices de l'imaginaire national, avant que les horreurs des fascismes et du stalinisme ne viennent bousculer les certitudes et les idéaux positivistes. Pour le romancier de l'époque de Dos Passos, l'Amérique n'était ni l'Empire du capital ni le paradis des travailleurs, mais bien une synthèse, un accouplement brutal des forces dans une même « symbologie ». Pour le romancier américain d'avant la guerre, il était envisageable d'accomplir cet immense tour d'horizon du pays pour le raconter au lecteur. Il était possible de parcourir l'étendue réelle des états, de traverser les lignes invisibles et de tout inclure dans une même œuvre magistrale, des accents régionaux jusqu'aux couleurs des paysages.

Mailer en vient à affirmer que le pays a pris une toute autre dimension. Vouloir construire une œuvre littéraire inclusive et « complète », à la manière de Dos Passos (béhavioriste, journalistique, sans symbolique et sans psychologie) n'est plus possible. Ce qui n'empêche en rien l'Amérique d'être restée le sujet de prédilection d'à peu près tous les écrivains de sa génération et de la suivante. Comme le démontre bien Philip Roth, avec *The Great American Novel*, il s'agit toutefois d'une Amérique sublimée, équivoque, à laquelle on se rattache par les symboles extrêmement puissants qu'elle a engendrés au fil de son évolution. Il s'agit aussi d'une Amérique qui, renforcée par sa capacité à tout recycler, dans un système qui *inclut* sa propre dissension, est absolument inévitable. À une époque où le romancier remet tout en question, où les barrières narratives tombent, où les contingences stylistiques s'effondrent, une seule chose reste debout, intacte : sa fascination pour l'Amérique.

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de nier le radicalisme d'auteurs qui ont critiqué haut et fort les inégalités sociales et les absurdités du système politique, mais plutôt de mettre

en lumière la façon dont la mythologie nationale a influencé leur radicalisme, dans un processus d'échange très subtil. En effet, ils appartiennent à un système qu'ils critiquent *de l'intérieur*, conscients d'être un produit de ce même système, d'en être une des incarnations. On pourrait évoquer ici l'exemple contemporain de Chuck Palaniuk, qui est autant un adversaire farouche (au sens éthique) de la société de consommation, qu'un pur produit de celle-ci : il est engendré par elle et parfaitement digéré par elle. De même pour Cormac McCarthy, dont la critique de la violence de l'Ouest, anarchique, biblique, tient d'un phénomène semblable d'adhésion à une forme de culture de la violence. Il y a chez ces auteurs (et chez l'ensemble des auteurs étudiés ici) une forme de jouissance mêlée à la condamnation qui est très particulièrement américaine.

À partir de ces quelques précisions, il convient de mentionner un certain nombre d'œuvres qui ont vu le jour depuis les années 1960 et 1970 et qui ont voulu cerner l'Amérique d'une façon différente, en cherchant à comprendre son fonctionnement, si l'on veut, métaphorique. Des romans qui s'inscrivent dans la tradition du *Grand Roman Américain*, en ce qu'ils cherchent à exprimer une forme de *totalité* nationale. Que ce soit à travers le marasme économique ou à travers les grandes figures du mythe populaire, ils cherchent à mettre l'accent sur une Amérique englobante, qu'on ne cherche plus à épuiser, au contraire. Si leurs prédécesseurs rêvaient de dire l'Amérique, de la comprendre en ne laissant rien passer, en ne laissant rien s'échapper, ceux-là se retrouvent confrontés à une Amérique qui épuise par sa force d'attraction.

2.6 LE VORTEX DES VOIX

Dans son introduction à *JR*⁶², Frederick R. Karl, spécialiste de William Gaddis, faisant référence aux grandes obsessions de l'écrivain, écrit : « For Gaddis, everything in America is a metaphor, a cartoon version of who and what we are. This is a paradox as well as an irony, and his novels are attempts to unravel the conundrum.⁶³ » *JR* est effectivement une tentative complexe et rigoureuse, hilarante et pathétique, de dénouer les liens qui composent un

⁶² William Gaddis. *JR*. New York. Penguin Books, 1993 [1975]. 725 pages. Introduction de Frederick R. Karl.

⁶³ *Ibid.*, p. V.

imaginaire social saturé. Prenant d'assaut le monde de l'argent et de la spéculation, par l'entremise d'un enfant qui se propose d'échafauder un empire financier, le roman de Gaddis est un extraordinaire fouillis de propositions contradictoires où s'entremêlent les registres et les références.

Impossible à résumer, il convient de spécifier ici que le regard porté sur l'œuvre est spécifique et qu'il cherche à en éclairer certains aspects. Tout d'abord, c'est peu dire que d'affirmer que *JR* s'occupe du *problème* de l'Amérique (entendons problème au sens mathématique du terme, quelque chose qu'il faut *résoudre*) dans toute sa complexité, et surtout dans sa spécificité. Il n'y a que l'Amérique et ce qu'elle veut dire dans *JR*. Ce n'est pas un roman qui parle d'argent, c'est un roman qui prend pour acquis que l'argent est une chose spécifiquement américaine, une chose à même de former les personnalités des Américains et d'être déformée en retour par leurs personnalités. Gaddis cherche à montrer à quel point l'Amérique a fait de l'argent un objet physique extrêmement efficace et un objet psychologique encore plus puissant. Non seulement dans l'absence d'argent (dans la pauvreté et l'envie), mais dans sa qualité purement spéculative (la bourse, les marchés). À partir du moment où l'argent devient abstrait, quand JR parvient, grâce à des coupons de magazines et des coups de téléphone, à bâtir une entreprise lucrative (sur papier seulement) le symbole de l'Amérique est touché dans le mille.

L'absurdité de la situation (qu'un gamin de onze ans parvienne à ses fins), la critique intrinsèque qu'elle implique, n'empêche en aucune façon JR lui-même de représenter le type même de l'américain entrepreneur, efficace, conscient des forces et des faiblesses de l'économie de marché. JR est le « self-made-man » par excellence, descendant en droite ligne d'Huck Finn et du *Self-Reliance* d'Emerson. Il est paradoxalement ce qu'il y a de plus engageant dans la psyché américaine : une adhésion au mythe de l'avancement et de l'ascension sociale non pas par la chance ou le sang, mais par le travail et l'ingéniosité.

En ce sens, il est possible de lire *JR* comme une tentative de définir le pays à l'aide de sa puissante machine symbolique. Comme tout les grands romanciers américains, Gaddis se retrouve sur la corde raide et savoure sa position précaire. Il se place délibérément à cet endroit précis qui lui permet d'analyser les défauts de sa société et d'en faire le procès tout en en exaltant l'essence. Comme tous ces grands romanciers, Gaddis cherche à décrire une réalité à la fois sordide et grandiose, dans un processus dialectique servant à faire ressortir

l'Amérique comme une synthèse, à nous faire prendre conscience qu'elle est un ensemble de toutes ces propositions contradictoires.

Bien sûr, *JR* est avant tout le roman du langage. D'une certaine façon, à travers toute son œuvre atypique, purement verbale, Gaddis écoute parler l'Amérique et parle d'elle comme de la patrie du langage, cet endroit où des hommes ont littéralement inventé une réalité politique à partir d'un procédé d'énonciation. Un endroit auto-créé, qui n'est soutenu que par une série d'énoncés emphatiques, transformés en idéaux et en mythes rassembleurs : « [...] the United States, as "the first new nation" – that is, the first modern nation deliberately fabricated *de novo*, founded in a self-conscious performative act of new political creation – has therefore been the site of important acts of recognition of the artificiality and historical contingency of the nation⁶⁴ », écrit Christopher Looby dans *Voicing America*. Les termes utilisés par Looby sont éloquents dans la mesure où ils éclairent l'aspect contingent de la nation Américaine dans sa relation au langage et à l'acte performatif qu'est la Déclaration d'Indépendance: *nation délibérément fabriquée, création politique, artificialité*.

Relire Gaddis sous cet éclairage confronte le lecteur aux contingences du langage, non seulement dans son aspect politique, mais également, et surtout, dans son aspect inopérant au niveau des interactions humaines. Autrement dit, la confrontation entre le langage comme outil de création (de soi, d'une nation, etc.) et son inefficacité comme outil de communication. Pour Gaddis, le langage devient donc cette extraordinaire machine à *créer le réel*, ou une illusion de réel, tout en étant un frein à la communication entre les individus.

Tout le monde parle, chez Gaddis, sans arrêt, mais personne ne s'écoute. Les protagonistes sont tous persuadés d'être des représentations archétypales du « rêve américain », dans son sens générique de liberté et d'affirmation individuelle. Que ce rêve soit stimulé par le jargon tarabiscoté de JR, ou par l'honnête bégaiement d'un artiste incompris et manipulé comme Edward Bast, il porte toujours le même sceau. L'Amérique est un immense réservoir de paroles discontinues et contradictoires qui s'entrechoquent sans être remises en question par quiconque, parce qu'elles ont force de loi, reposant sur le socle aussi solide

⁶⁴ Christopher Looby. *Voicing America*. *op. cit.*, p. 3. Voir également à ce sujet *L'Amérique*, de Jean Baudrillard pour le champ lexical.

qu' « artificiel » de l'énoncé fondateur : déclarer son indépendance, c'est aussi se couper des autres.

William Gaddis s'inscrit donc dans cette longue tradition de romanciers qui ont voulu faire correspondre le *geste* américain par excellence (la Déclaration suivie de l'invention de soi) avec la voix humaine. Symboliquement, il s'agit d'un procédé mimétique où l'individu parlant devient l'avatar de la nation. Il re-crée le mythe fondateur en s'octroyant la parole et en faisant équivaloir son « Je » personnel au « We, the people » de la Déclaration d'Indépendance. Gaddis va tout simplement plus loin en exacerbant une série de « Je » qui forment un « Nous » chaotique au point de devenir incompréhensible.

2.7 RETOUR SUR L'IDENTIFICATION

À la fin du XIX^e siècle, ce moment pivot de l'histoire littéraire américaine, quand la rencontre des deux siècles et l'industrialisation font comprendre, même à ceux qui continuaient à le nier, que la réalité ne rime pas avec l'idéal constitutionnel (une réalité qui fait mentir les mots célèbres d'Hawthorne à propos de ce pays dépourvu de zones d'ombre, de mystères, et de tares⁶⁵), une littérature vraiment revendicatrice émerge. Parallèlement, à partir du moment où le concept du *Grand Roman Américain* devient un fantasme d'écrivain plutôt qu'un appel critique et patriotique, on retrouve cet enjeu presque partout : voir se chevaucher la parole individuelle et le destin national, dans un aller-retour perpétuel entre la virulence du discours social et la passion d'un rêve toujours possible.

Dans l'optique d'une étude sur le roman américain comme celle-ci, qui cherche à explorer la puissance de l'imaginaire national et son intrusion dans le processus créateur, notre intérêt se porte sur ce jeu subtil de l'écrivain entre l'adhésion et le refus, entre son ironie et sa fascination; sur cette fusion entre l'Amérique et celui qui l'écrit, qui ne peut s'empêcher de le faire.

La trace de ce processus d'identification, vue plus tôt dans ces pages, est déjà décelable chez Melville qui, dans *Moby Dick*, déclenche la narration avec un acte d'énonciation à la

⁶⁵ « [...] no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight. » Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*. Columbus. Ohio State University Press. 1968. p. 3.

fois identitaire et ambigu⁶⁶, et jalonne toute l'histoire du *Grand Roman Américain* en tant que phénomène social et littéraire. De Mark Twain jusqu'à Don DeLillo, en passant par Gaddis, on retrouve au premier plan cette importance fondamentale du langage dans le processus identitaire et la formation de l'individu.

Il s'agit d'une des facettes les plus remarquables et distinctives de ce que peut être un *Grand Roman Américain*. Au-delà des aspects purement thématiques qui dénotent l'ambition des romanciers attelés au projet (comme la migration, le traitement de la frontière, les tensions raciales), au-delà de la démesure qui lui est souvent associée, cette place faite à la parole est autrement capitale. Il s'agit de prendre en charge le discours pour le transformer en acte performatif, symbole de la naissance de la nation.

Cette prise en charge se situe au niveau du processus créateur. Cela se traduit évidemment, à l'intérieur de la diégèse, par un travail sur le sens précis des mots et sur le double sens constant de l'Amérique. Par exemple, et malgré tout ce qu'il pouvait affirmer dans ses lettres et journaux à propos de la limpidité endormante de son pays, Hawthorne faisait exactement cela, en créant l'oeuvre la plus polysémique de l'histoire du roman aux États-Unis. Le travail sémantique sur la lettre « A » est proprement infini, parce que l'important ce n'est pas sa vérité, mais son interprétation (et la manière dont celle-ci agit sur les gens). Les romanciers qui lui succèdent, en quête de l'Amérique, passent eux aussi par cette prise en charge d'un langage à la fois équivoque et unificateur.

Cette quête ne s'est jamais démentie. C'est du moins ce qui frappe chez quantité d'auteurs qui ont voulu cerner le sens et l'essence de l'Amérique. En publiant *Independence Day*, en 1995, Richard Ford s'est placé dans cette tradition, avec un roman qui fait glisser explicitement le sens de l'indépendance de la nation vers celui de l'indépendance de l'individu. En lien direct, encore une fois, avec Emerson, Ford s'inscrit dans un processus d'affirmation de soi imbriqué dans la définition même de l'Amérique. Le « Je » qui parle, dans *Independence Day*, s'identifie avec le principe moteur de la nation, jusqu'à la symbiose. Bien sûr, le roman de Richard Ford n'est pas une apologie de l'Amérique, loin de là.

⁶⁶ L'expression « Call me... » rappelle la familiarité, mais sous-entend aussi l'idée de dissimulation d'identité.

Pourtant, le geste fondateur est le même : un geste unilatéral et décisif, qui propulse vers l'autocréation, où la fin justifie les moyens.

En cela, ce qui distingue l'effort littéraire de l'effort politique originel, c'est l'ambiguïté (impossible en politique, même en démocratie), le doute. Mais ce qui les rapproche, c'est l'adhésion à un symbole et à une entité indépassable dans l'imaginaire : l'Amérique est le seul thème possible. Chez Ford, comme chez les autres, tout est prétexte à parler de l'Amérique et en retour à la faire parler d'elle-même. Il ne fait aucun doute que l'univers de Ford témoigne de cette même quête qui anime les romanciers américains depuis plus de cent cinquante ans, celle de comprendre la nation et de mettre en rapport les contradictions entre sa véritable identité et son système symbolique tout puissant.

À travers la voix de son narrateur, Ford se lance dans une observation minutieuse et profonde de la banalité et de l'intrusion insidieuse du tragique. D'une manière assez similaire à celle de Philip Roth dans *American Pastoral*, qui voit le jour deux ans plus tard, Ford parvient à interroger le fait d'être Américain grâce à la voix d'un homme normal complètement intégré dans le système, qui a absorbé le mythe, qui se voit assailli par la réalité.

Une des plus grandes forces de Ford consiste à transmettre au lecteur un sentiment de perte de contrôle, c'est-à-dire un face-à-face subtil entre la vision de la vie tournée au quart de tour de son narrateur Frank Bascombe et les ingérences d'éléments incontrôlables qui viennent perturber son équilibre mental. Bascombe est un personnage superbement construit. Il est complexe, intelligent, conventionnel et ordinaire. Sa voix est celle de la raison, du *common sense*, de la vie de tous les jours, placée en exergue d'évènements qui viennent saper ses fondations. Il est l'archétype du anti-héros qui a son équivalent dans toutes les grandes traditions littéraires du monde. Et pourtant, ce qui distingue Richard Ford d'un romancier européen occupé par les mêmes problèmes existentiels, d'un Philippe Djian par exemple, c'est le problème de l'Amérique. Simplement parce que pour le romancier américain, toute la conception du livre est basée sur l'imaginaire de la nation, qui se superpose à celui du protagoniste. Cela ne veut pas dire qu'il est incompréhensible pour qui n'est pas partie intégrante de cet imaginaire, mais que ce dernier est globalisant, et compte davantage qu'un pur existentialisme humain.

C'est aussi dans la plus pure tradition du romancier américain épris des différents niveaux culturels que Ford construit sa trame narrative : Bascombe part en week-end avec son fils, durant les festivités du 4 juillet, pour visiter le temple de la renommée du baseball à Cooperstown tout en lui faisant lire *Self-Reliance* d'Emerson et *The Declaration of Independence* de Carl Becker.

L'identification ironique du romancier avec la nation et son besoin de se définir elle-même continuellement, dans les actes et les pensées des gens, est suggérée un peu partout : dans l'abandon (symboliquement puissant) des ambitions littéraires de Bascombe qui est maintenant agent d'immeuble, dans ses discours sur la politique des années 1980, dans son itinéraire prédéterminé vers le temple factice d'un sport national. Cette identification culmine dans le titre qui fait écho non seulement au pays et à sa fête nationale, mais aussi à une longue liste d'œuvres qui se sont explicitement ancrées, par leur titre, dans cette *exclusivité* américaine. Qu'on pense à *An American Tragedy* de Dreiser ou même bien avant au *Wieland*, *An American Tale* de Charles Brockden Brown, et plus tard au *U.S.A.* de Dos Passos. C'est un peu comme si l'on affirmait d'entrée de jeu que le roman n'avait rien d'autre à offrir qu'une tentative de dissection de l'être humain en Amérique, et que cette dissection n'aurait pas de sens (ou du moins serait radicalement différente) si elle était tentée ailleurs.

American Pastoral fonctionne sur le même argumentaire. Il s'agit moins de mettre en scène le désastre émotionnel et familial d'un homme que de le mettre en contexte par rapport à l'histoire violente et paradoxale de son pays. Ou plutôt de démontrer à quel point il est impossible d'échapper à la force centrifuge de ce pays qui est tout à la fois un rêve et un cauchemar. L'ironie de l'Amérique, pour Roth, c'est qu'on y croit, qu'on ne peut s'empêcher d'y croire. La grandeur insupportable de l'Amérique, pour Roth et pour tous ceux qui s'y sont frottés, c'est son aspect double, mouvant, intercalé. L'Amérique, ce n'est pas le monde de Swede Levov, lisse, poli, superficiel, bourgeois, ni celui de sa fille Merry, anarchiste, sectaire, plein de fureur, mais l'explosion résultant de leur rencontre inévitable. Le travail du romancier n'est pas de juger l'un ou l'autre de ces deux mondes, c'est de contempler cette explosion.

Il est intéressant de revenir sur Philip Roth en cette fin de chapitre, puisque son *American Pastoral* est peut-être le roman le plus cité (avec *Underworld*) de nos jours en tant que *Grand Roman Américain*. Il réunit tous les critères de la réussite du point de vue de la

presse littéraire, autant populiste qu'intellectuelle. Il peut être lu comme le premier volet d'une trilogie aussi immense que le *U.S.A.* de Dos Passos (auquel il est fait référence dans *The Human Stain*). Il est un contrepoids parfait de l'imaginaire détraqué et fabuliste de *The Great American Novel*. Et surtout, il permet de préciser un certain nombre de points abordés plus tôt.

Qu'en est-il de la contamination des niveaux culturels et de la fascination du romancier américain pour la culture populaire? Bien sûr le roman d'élite existe aux États-Unis, il ne s'agit pas de prétendre qu'il n'y a aucune différence entre Stephen King et Joseph Heller, mais simplement de se souvenir de cette particularité : aux États-Unis, le roman d'élite se nourrit à même la culture populaire, il en est une extension directe. Il ne saurait exister sans elle, sans la mettre en valeur et la décrier en même temps.

À examiner la plupart des grandes œuvres littéraires américaines de notre corpus, on constate d'emblée qu'elles ne sont pas peuplées d'artistes, ni d'intellectuels. Il n'y a pratiquement aucun romancier. Même ceux qui ont écrit des romans extrêmement difficiles l'ont fait en mettant en scène l'Américain moyen, le citoyen ordinaire. Même Gertrude Stein, dans *The Making of Americans*, se tient loin de l'intellectuel comme figure. Tout se passe comme si l'Amérique en tant qu'entité n'était abordable que par le biais d'une fiction évitant comme la peste le sujet de l'écriture. Thomas Wolfe (avec Kerouac son fils spirituel) est celui qui s'est le plus approché d'une réelle mise en abîme de l'écriture comme acte descriptif et créateur, en inventant son double littéraire. Mais il a tenu à raconter l'histoire de paysans et de travailleurs, de machinistes et de parieurs compulsifs. L'Amérique s'est écrite à travers leur parole, comme le disait Dos Passos.

À partir de cette idée, on peut affirmer que le *Grand Roman Américain* est une affaire de romanciers qui s'occupent d'autre chose que de l'écriture en tant que telle. Leurs personnages représentent le peuple et sa lutte pour faire correspondre le rêve et la réalité. Leurs lieux sont les paysages à la fois impossibles à saisir d'un regard et pourtant unanimement considérés comme un tout. Leurs images et leurs métaphores sont celles du cinéma, du jazz, du rock et du sport.

C'est là que Roth intervient encore une fois. Nathan Zuckerman est un des seuls « écrivains » habitant le royaume du *Grand Roman Américain*, livrant au lecteur le fruit de sa plumè, à l'intérieur même de la diégèse. Toutefois, et c'est là toute la force de Roth, il semble

important de souligner que c'est un Zuckerman effacé, rompu, physiquement inapte qui s'exprime. Un Zuckermann qui, après avoir connu l'égoïsme de la gloire et de la célébrité, se retire et se met à écrire la vie d'un autre. Roth présente, avec *American Pastoral*, un être qui semble s'être débarrassé de soi pour s'intéresser à autrui et qui par le fait même découvre enfin sa nation. Ou plutôt se voit assailli par elle, après toutes ces années à l'éviter :

Once the country was a finished story for Zuckerman; full of himself as a young writer, eager to make his mark, to scar the land, he was happy to close the book on the U.S.A. In Roth's first Zuckerman novel, *The Ghost Writer*, published in 1979, where in the books 1956 Zuckerman appears as a twenty-three-year-old, one can hear him dismiss the New England he will inhabit four decades later as "the *goyish* wilderness of birds and trees where America began and long ago had ended." To this Zuckerman, America was never interesting [...]

He couldn't see past himself; he wasn't ready for the country. Now, as he recedes into his own smallness, the country looms up like the moon, whole and bright. All of its promises, made to each American in turn, his or hers to betray or fulfill, the country's to break or keep, are brought to bear, and it takes all Zuckerman has to bear to listen to the stories the country tells.⁶⁷

C'est à partir du moment où l'écrivain qui parlait de l'écrivain (dans un maëlstrom masturbatoire stérile) cesse son manège et se penche sur le destin de son voisin, de son compatriote, qu'il reçoit le coup fatal. Et c'est ce Zuckerman nouveau, ouvert, obsédé, qui prend la parole, pour inventer le destin de « Swede » Levov, le manipuler et le tordre jusqu'à en faire un énoncé grandiose sur l'Amérique, ses causes et ses conséquences. La figure de l'intellectuel, pour Roth, ajoute une profondeur mythique à sa création : celle du fantasme et du mensonge, car nul ne saura jamais la part d'invention qui se cache dans ce qui n'est après tout rien d'autre qu'un long monologue sur la nation de Nathan Zuckerman.

2.8 LE GRAND ROMAN AMÉRICAIN AU CARREFOUR

En résumé, ces réflexions permettent de situer le phénomène du *Grand Roman Américain* à l'intersection de trois grandes voies du discours littéraire américain.

D'abord, l'affirmation péremptoire, mais aussi jubilatoire, d'un « je » qui se pose comme critique d'un univers référentiel qui le dépasse. C'est l'Amérique comme système

⁶⁷ Greil Marcus, *The Shape of Things to Come*, op. cit., p. 45-46.

symbolique hégémonique qui influence toutes les sphères sociales, pas seulement l'art. Cela peut se traduire dans la réalité par un exemple aussi drastique que celui du mouvement pour les droits civiques : les fils et les filles d'esclaves qui ont lutté *au nom* de l'Amérique et pas *contre* elle.

Ensuite, le récit épique, grandiose, du territoire comme consécration et explication matérielle de l'« exceptionnalisme » américain. Cela n'implique pas nécessairement une représentation physique du voyage, avec des moyens de transport. Par contre, cela correspond à une représentation psychologique du déplacement sur la carte et entre les frontières, dans une idée de mouvement et d'exploration, de recherche et de quête identitaire.

Enfin, l'inévitable contamination des différentes strates de la culture, qui témoigne avant tout d'un rituel du consensus particulier à l'Amérique, où l'artiste, depuis l'âge d'or du romantisme et de l'industrialisation, s'est perçu comme un extrémiste, certes, mais un extrémiste au service de la nation. Il la contemple et la juge dans toutes ses réalisations, grandes et petites. Il ne faut pas comprendre cela comme du patriotisme, mais comme une association inviolable entre l'écrivain et ce que l'Amérique *doit* être, ce qu'elle a promis d'être avec ses deux *bouts de papier*. Thoreau écrivait ces belles lignes dans *Walden* :

I tried to help him with my experience, telling him that he was one of my nearest neighbors, and that I too, who came a-fishing here, and looked like a loafer, was getting my living like himself; that I lived in a tight, light, and clean house, which hardly cost more than the annual rent of such a ruin as his commonly amounts to; and how, if he chose, he might in a month or two build himself a palace of his own; that I did not use tea, nor coffee, nor butter, nor milk, nor fresh meat, and so did not have to work to get them; again, as I did not work hard, I did not have to eat hard, and it cost me but a trifle for my food; but as he began with tea, and coffee, and butter, and milk, and beef, he had to work hard to pay for them, and when he had worked hard he had to eat hard again to repair the waste of his system -- and so it was as broad as it was long, indeed it was broader than it was long, for he was discontented and wasted his life into the bargain; and yet he had rated it as a gain in coming to America, that here you could get tea, and coffee, and meat every day. But the only true America is that country where you are at liberty to pursue such a mode of life as may enable you to do without these, and where the state does not endeavor to compel you to sustain the slavery and war and other superfluous expenses which directly or indirectly result from the use of such things. For I purposely talked to him as if he were a philosopher, or desired to be one. I should be glad if all the meadows on the earth were left in a wild state, if that were the consequence of men's

beginning to redeem themselves. A man will not need to study history to find out what is best for his own culture.⁶⁸

Le fantasme du *Grand Roman Américain* a changé de forme avec les générations, mais il n'est jamais disparu, il ne s'est même jamais essoufflé. Jusqu'à un certain point, il a pris plusieurs formes simultanément : à la fois délire éditorial et populaire, à la fois démarche artistique inconsciente et assumée.

Ces allers-retours entre l'élite et la culture de masse ne se sont pas faits au détriment de la littérature, bien au contraire. En refusant de disparaître, submergé par les clichés et les romans à quatre sous, en continuant de hanter la tête et l'imagination des écrivains, le *Grand Roman Américain* est devenu une véritable obsession et, surtout, un catalyseur extraordinaire qui a obligé les romanciers à se dépasser et à se positionner par rapport à l'imaginaire national, à son histoire houleuse et à ses problèmes intrinsèques. Loin d'être un frein à la création, le *Grand Roman Américain* a été un moteur, une motivation à l'excellence. Il s'est inscrit, dans l'évolution de la littérature aux États-Unis, dans une optique de rendez-vous avec l'histoire, avec les livres et avec la nation.

⁶⁸ Henry David Thoreau. *Walden and Civil Disobedience*. New York. W.W. Norton. 1966. p. 137.

CHAPITRE 3

TOUT EST CONNECTÉ

3.1 TONI MORRISON ET DON DELILLO

Au début de l'année 2006, le rédacteur en chef de la section littéraire du *New York Times*, Sam Tanenhaus, a lancé un appel à quelques centaines d'écrivains et de critiques : identifiez le meilleur ouvrage de fiction paru aux États-Unis durant le dernier quart de siècle. Dans un article publié après l'annonce des résultats, A. O. Scott a eu cette boutade heureuse à propos d'un palmarès qui lui rappelle la poursuite du yéti ou du monstre du Loch Ness : « *The New York Times Book Review*, ever wary of hoaxes but always eager to test the boundary between empirical science and folk superstition, has commissioned a survey of recent sightings.⁶⁹ » La forme univoque de la requête impliquait une grande division des voix ainsi que le faible nombre (en chiffre absolu) de votes donnés au « gagnant ». *Underworld* s'est classé deuxième, avec 11 votes, derrière *Beloved*, de Tony Morrison, qui en a récolté 15.

Les deux romans placés l'un en face de l'autre révèlent bien des choses concernant la présente réflexion. D'une certaine façon, ce dernier chapitre se veut une tentative pour expliquer le choix de ne pas parler d'un livre comme *Beloved*, en consacrant le reste de l'espace à un livre comme *Underworld*.

À la lumière de ce qui a été écrit précédemment, on ne saurait nier que le roman de Morrison se penche sur l'Amérique et son sens profond, dans une quête de vérité historique et sociale qui n'est en rien occultée par l'aspect fantastique de la narration. Depuis l'arrivée des grands romanciers noirs qui ont construit leur identité littéraire sur la base d'une accusation équilibrée, à la fois violente et rédemptrice, parler d'esclavage équivaut à parler des États-Unis. Et réciproquement, parler des États-Unis équivaut à parler de l'esclavage et de tensions raciales. Il ne saurait y avoir de grande littérature américaine sans l'apport des

⁶⁹ A. O. Scott. « Tracking the ever-elusive Great American Novel ». *The Herald Tribune*. 16 mai 2006. p. 1. Online : <http://www.iht.com/articles/2006/05/16/features/scott.php?page=1>

noirs et de leur regard sur les principes connexes de la culpabilité et de la victimisation. Toni Morrison fait partie de cette lignée : *Beloved* est un chef-d'œuvre d'introspection, de résilience et d'écriture suggestive. C'est un chef-d'œuvre américain, mais ce n'est pas un *Grand Roman Américain* au sens où il est entendu ici. Il n'a pas la prétention d'être ce qui a été décrit auparavant. *Beloved* est un « grand roman », certes, nourri, inspiré, imprégné de l'Amérique, sans toutefois chercher à en être le dépositaire.

La dernière fois qu'un concours similaire avait surgi dans l'espace public, en 1965 (qui cherchait à nommer le meilleur roman américain publié depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale), Ralph Ellison avait été déclaré gagnant pour *Invisible Man*, suivi de près par Saul Bellow et *Augie March*. Une réflexion semblable s'impose à propos de ces deux choix. Là où Ellison écrivait le grand livre existentialiste de l'homme noir évoluant dans une société qui l'annule sans cesse, Bellow traversait le territoire et le temps avec la fougue de l'immigrant qui *devient* l'Amérique, dans un jeu constant de superpositions illuminant, exacerbant, l'un et l'autre.

Deux fois plutôt qu'une, l'on se retrouve devant un chef-d'œuvre américain écrit pas un noir, suivi d'un *Grand Roman Américain* écrit par un blanc. Il ne s'agit pas de prétendre que la littérature afro-américaine n'est pas en mesure de produire le *Grand Roman Américain*, mais de suggérer que ce dernier entre en lien intime avec la notion abstraite d'autocritique, qui implique un regard sur soi d'autant plus dur qu'il n'a pas d'échappatoire. La grande littérature noire américaine n'est pas celle des vainqueurs, elle est celle d'une microsociété qui cherche encore à se relever d'une humiliation centenaire. Cette société n'a pas à faire son procès, occupée qu'elle est à panser ses plaies et à réclamer sa part du gâteau. Si elle tombe sous le même poids symbolique que celle des blancs, c'est en raison de la force du symbole lui-même, qui dépasse la confrontation raciale, celui du rêve qui a fini par lui accorder son inclusion. Si elle n'est pas à même d'englober l'Amérique en son entier, c'est qu'elle n'a pas à se reprocher le massacre des Indiens et sa propre mise en cage. Son ambiguïté est d'ordre personnel, philosophique, existentiel. Elle est fondamentalement opposée à la morale puritaine du romancier blanc prisonnier de son passé trouble, construisant son univers référentiel à partir des images récurrentes de l'obsession autoaccusatrice :

Through these gothic images are projected certain obsessive concerns of our national life: the ambiguity of our relationship with Indian and Negro, the ambiguity of our encounter with nature, the guilt of the revolutionist who feels himself a parricide – and, not least of all, the uneasiness of the writer who cannot help believing that the very act of composing a book is Satanic revolt.⁷⁰

3.2 LE VIF SU SUJET

Dans une des critiques du roman les plus lucides à être parues lors de sa sortie, Laura Miller, du magazine virtuel *Salon*, écrit à propos d'*Underworld* :

"It's the 'Moby Dick' of our time," a smitten acquaintance said to me about "Underworld," and you get the impression that this is exactly what DeLillo intended from the moment he typed the first word. The book feels like it was conceived and gestated inside the very idea of Greatness (to use a DeLillo-esque turn of phrase). Perhaps when Melville sat down to thrash out his magnum opus, or Dostoevski to write "The Brothers Karamazov," each of those writers thought to himself, "I'm really on to something here," or even, "You know, this is really, really good." But "Underworld" has a self-reverent quality to it, as if DeLillo began it under the orders of a sonorous, Sir John Gielgudian voice that trumpeted from the heavens, proclaiming, "Thou shalt write the Great American Novel."⁷¹

Il y a en effet une telle ambition disséminée au cœur de l'effroyable « résultat » qu'est *Underworld*, qu'il est presque impossible de ne pas en arriver à cette conclusion. D'après Miller, il reste d'*Underworld*, après cette constatation, une écriture habile, joueuse, à la limite du trompe-l'œil, qui se savoure dans ses parties, mais pas dans son tout : «And yet there's something vital missing from "Underworld"; like Henry James, complaining of another writer's effort, I'm prompted to say, "I liked all of it, except the whole thing."⁷² »

La première impulsion du lecteur, quand il entre en contact avec Don DeLillo, c'est d'être abasourdi par la qualité de sa plume, par l'ingéniosité des dialogues et l'ambiance qui se dégage de l'ensemble, comme si la « vérité » de l'œuvre se dissimulait quelque part entre deux phrases tellement banales qu'elles érigent la banalité même au rang de la perfection.

⁷⁰ Leslie Fiedler, *Love and Death In the American Novel*. Londres. Jonathan Cape. 1967. p. 27.

⁷¹ Laura Miller. « One nation. undercover ». *Salon*, 26 septembre 1997. p. 1. Online: <http://www.salon.com/sept97/DeLillo970926.html>

⁷² *Ibid.*, p. 1.

DeLillo est un écrivain de l'allusion, toujours en marge d'une prose qui tiendrait le lecteur par la main. Il écrit pour que nous relevions la tête ici et là en soupirant devant le parfait découpage d'une scène qui suggère plus qu'elle ne divulgue.

Ce qui frappe, chez DeLillo, c'est le paradoxe entre cette écriture de l'approximatif et l'ambition plus qu'évidente d'écrire l'ultime définition de l'Amérique. C'est peu dire que, depuis son premier roman, *Americana*, son œuvre s'est construite sur les fondations de la nation en tant que lieu exceptionnel, qui permet d'éclaircir des comportements humains. L'aller-retour entre l'homme et sa société est au cœur de la création pour DeLillo, qui perçoit l'Amérique comme un endroit de l'exaspération, où toutes les définitions de l'homme sont grossies à la loupe, où toutes les facettes de l'imaginaire social sont exacerbées. Pris dans l'étau d'une auto-crédation constante, le romancier américain est un être qui doit s'écrire un destin, qui manœuvre afin de s'inventer et de comprendre ce qui l'attire et le repousse en même temps dans cette culture globale qui l'entoure :

It's no accident that my first novel was called *Americana*. This was a private declaration of independence, a statement of my intention to use the whole picture, the whole culture. America was and is the immigrant's dream, and as the son of two immigrants I was attracted by the sense of possibility that had drawn my grandparents and parents.⁷³

Si ses romans précédents exploraient une facette de l'expérience américaine en particulier, *Underworld* est sans équivoque un effort de sommation, une tentative d'inclure à l'intérieur d'un seul livre l'ensemble des données recueillies auparavant. *Underworld* est un *magnum opus*, au sens où son auteur l'a voulu: à la fois dépôt et exutoire d'une réflexion mûrie durant toute une vie. Il est le « roman qui a pris dix ans à écrire » et aussi le roman qui précède cette micro-œuvre qu'est *The Body Artist*, comme si le souffle suivant ne pouvait être qu'un mince filet de poésie minimaliste.

Ce chapitre final cherche à expliquer pourquoi *Underworld* peut être abordé comme le parangon du *Grand Roman Américain*, cet objet culturel cher au lecteur comme au créateur. À l'aide des quelques caractéristiques récurrentes mises en lumière dans les pages

⁷³ Cité dans Adam Begley. « Don DeLillo : The Art of Fiction ». *Paris Review*, 35.128. automne 1993. p. 276.

précédentes, une lecture inédite sera proposée, s'appuyant sur l'intertextualité et la sociocritique.

3.3 LES MOTS

Underworld est un roman de mots et de phrases. Un roman qui vient des mots et qui y retourne sans cesse. C'est un espace aux narrations multiples qui s'enchevêtrent, donnant au lecteur un aperçu des pensées de plusieurs personnages, à différentes étapes de leur vie et de l'histoire du pays. La majeure partie du récit est racontée à la troisième personne, à l'aide d'une « voix » (plus qu'un simple « style » chez DeLillo) qui se mêle à celle des personnages, entrant dans les esprits, en sortant, émettant des jugements équivoques et laissant planer un doute perpétuel chez le lecteur quant à l'origine de certains propos. Cette « voix » est si puissante chez Don DeLillo que, d'une certaine façon, elle évoque ces grands maîtres du roman réaliste européen, toujours prêts à dire ce qu'ils pensent d'une action ou d'un comportement : elle en est l'extension postmoderne, remplaçant la certitude par l'ambiguïté, la morale par le doute.

C'est cette voix qui ouvre le récit, qui le place d'emblée sur le parcours hésitant de la voix américaine. En quelque sorte, la première phrase d'*Underworld* est un condensé de tout ce qui a été dit plus haut, elle en est l'illumination et l'instigation. Elle est si emblématique qu'elle contient, à elle seule, tous les enjeux soulevés au cours de cette recherche. Cette phrase qui, en un reflet de la nation elle-même, se crée au moment de l'énonciation.

La voix commence ainsi : « He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful. »⁷⁴

Quelques instants peuvent être accordés à la complexité sémantique d'une telle ouverture. Sans même s'arrêter sur les figures de style et les jeux phonétiques, il est possible de tirer un certain nombre de conclusions.

D'abord, cet appel au lecteur pose d'emblée le récit dans un système double d'inclusion et d'exclusion. Là où le lecteur américain se sent interpellé, le lecteur étranger, lui, se sent exclu. « Ta voix » n'est pas non plus l'anglais en général, mais bien

⁷⁴ Don DeLillo. *Underworld*. New York, Scribner. 1997. p. 11. À partir de maintenant, toutes les citations d'*Underworld* seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses.

l' « américain » en tant que langue, dans son aspect particulier et dissociatif. Une langue qui, définie, délimitée, circonscrite par Noah Webster (dans les premières décennies de la République, grâce à un dictionnaire devenu mythique lui-même) s'est lentement et fièrement séparée de l'Europe par son côté vernaculaire et mouvant. L'idiome « américain », on le constate à la lecture des œuvres littéraires qui en sont issues, est une langue évolutive, orale, qui refuse de se figer. « No dialects in America, Swin said. Black children invent slang and in time it makes its way to the dictionary⁷⁵ », écrivait récemment le romancier John Brandon, mettant ces paroles dans la bouche d'un jeune bandit latino-américain.

Ainsi, la « voix » narrative d'*Underworld* s'installe-t-elle tout de suite dans cette position mouvante (il est à noter que l'oralité est déjà perceptible, dans le choix délibéré de l'incise, dans l'utilisation des apostrophes de compression : *that's, there's*).

Ensuite, le rapport entre cette « lueur dans ses yeux » et un semi-espoir est certes révélateur de l'écriture équivoque dont DeLillo a fait sa marque, mais il conjure également une série d'associations symboliques dignes d'intérêt. À un premier niveau de lecture, on comprend que cet « espoir » que Cotter Martin n'ose pas caresser complètement est celui de réussir à se faufiler par les tourniquets du stade sans payer. Comme le reste de sa bande (eux qui ne sont ni des amis, ni des ennemis, seulement des semblables), il a manqué l'école pour assister au troisième match de la finale de la Ligue Nationale, opposant les Dodgers et les Giants (les deux équipes jouaient à New York à l'époque), le 3 octobre 1951.

Tous alignés, prêts à se fondre dans la foule, les jeunes adolescents s'élancent vers les guichets, conscients que certains se feront prendre. Ils sont décidés à ne pas être de ceux-là, tous autant qu'ils sont, à l'image des soldats qui savent trop bien que *plusieurs vont mourir*, sans jamais céder au défaitisme consistant à s'inclure dans ce nombre. Cotter fait partie du lot, il les observe. La voix narrative qui s'est adressée au lecteur s'infiltré dans la pensée de Cotter, dérive, devient la foule abstraite. L'image des soldats courant vers le champ de bataille est frappante. Après que l'un d'eux ait crié « Geronimo », la métaphore gagne en puissance, on voit presque les barbelés du no man's land : « You shout because it makes you brave or you want to announce your recklessness. They have made their faces into scream

⁷⁵ John Brandon. *Arkansas*. San Francisco. McSweeney's Books. 2008. p. 125.

masks, tight-eyed, with stretchable mouths, and they are running hard, trying to funnel themselves through the lanes between the booths, and they bump hips and elbows and keep the shout going. » (U P.12)

Mais qui est Cotter Martin? Peut-on laisser de côté le fait qu'il soit afro-américain? À la lueur de cette spécification, une relecture de la phrase d'ouverture s'impose. En effet, le rapport de force entre les termes change radicalement si on y perçoit la tension raciale, ne serait-ce que dans la double identification du lecteur et du personnage à un système symbolique puissant (l'Amérique) et à une réalité historique (l'esclavage). Le semi-espoir de Cotter devient alors celui du « citoyen de seconde zone » qu'a toujours été le noir depuis la fin de la guerre civile: libéré sans être émancipé, légalisé sans être égalisé.

Pour Cotter, l'avenir ne sera jamais plus qu'une moitié d'espérance, un mélange de certitude et d'insécurité constante. L'incipit d'*Underworld* est déjà un constat, un jugement porté sur la nation: Cotter est ce « toi », cet être multiforme qu'est l'Américain. L'identification passe par la voix, par la langue, créant la nationalité, passant par-dessus le racisme et les préjugés, inclusive. Tout de suite après, les yeux révèlent le faux-semblant d'une identité basée sur des mots.

Il s'agit d'une identité factice, une *nationalité* qui s'est rêvée homogène dès le début à travers la force de discours patriotiques qui ont plus ou moins de réalité :

Nationality, as it had been experienced by almost anyone who had come to the colonies or to the new nation, had been understood and experienced as an effect of linguistic homogeneity. To the present day, language planning has been a component of political formation in new and postcolonial states. As the first "new nation", the United States was also the first site of such planning, although not much of it was ever carried out, as the continuing agitation for monolingual education and legislation for making English the official language evidences.⁷⁶

Précisons cependant que DeLillo n'écrit pas *halfway scared*, mais bien *halfway hopeful*, distinction signifiante parce qu'elle « accepte » la notion d'espoir, tout en la remettant en question. Le principe moteur de l'Amérique, du point de vue de l'imaginaire social, est ce balancement entre le rêve d'une vie meilleure et les obstacles imposés par la réalité. C'est un principe inventé par une société d'immigrants blancs et chrétiens venus bâtir

⁷⁶ Christopher Looby. *Voicing America*, op. cit., p. 217.

un nouveau monde loin des vicissitudes de l'Europe. Mais c'est également le principe des fils d'esclaves qui se sont mis à prendre la parole, clamant haut et fort leur droit fondamental aux mêmes opportunités, à ce même balancement hasardeux.

Cotter est le jeune afro-américain que la narration place d'emblée dans ce système à la fois allusif, diffus, et extrêmement *construit, planifié*. Un système conscient de son propre réseau complexe et serré d'associations symboliques. En ce sens, l'écriture de DeLillo est une invitation à peine voilée à la surenchère explicative. Il échafaude son récit sur un ensemble quasi-infini de ramifications, brouillées elles-mêmes par la mise en abîme constante du discours sur la paranoïa (plus : sur sa médiatisation), cette invention de la Guerre Froide. Et qu'est-ce que la paranoïa sinon la réponse du citoyen américain à la terreur du citoyen soviétique?

Beaucoup plus que la plupart des romanciers américains de sa génération, Don DeLillo est un architecte minutieux qui ne laisse rien au hasard, il crée un univers où la coïncidence n'existe pas. Le tissu de références est parfois étourdissant, si dense qu'il semble obscurcir le simple plaisir de lecture. Mais contrairement à plusieurs critiques qui tendent à expliquer son univers référentiel de l'intérieur vers l'extérieur, c'est-à-dire en fonction de ce que *l'Amérique de DeLillo permet de révéler sur le monde*, la thèse défendue ici prétend qu'il en va plutôt à l'inverse : *Underworld* est un roman qui utilise le monde pour révéler l'Amérique. Cette dernière est son origine et sa finalité. Le monde est contenu dans une Amérique à laquelle l'écrivain (qui refuse les étiquettes) s'identifie ostensiblement : « I'd prefer not to be labeled. I'm a novelist, period. An American novelist.⁷⁷ »

Le lecteur suit Cotter à travers les corridors du stade jusqu'aux estrades où il assistera au match de baseball le plus important de l'histoire, repartant avec l'artefact qui se veut le catalyseur de la trame de tout le roman : la balle du coup de circuit vainqueur. Jusqu'ici, rien de vraiment étonnant : le but d'un roman historique n'est-il pas de raconter une chose inusitée, marginale, d'adopter le point de vue de cet être invisible qui a récupéré l'objet sacré? DeLillo insiste sur le possible de l'action racontée. Effectivement, tout ce qui est

⁷⁷ Cité dans Thomas DePietro, éd., *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, MI, University Press of Mississippi, 2005, p. 115.

décrit dans le prologue d'*Underworld* est susceptible d'être « réaliste ». C'est la multiplication et la juxtaposition de ces possibles qui créent l'effet de symbolisme à outrance.

De l'autre côté du stade se trouvent réunis Frank Sinatra, Jackie Gleason, Toots Shor et J. Edgar Hoover. Ce dernier apprend, durant la partie, que les Soviétiques viennent de procéder à leur second essai nucléaire et reçoit en plein visage les *deux* pages du magazine *Life*, arrachées par un spectateur enthousiaste, représentant une toile de Bruegel : *Le Triomphe de la Mort*. La toile prête son titre au prologue, première d'une série d'œuvres à partir desquelles les différents chapitres (ainsi que le roman lui-même) seront nommés.

Ce qu'il faut comprendre, si on veut appréhender Don DeLillo correctement, c'est que tous ces détails sont à la fois réels et invérifiables dans leurs rapprochements à l'intérieur de la diégèse. Ils se retrouvent à l'abri de l'histoire et de l'oubli, intégrés dans le roman, construisant un édifice de significations fécondes. Par exemple, on sait que Sinatra assistait régulièrement aux matchs et connaissait bien Hoover, il est donc *plausible* qu'ils aient été présents ce fameux jour. De même, l'édition du premier octobre 1951 de *Life* présentait bien la fresque de Bruegel aux pages 66-67.

Sous ces détails empruntés à l'histoire, DeLillo place ses pions fictionnels, stratifiant la compréhension du lecteur, l'invitant à tisser les liens (ou à les dénicher). DeLillo est un romancier qui prend des décisions. Il fait de Cotter Martin, un adolescent noir de Harlem, fan des Giants, le récipiendaire de la balle frappée par Bobby Thomson dans le champ gauche cet après-midi là.

Il décide que Cotter entrera en possession de la balle victorieuse. Il décide que Cotter aura une passion pour ce sport national qui transcende la ségrégation (depuis peu : Jackie Robinson passe dans les ligues majeures en 1947) et unifie les gens, qu'il sera, en tant que personnage, un mélange de hardiesse téméraire et de mépris pour l'autorité caractéristique de l'esprit américain.

Enfin, DeLillo décide de lui donner un nom dont l'inversion syllabique fait résonner d'un coup de tonnerre l'histoire du pays avant même sa création officielle : Cotter Martin est presque Cotton Mather.

Le plus connu des puritains fondateurs, ministre de la troisième génération, Cotton Mather (1663-1728) est l'auteur de plusieurs centaines de pamphlets, de sermons et de

monographies qui ont touché à tous les sujets imaginables en les associant de façon rhétorique à la destinée américaine. De la théologie piétiste aux nouvelles lois newtoniennes, en passant par l'évangélisation des Sauvages, Mather s'est penché sur le Monde et ses manifestations pour le faire correspondre avec sa vision (et celle de ses pères et grands-pères) du Nouveau Monde : l'endroit présent et futur (en tant que rêve et projet), à la fois Exode et Nouvelle Jérusalem, *Americana*. Il est resté présent dans la culture populaire pour le rôle qu'il a joué dans sa jeunesse durant les procès de sorcellerie de Salem, fixant par là même l'image du puritain austère et sombre. Il sera invoqué ici surtout pour sa contribution phénoménale à la formation de l'imaginaire américain, entre autre grâce à son épopée spirituelle de la Nouvelle-Angleterre, *Magnalia Christi Americana*. Sacvan Bercovitch, spécialiste de la pensée puritaine aux États-Unis, écrit ceci sur Mather et son chef-d'oeuvre:

As such, it remains, for all its many flaws, an essential part of American letters. As epic, it differs from the *Aeneid* and *Paradise Lost* in a way which may be said to begin a distinctive national mode, through *Leaves of Grass* into our own time. Latium and Eden come to us from an irrevocable time; Mather's New England, like Whitman's "fervid and tremendous IDEA" of the United States, is a golden age which remains perpetually near, even "at the very door," requiring one last great act in order to realize itself. It is (to quote Whitman again) "a passageway to something, rather than a thing concluded," its hodgepodge of allusions trying to establish an American past commensurate with America's "infinite" (and indefinite) future, its disparate metaphors of Garden and Exodus entwined in the country's perennial quest for fulfillment, and its apparent structural chaos controlled by a dream which looks always beyond the present.⁷⁸

Percevoir les nombreux visages de Cotton Mather dans *Underworld* permet au lecteur une plus grande compréhension des enjeux qui s'y déploient. DeLillo, en déplaçant à peine la sonorité et en juxtaposant par la même occasion les destins d'un jeune noir perdu dans la foule et d'un des pionniers de l'esprit américain dans toutes ses contradictions, étend le champ thématique bien au-delà de la Guerre Froide et de la bombe atomique.

D'abord, parce qu'il ouvre la perspective sur la question de l'esclavage, évidemment, sans doute l'aspect le plus *souterrain* de l'histoire américaine. DeLillo nous dit que s'intéresser à l'*outrmonde*, à l'envers du décor ou à ce qui se cache derrière les grandes

⁷⁸ Sacvan Bercovitch. *The Rites of Assent*, op. cit., p. 145.

surfaces laquées de la culture, c'est aussi rappeler sans cesse la traite des esclaves : faire résonner le mot « coton » (Cotton) avec celui d'un afro-américain, permet encore une de fois revisiter l'histoire dans son mouvement dialectique entre la vérité et les fantasmes de ceux qui l'écrivent : *cotton matters*.

Repris subrepticement et explicité dans certains passages où la paranoïa de Big Simms ira jusqu'à remettre en question les chiffres du recensement officiel du gouvernement fédéral, le thème se développe visuellement dans ces pages noires qui isolent Manx Martin de la chronologie narrative. Cet enfermement transforme Manx en « homme invisible » non seulement en tant que père de famille inadéquat, mais surtout en tant que dernier (ou premier) lien unissant la balle et le match lui-même. Lui et son fils sont les effacés de l'histoire, comme l'écrit Mark Osteen : « Manx's internal exile further represents not only the fragmentation of families and community, but also the specific and social trauma of African-American men and their erasure from official records⁷⁹. »

Il est important de s'arrêter ensuite sur l'idée que le roman ne parle pas tant de la bombe elle-même que de la façon de vivre la peur qu'elle a engendrée, à l'endroit même où elle a été créée. Certes, cette peur a été ressentie par le monde entier, mais c'est en Amérique qu'elle a permis à l'Apocalypse de revenir en force.

L'Amérique s'est toujours définie comme une entité à part, dotée d'une « mission ». Les différentes étapes de son histoire permettent de constater que les événements d'envergure y sont pratiquement devenus des paradigmes. Les grands bouleversements historiques y ont été vécus comme des signes, qu'on pense à la Révolution, à la Guerre de Sécession, à la conquête de l'Ouest, ou aux assassinats de Lincoln, Garfield, Kennedy, King. La Guerre Froide, dernière grande mythification de l'histoire, ne saurait être lue différemment, pour DeLillo : sa fin a été une chute dans un néant sans *but* (*purpose*), jusqu'à ce que l'Amérique se trouve une nouvelle raison d'être. On entend un personnage dire : « You need the leaders of both sides to keep the cold war going. It's the one constant thing. It's honest, it's dependable. Because when the tension and rivalry come to an end, that's when your worst nightmare begin. » (U P.170)

⁷⁹ Mark Osteen. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia, PA. University of Pennsylvania Press. 2000. p. 231.

Cette association quasi liturgique de l'Amérique entre la bombe atomique et la fin du monde découle un peu de la manière dont elle s'est toujours perçue, exceptionnelle, mais également du fait très simple que la peur y a été vécue comme une menace personnelle par ses citoyens, et par extension comme un courage exemplaire. Un canadien ressentait la Guerre Froide comme un conflit dont il était la victime collatérale. La perception est radicalement différente quand la bombe est pointée sur *ma* ville, sur *mon* pays. La bombe devient donc le symbole ultime de l'existence de la nation elle-même, dans une rhétorique double de création/destruction chère aux pères fondateurs : c'est ici qu'a été créé le moyen de la fin.

Interrogé en 1999 sur l'importance du symbole de la bombe dans *Underworld*, DeLillo a eu cette réponse à la fois cryptique et limpide, typique de sa personnalité d'écrivain :

Moss : Weapons and explosives play a major role in *Underworld*. How important are weapons in the daily life of people? Do you think there is a difference between the States and Europe in terms of people's fear of weapons?

DeLillo : I'll tell you: in the American soul there is a lonely individual standing in a vast landscape. He is either on a horse or driving a car, depending, and either way he is carrying a gun. This is one of the essential images in American mythology.⁸⁰

3.4 DE UNTERWELT À EMERSON

D'après son auteur, la première impulsion créatrice d'*Underworld* vient de la une du *New York Times* du 4 octobre 1951 (le lendemain du match). Placés côte à côte, les deux manchettes forment l'argument de base du roman, sa mise en chantier : à gauche, les Giants gagnent in extremis en neuvième manche; à droite, l'URSS vient d'effectuer son second test atomique dans le désert du Kazakhstan. La police est semblable. L'italique est utilisé dans les deux cas. Symboliquement, il n'en faut pas plus à l'auteur pour enclencher le processus narratif que sera *Underworld* : les deux manchettes seront reliées par une phrase sémantiquement inépuisable qui est à même d'éclairer le roman et son obsession des mots et de leur pouvoir.

À la manière d'Eisenstein – dont le film fictif *Unterwelt* sera décrit en entier par l'entremise de Klara Sax au milieu du roman – DeLillo fonctionne par montage thématique

⁸⁰ Cité dans Thomas DePietro, éd., *Conversations with Don DeLillo*, op. cit., p. 168.

plus que par intrigue au sens large du terme. Son univers se construit par associations successives, par suggestions et accumulation de sens.

Par exemple, quand il fait dire à Matt Shay que *tout est connecté*, il s'agit d'un métadiscours qui vole bien au-dessus de la paranoïa ou de la théorie du complot chère à certains de ses personnages. Durant une étrange épiphanie dans le désert du Nouveau-Mexique, en 1974, alors qu'il travaille pour le gouvernement sur le programme nucléaire, Matt constate qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre le jus d'orange et l'agent orange puisque leur confection découle du même système idéologique global. Non seulement la *connexion* évoquée par Matt est-elle justifiée par la collusion entre le « complexe militaro-industriel » et la société de consommation, mais elle est traitée au niveau souterrain de la narration dans un système de rappel et d'écho constant.

C'est Chuckie Wainwright qui largue l'agent orange aux commandes du bombardier *Long Tall Sally* alors que son père Charles travaille sur une campagne publicitaire agressive pour le jus d'orange Minute Maid. Chuckie dit du largage des bombes : « First we bomb them. Then we fuck them. » (U P. 607) alors que son père croit fermement que le marketing pourra bientôt arriver à cibler la rétine de l'œil féminin et lui donner un orgasme cognitif l'obligeant à acheter le produit.

Pour DeLillo, l'orange est un symbole parfait du lien entre la société de consommation et la mort. Elle est à la fois le fruit lustré et rond qui évoque la joie de vivre et une métaphore directe, à l'intérieur du système cohérent de la narration, de la fission de l'atome et de l'individu. Elle représente également, à la manière d'un leitmotiv, le lien indéfectible entre le macrocosme de l'histoire et le microcosme de la vie personnelle.

Il ne s'agit là bien sûr que d'un seul exemple, mais qui permet d'illustrer l'un des nombreux procédés narratifs de DeLillo. Le romancier tisse une toile qui permet au lecteur d'appréhender le « sujet » du livre comme un ensemble de thèmes et de réflexions qui le dépassent en tant qu'objet narratif.

Les deux manchettes juxtaposées du *New York Times* sont le point de départ de cette construction ambitieuse. Elles disent ce que l'Amérique était véritablement à cet instant précis de son histoire. Pour DeLillo, elles révèlent d'abord la complexité et la profondeur de n'importe quel phénomène social, qu'il soit à petite ou à grande échelle. Et ensuite ce que cela signifiait d'être New-yorkais en 1951, pour devenir lentement Américain en sortant de

Harlem, du Bronx, de Brooklyn pour découvrir un monde en guerre au-delà du baseball et de la communauté immédiate. La plupart des historiens s'entendent pour dire que la Guerre Froide a commencé ce jour-là, quand les États-Unis se sont vus obligés d'admettre publiquement qu'une course aux armements commençait.

Alors que l'entrefilet économique qui les sépare au milieu de la page fait office de miroir, réfléchissant les deux événements, DeLillo les joints grâce à une phrase iconique qui représente à la fois l'arrogance américaine et son éternel optimisme : « the shot heard 'round the world ».

C'est dans l'association immédiate de ce « coup » au sport et non à la détonation que l'effet ironique de décalage se produit. Le coup de circuit de Bobby Thomson vient s'ajouter à une longue tradition d'hyperboles sportives dont la moindre n'est pas de parler de « World Series » qui opposent les équipes d'un seul pays.

« The shot heard 'round the world » camoufle la bombe et permet aux citoyens de se réjouir dans une dernière manifestation d'innocence. On lit plus loin dans le roman que le match est vu par plusieurs comme le moment ultime d'une Amérique insouciance où les gens sont spontanément sortis de la maison pour se rejoindre dans la rue et fêter. La joie rédemptrice du sport prend ici le dessus sur la crainte de l'ennemi et la noie dans un flot de réjouissances et de camaraderies : le baseball, dans toute sa métaphysique du « Home run », du rapport de filiation père-fils, est souverain face à la menace nucléaire. Évidemment, Hoover, dans les gradins, voit les choses d'un œil différent et sa vision personnelle enclenche une double lecture de l'événement qui renverse la perspective et complexifie le champ sémantique. Hoover, apprenant le test soviétique durant la partie, *transfigure*, grâce à Bruegel, le rassemblement sportif et inverse les données. Il impose le « triomphe de la mort », la fission de l'atome et la création d'un régime du secret et de la rumeur, à la lecture conventionnelle du sport. Il connote la première association entre la balle et le centre de la bombe, libérant par la même occasion tout le système discursif du roman, à travers lequel chaque figure linguistique créera son propre contraire.

Comme mentionné plus haut, DeLillo n'invente rien quant à la teneur historique des anecdotes, mais il les fait entrer en corrélation afin d'en extirper une forme de synthèse de l'Amérique. Ainsi, le fameux « shot heard 'round the world » peut être retracé jusqu'à

Emerson et à son poème de 1837 : *Concord Hymn*. Dédié à la mémoire des combattants de la bataille de Lexington, aux Massachusetts (19 avril 1775), la première de la Révolution, le poème commence ainsi :

By the rude bridge that arched the flood,
 Their flag to April's breeze unfurled;
 Here once the embattled farmers stood;
 And fired the shot heard round the world.⁸¹

C'est dans l'accouplement de la bombe et du sport que le prologue d'*Underworld* se dessine, la narration déplaçant son regard à la manière d'une caméra pointée sur la petite et la grande histoire, mais c'est également dans la stratification des mots, des phrases et de leurs sens multiples que réside sa « vérité ». Si tant est qu'une « vérité » soit applicable à la fiction, elle se trouve dans l'écriture elle-même, dans l'*acte d'écrire*. Comme dans toute fiction narrative, la signification engendrée par le créateur, et plus tard chez le lecteur, est générée automatiquement par l'association des lettres et ensuite des mots. Il y a par contre chez DeLillo une forte tendance à fonctionner *consciemment* avec cette approche en multipliant de façon exponentielle les lectures par associations thématiques plus que par intrigues. Ainsi, on ne saurait éviter de saisir l'opportunité offerte par une telle phrase. Empruntée par les médias à Emerson (lui dénigrant par là même sa force d'expression), elle se voit récupérée par DeLillo qui lui redonne sa raison d'être, sa nature même d'affirmation littéraire et dialogique.

« The shot heard 'round the world », aussi fondamental soit-il à la structure du texte, n'est pourtant pas le titre du prologue, qui s'intitule *The Triumph of Death*⁸². Il s'agit là du premier titre de section à être tiré du monde extérieur à la diégèse :

Long Tall Sally est une chanson de Little Richard.

Elegy for Left Hand Alone est une pièce pour piano de Leopold Godowsky.

⁸¹ Ralph Waldo Emerson. *Emerson : Poems*, New York. Everyman's Library. 2004. p. 53.

⁸² Paru également en 2001 chez Scribner en tant que texte indépendant intitulé *Pafko At the Wall*, soulignant le cinquantième anniversaire du « home run » décisif de Bobby Thomson. La page couverture de cette édition reprend en sous-titre la phrase « The shot heard round the world » et contient une photocopie de la une du *New York Times*, le 4 octobre 1951.

The Cloud of Unknowing est un traité mystique du 14^e siècle.

Cocksucker Blues est un film documentaire sur les Rolling Stones (dont le titre même provient d'une vieille chanson blues)

Better Things for Better Living Through Chemistry était le slogan de la compagnie américaine de produits chimiques DuPont, qui a renoncé à la dernière partie « through chemistry » dans les années 1980.

Arrangement in Gray and Black est le titre officiel du fameux tableau de James Whistler connu sous le nom de *Whistler's Mother*.

Das Kapital est l'œuvre maîtresse de Karl Marx.

Le titre du roman lui-même est le seul à faire référence à une œuvre d'art fictive, le *Unterwelt* de Sergei Eisenstein, bien que plusieurs films américains se soient appelés *Underworld*.

Toutes ces *excursions* dans les domaines des arts, de la technologie et des médias sont, d'une part, investies par la subjectivité américaine des protagonistes et, d'autre part, réinvesties par la force centrifuge de la mythologie nationale. Ainsi, les seuls renvois narratifs à un monde autre, plus grand que l'Amérique, sont-ils désamorçés par la puissance hégémonique de sa culture. L'effet de récupération est flagrant dans l'interprétation personnelle de Nick Shay, par exemple, d'un livre écrit au Moyen-Âge, et culmine lors de la présentation d'un film soviétique en plein cœur d'un endroit qui se veut la quintessence de l'Amérique telle qu'elle se perçoit : le Radio City Music Hall. DeLillo, interrogé sur le film fictif, l'a souvent expliqué comme une présence soviétique nécessaire au milieu du roman, comme une infiltration insidieuse au centre du faux-semblant américain. Incapable de créer une impression durable, pourtant, le film est noyé sous une prestation vaudevillesque des Rockettes et l'ennui généralisé de l'audience.

Le procédé d'emprunt de ces titres sert bien sûr à engendrer une lecture associative et allusive, mais surtout à souligner le problème de la réalité et de sa médiatisation à outrance. Chaque instance de la vie postmoderne décrite dans *Underworld* est vécue par les personnages et par une voix narrative imposante qui fait office de médiateur entre la « réalité » romanesque et le lecteur. C'est d'autant plus évident dans les moments où une œuvre d'art est contemplée ou un document audio-visuel est vu. Par exemple, c'est à travers le regard déjà voyeur de Klara Sax que nous expérimenterons une des premières diffusions

publiques du film de Zapruder. Au cours d'une soirée performance, le film sera montré en boucle, en répétition, au ralenti, en gros plan, et l'artiste ne pourra détacher les yeux de cette terrible plongée dans le « vrai » surexposé du film.

Mais ce n'est rien en comparaison du second film amateur à faire l'objet d'une obsession dans le roman, apparaissant bien plus tard dans la chronologie, dans les années 1980, alors que la télévision a réellement remplacé l'espace public⁸³. Quand une jeune fille immortalise sur caméra un des meurtres du « Texas highway killer », le public abasourdi est évidemment invité à regarder le film sans arrêt, jusqu'à ce qu'il perde son sens initial et en acquiert un autre. Matt Shay est incapable de ne pas regarder, allant jusqu'à appeler sa femme, à lui décrire en avance ce qui va arriver. Le lecteur d'*Underworld* est donc aux prises avec un film qui n'est pas autant décrit que regardé par quelqu'un. Ce n'est pas le film que nous voyons au fil de la narration, mais Matt Shay en train de le regarder. Qui plus est, DeLillo renchérit en utilisant la deuxième personne, ce « you » qui permet à Matt de nous inclure dans un processus d'identification à un voyeurisme moins morbide que *normal*.

Il convient de préciser, cependant, que bien que ce discours critique soit universel dans une société postmoderne, Don DeLillo s'intéresse particulièrement à la mythification des images. Il s'agit d'une vision du monde exclusivement américaine, en ce qu'elle contient sa signification profonde dans ce qui sera récupéré par l'imaginaire collectif. Comme la figure omniprésente de la bombe, les images médiatiques sont américanisées, passées au moulinet d'une mythologie en constante révolution. *Underworld* effectue un renouvellement des symboles auxquels l'Amérique s'identifie et par lesquels elle se définit. La mer de Melville et la frontière de Turner ont été remplacées par le meurtre de JFK et les atrocités du Vietnam. Et dans le maelstrom d'un l'imaginaire collectif appréhendé par le langage de l'écrivain ces images et ces symboles se mêlent et se nourrissent l'une de l'autre.

⁸³ Pour relier Kennedy et son tueur en série fictif, DeLillo a réitéré en entrevue cette idée évoquée par des personnages d'*Underworld* selon laquelle la télévision a réellement commencé son existence au moment où Jack Ruby a tiré en direct sur Lee Oswald. Le meurtre a donné sa raison d'être au médium, qui est devenu l'instrument de l'éternel recommencement. On ne dira jamais assez que c'est vraiment dans cette attitude face aux médias que Don DeLillo est un écrivain postmoderne : tout, chez lui, est passé par le filtre de la médiatisation.

3.5 LE LANGAGE APPROPRIÉ

Qu'elles soient implicites ou explicites, ces séries de connexions opèrent grâce au langage et à ses possibilités, grâce aux potentialités intrinsèques des mots. *Underworld* est une immense architecture du langage, en tant que propulseur du récit, de la connaissance de soi et de la réalisation de l'individu dans une Amérique hétérogène et mouvementée.

Dans une des scènes du livre les plus commentées pour son pouvoir expressif, le protagoniste Nick Shay discute avec le Père Paulus, un Jésuite qui l'accompagne dans sa réinsertion sociale, à propos de l'importance de *nommer*. L'homme lui demande de nommer les différentes parties de son soulier, ce que le jeune Nick a évidemment de la difficulté à faire. Paulus lui répond : « We're doing the physics of language, Shay. » (U 542). Pour Nick, il s'agit d'un souvenir capital puisqu'il s'agit du moment où il a pris conscience de la tension entre les mots qui forgent l'existence, qui la soutiennent et lui donnent une raison d'être – les mots du quotidien, de la vie ordinaire, qui permettent de saisir la profondeur d'un moment aux apparences anodines – et la réalité innommable qui se trouve au-delà de ceux-ci.

Underworld se développe d'une certaine façon à partir de cette tension entre l'irrépressible besoin de nommer afin de donner forme au monde et l'invincible mystère du monde lui-même. L'écriture (comme la prise de parole) est alors perçue comme l'acte qui d'un côté tente de réifier le mystère et de l'autre le contemple en refusant de l'élucider. Cette tension se retrouve chez le romancier comme chez son personnage, alors que Nick cherche à redonner un sens à sa vie qui a basculé lorsqu'il a « accidentellement » tué quelqu'un. Sa fascination pour les mots est directement liée à leur pouvoir de liaison entre ses idées catholiques et la réalité concrète du monde. Ce pouvoir est pour lui la seule rédemption possible : « This is the only way in the world you can escape the things that made you. » (U 543)

Créer un parallèle trop direct entre Nick Shay et Don DeLillo est stérile, mais il est intéressant d'écouter ce que ce dernier a à dire sur la construction de cette scène en particulier et sur l'ascension de Nick vers le langage. Lors une entrevue accordée à un journaliste lors de sa tournée promotionnelle, en 1997, le romancier s'exprime ainsi sur le sujet :

It's more visceral. And it occurs to me that this is what a writer does to transcend the limitations of his background. He does it through language obviously. He writes himself into the larger world. He opens himself to the entire

culture. He becomes, in short, an American – the writer equivalent of his immigrant parents and grandparents.⁸⁴

Comme plusieurs de ses prédécesseurs dans l'aventure du *Grand Roman Américain*, comme chez Saul Bellow, chez Thomas Wolfe, chez Henri Roth (qui avec *Call It Sleep* offrait dans les années trente un des plus éloquents exemples de l'obligation de faire sien le langage pour *devenir* américain), DeLillo exprime ici une des plus importantes caractéristiques du romancier issu des États-Unis. Cette propension à faire correspondre la prise de possession du langage et l'éclosion de l'individu. Dans une nation et une identité qui passe par le projet linguistique, c'est effectivement à partir du moment où il s'exprime que l'individu devient Américain. C'est-à-dire en reproduisant sans arrêt, dans sa propre vie, le moment de l'éclosion de cette nation d'immigrants. On le constate chez l'immense majorité des écrivains qui ont tenté de saisir un tant soit peu l'essence du pays. C'est la ligne directe qui lie Walt Whitman et William Carlos Williams dans la poésie, de même que celle qui lie Herman Melville à Philip Roth dans le roman.

DeLillo emploie la métaphore du territoire familial, et de son langage limité, qui doit être transcendé pour accéder au niveau de ce qu'il appelle *the entire culture*. En sortant du Bronx (précisément de ce que le Bronx représente linguistiquement : un prologue à l'adhésion à la culture), Nick Shay devient Américain et illustre parfaitement le cheminement du romancier vers l'Amérique en tant qu'entité symbolique indépassable où l'idée de devenir surpasse largement le fait d'être.

Ainsi est-il possible de croire qu'avec *Underworld*, Don DeLillo a délibérément voulu construire la grande narration de cette Amérique qui se lit comme un perpétuel *en devenir*. Une Amérique engendrée par les mots, maintenue en place par les mots et finalement encapsulée par les mots. Ils sont l'ultime recours de l'homme en train de se construire une identité :

All that winter I shovel snow and read books. The lines of print, the alphabetic characters, the strokes of the shovel when I cleared the walk, the linear arrangement of words on a page, the shovel strokes, the rote exercises in school texts, the novels I read, the dictionaries I found in the tiny library, the nature and

⁸⁴ Cité dans Thomas DePietro, éd.. *Conversations with Don DeLillo*. *op cit.*. p. 126.

shape of books, the routine of shovel strokes in deep snow – this was how I began to build an individual. (*U* 503)

L'individu, comme la nation, se construit à l'aide des mots, à la fois dans leur capacité à donner forme au monde et dans leur incapacité à le contenir. Là se trouve une des facettes les plus importantes d'*Underworld* en tant que commentaire sur « la culture en son entier » chère à DeLillo. C'est peu dire d'un roman qui s'ouvre sur le verbe « parler » et qui se clôt plus de 800 pages plus loin sur le mot « Paix » prisonnier d'un écran d'ordinateur.

3.6 L'ESPACE ET LE TEMPS

Marchant dans les pas de Tocqueville, Bernard-Henry Lévy a publié *American Vertigo* en 2006. On y lit quelque part ce passage éloquent sur le rapport à l'espace et au déplacement en Amérique. Ouvrant la réflexion à partir du cas d'un New Yorkais ayant un pied-à-terre en Caroline du Nord, dans son patelin natal, Lévy écrit :

Et il nous dit quelque chose de beaucoup plus subtil quant au rapport des Américains à leur espace et, donc, à leur histoire. Ce que dit le cas Rose c'est que l'Amérique est le lieu de la déterritorialisation la plus extrême *et* de la territorialisation la plus acharnée; que c'est le pays au monde où l'on bouge, se déplace, change de domicile le plus souvent *et* celui où, en même temps, l'on reste le plus attaché à son point d'origine et d'enfance.⁸⁵

Ce qui échappait à Norman Mailer, quand il disait que l'Amérique était devenue trop spécifique, *detailed*, c'est que le romancier n'a plus à traduire cette dernière dans sa diversité géographique précise. Parce que les personnages, contrairement à ceux de Dos Passos, qui *fuyaient* leur vie rurale pour se rendre à New York, sont devenus le reflet de lois psychologiques différentes. Le *Grand Roman Américain*, dans son acception contemporaine, ne se préoccupe pas de dire la « vérité » sur Tampa, ou sur Asheville, il métaphorise le principe de l'immensité (de l'infini) en lançant ses personnages sur la route, dans les airs, à travers les états, les villes, les côtes.

⁸⁵ Bernard-Henry Lévy. *American Vertigo*. Paris. Grasset. 2006. p. 306.

L'Amérique est cet endroit où *tout veut dire quelque chose*⁸⁶, et c'est ce qu'illustre parfaitement un écrivain comme DeLillo, en érigeant une série d'endroits, d'anecdotes et d'objets en symboles d'une unité nationale qui surpasse les disparités régionales. Il construit un espace métaphorique où des choses aussi éloignées qu'une balle de baseball, les Watts Towers, des B-52 décapés et la crise des missiles cubains deviennent les liens indéfectibles entre ces mêmes disparités.

Les personnages d'*Underworld* sont des migrants, dispersés dans l'espace sur la carte de l'Amérique et *retracés* dans le temps jusqu'à leur point d'origine. Tous convient le lecteur à une découverte de leur vérité personnelle à travers le paysage américain et son changement perpétuel. C'est dans la *signifiance*, où qu'ils soient, que se retrouvent sans cesse les protagonistes de DeLillo : chaque parcelle de terre reflétant, d'une part, l'état présent du pays et, d'autre part, son passé mouvementé. Encore une fois, comme pour l'Amérique elle-même, il n'y a pas de place, dans une création aussi serrée qu'*Underworld*, pour le frivole et le gratuit. Nous sommes dans l'espace du langage qui associe, lie et cristallise les connections entre les différentes instances, qu'elles soient matérielles ou métaphoriques.

Nick Shay adulte habite Phoenix où il mène une existence banale l'amenant à se décrire, ironiquement, comme faisant partie du programme de protection des témoins. Son emploi de spécialiste en ordures pour une immense corporation le fait voyager. Que ce soit en voiture ou en avion, il se déplace. On le retrouve à Los Angeles où il contemple les tours en déchets de Sabato Rodia (qu'il associera étrangement plus à son père disparu qu'à son propre travail). Il navigue dans le désert d'Arizona, voyage à Manhattan. Sa jeunesse délinquante lui a fait découvrir les forêts de la Nouvelle-Angleterre et du Minnesota. À peine sorti du centre de réinsertion sociale des Jésuites, en 1957, il se paye un « road trip » avec une fille qu'il ne reverra jamais après l'avoir accompagnée au Mexique pour un avortement.

Klara Sax, artiste réputée, après avoir quitté New York a voyagé un peu partout au pays et s'est installée dans le désert pour réaliser, avec l'aide d'une équipe de jeunes volontaires, sa plus grande œuvre : repeindre une flotte de plus de deux cents B-52 ayant servi, durant la Guerre Froide, à transporter du matériel nucléaire. Un de ces avions est celui que Chukie

⁸⁶ Entendons ceci dans l'optique barthésienne de *Mythologies*, qui cherche à faire parler mêmes les mythes les plus quotidiens.

Wainwright a piloté lors de la guerre du Vietnam, déversant des tonnes d'Agent Orange et de Napalm sur les populations. À Los Angeles, dans les années soixante-dix, Klara s'est laissée envoûtée par la beauté résiduelle des Watts Tower, cette immense œuvre d'art brut construite avec des déchets et du ciment, sur une période de trente ans, par un immigrant italien inculte qui voulait laisser sa marque sur le territoire.

Matt Shay, comme son frère, a quitté la côte est pour les terres du milieu, après avoir travaillé dans un complexe militaire secret du Nouveau-Mexique, où les rumeurs circulent quant aux répercussions des essais nucléaires. On parle d'enfants leucémiques, de dents et de cheveux qui tombent sans avertissements, de naissances prématurées. On appelle ces populations touchées les « downwinders », ils sont au Nevada, au Nebraska. Ce sont des gens qui resteront mystérieux, dont le gouvernement ne reconnaîtra pas les maux, parce que, comme le dit Eric Demming, ils n'existent pas. Matt, avant de se marier avec Janet, ira passer quelques jours avec elle dans un endroit reculé, un camping militaire où ils verront des exercices avec armes réelles. Jeune prodige des échecs qui s'est sauvé de sa propre vie dans le Bronx, Matt refuse de vivre dans la théorie du complot qui fait croire à son frère que leur père a été enlevé par des gangsters ou par des agents gouvernementaux. C'est pourtant lui qui, durant une épiphanie dans le désert, conclura que tout est connecté. Tous deux bien implantés dans leurs existences respectives, remplis d'animosité l'un envers l'autre, les deux frères iront éventuellement chercher leur vieille mère restée dans le Bronx, cet endroit où il n'est plus possible de vivre. Cet endroit dont la prononciation rappelle une bouche dont on a fracassé les dents : « It's like talking through broken teeth. » (U 73).

Marvin Lundy est peut-être le personnage qui illustre le mieux la manière dont DeLillo représente l'immensité et l'infinité du territoire, voire son impénétrabilité mystérieuse. Le lecteur fait sa connaissance par l'entremise de Brian Glassic (collègue de travail de Nick Shay) qui, après avoir lu un article sur l'homme dans l'avion, décide sur un coup de tête de lui rendre visite⁸⁷. Marvin est la « porte d'entrée » sur le mystère de la balle de baseball, véritable catalyseur d'*Underworld*. Le récit de sa quête est raconté sous forme de légende

⁸⁷ C'est le même scénario qui prélude à la rencontre entre Nick et son ancienne amante Klara, dans le désert. Après avoir lu un article sur le projet *Long Tall Sally* dans une revue, en vol, Nick loue une voiture et traverse le désert d'Arizona pour aller rendre visite à l'artiste. Tous deux, Nick et Brian, se définissent comme des « drifters », qui cherchent quelque chose de diffus, d'impondérable.

tronquée, sans queue ni tête, à l'aide d'une série numérotée qui transmet des ambiances plus que des faits. C'est ce dont Marvin tient à se rappeler : des atmosphères, des visages, des gestes énigmatiques. Et toujours en fournissant le lien avec l'endroit, comme indicateur d'une certaine forme de vérité transcendante qui, par définition, échappe au spectateur :

3. The ship on the dock in San Francisco – don't even bring it up.
4. The man in his car in Deaf Smith County, Texas, the original middle of nowhere.
5. A whole generation of Jesus faces. Young men everywhere bearded and sandaled, bearded and barefoot. – little peeky spectacles with wire frames.
6. Marvin's sense of being lost in America, wandering through cities with no downtowns. (*U* 176)

Marvin est cette création primordiale qui, dans l'univers d'*Underworld*, fait le pont entre les différentes obsessions du roman, en les personnalisant. Il est le seul à être allé physiquement de l'autre côté du rideau de fer, y a connu une formidable diarrhée et en est revenu avec une paranoïa qui ne le quittera plus. En fait, ce qui le distingue des autres protagonistes, tous habités par des pensées paranoïaques, c'est qu'il est le seul à les assumer pleinement. Marvin est persuadé que le Groënland n'existe pas et que la tache de naissance de Gorbatchev (changeante) représente la carte de ses prochaines conquêtes. Là où Nick, Matt, Big Sims, Brian, Albert ont tous recours plus ou moins consciemment à l'idée de connections entre des éléments secrets de l'existence, Marvin construit un édifice cohérent de liens où tout se justifie, car tout est fonction du reste.

Son obsession du langage est aussi significative, dans la mesure où, en contrepois à Nick, toujours prêt à appeler les choses par leur nom, Marvin est un homme à qui les mots font défaut. Il oublie, il n'a de cesse de s'enquérir du mot juste avec l'aide de son interlocuteur. « What's the word for the thing that's not ultimate but next to ultimate? » (*U* 315)

C'est dans l'aphasie de Marvin que l'on retrouve une des plus intéressantes caractéristiques de l'écriture de Don DeLillo, cette propension à creuser un langage qui refuse d'être utilisé comme un simple outil de communication devant mener à une conclusion claire et une compréhension entre les interlocuteurs. Que ce soit au plan diégétique entre les personnages qui discutent sans s'écouter, ou au plan métatextuel entre le narrateur et son lecteur implicite, le langage est une fin en soi, dans son propre cheminement. Mais

contrairement à la plupart des romanciers, le langage de DeLillo ne chemine pas tant vers la limpidité que vers l'imprécision et le brouillage. Marvin illustre parfaitement cette poétique de l'auteur consistant à bâtir son univers sur une grammaire de l'équivoque, d'un côté fascinée par le mot lui-même et de l'autre nous laissant constamment nous débattre avec des généralités. Des généralités choisies, savourées par un narrateur conscient de leur force évocatrice : « I hit the switch, lowering the windows, and saw mountains reared near Mexico, lyrical in themselves and beautifully named, whatever their names, because you can't name a mountain badly, and I looked for a sign that would point me home. » (U 84)

De nombreux passages, au lieu de décrire, choisissent délibérément le flou et sa beauté intrinsèque. Alors même que Nick Shay apprend à ses enfants les noms des différentes parties d'un tube de dentifrice, il possède « a *thing* I clipped to the waistband of my running trunks, a *device*... » (U 86, mes italiques). Alors même qu'il a passé des années à décoder des manuels de latin et d'étymologie, il tente de ne pas rire « a *certain way*... » (U 87, mes italiques). Dans la recherche langagière qui est au cœur d'*Underworld* se trouve cette idée fondamentale que *a certain way* exprime spécifiquement la manière de rire de Nick, que la complicité du lecteur est directement liée au fait de n'utiliser rien d'autre qu'une expression idiomatique. La même volonté prévaut dans l'utilisation de clichés comme celui du père sorti acheter des cigarettes et ne revenant jamais.

DeLillo est passé maître de cette technique visant à ranimer des clichés, à les replacer au cœur de la culture et de la langue de l'Amérique. Il ne s'agit pas uniquement d'en faire ressortir l'ironie, mais de percevoir le désir de plonger dans les méandres de ce qu'il appelle *the entire culture*. Peu d'auteurs ont aussi bien traduit les échanges et les contaminations qui ont eu lieu entre les différents cercles culturels aux États-Unis, de l'élite à la masse et vice-versa. On se rappellera ce court passage dans *The Names* (1982), qui joue sur le cliché du racisme voilé des livres d'histoire : « David said : "I keep reading about tribes or hordes or people who came sweeping out of Central Asia. What is it about Central Asia that makes us want to say that the people came sweeping out of it?"⁸⁸ » Avec *Underworld*, DeLillo pousse le procédé à son paroxysme, en couplant cette dichotomie entre la puissance et la banalité du

⁸⁸ Don DeLillo. *The Names*. New York. Picador. 1987. p. 260.

langage à l'espace et au temps dans une relecture de l'histoire américaine qui se veut à la fois exhaustive et délibérément incomplète.

Et Marvin Lundy, pathétique détective à la recherche d'une origine qui n'intéresse personne sauf quelques aficionados, se retrouve devant l'inévitable mystère du commencement. Lui fera défaut jusqu'à sa mort la vérité sur le soir du 3 octobre 1951, quand la balle s'est retrouvée dans les mains de Charles Wainwright après avoir été volée par Manx à son propre fils.

Cette vérité éludée, à laquelle seul le lecteur a accès, Marvin a voyagé à travers tout le pays pour la découvrir. L'association symbolique entre le déplacement et le retour aux sources est une des images récurrentes de la littérature américaine et DeLillo n'y échappe pas. Le motif de la balle de baseball devient ici le vecteur du mouvement continu, forçant les protagonistes à se repositionner dans leur rapport au monde. L'objet lui-même est la quête, mais une fois celui-ci obtenu, il faut prouver son authenticité. La quête devient alors une fin en soi, même si on en a oublié la raison. C'est finalement l'accumulation de preuves et de mensonges qui vient alors construire un semblant de récit qui n'est pas la vérité du pays, mais une histoire en laquelle on croit par dépit, par épuisement. Après avoir fait le tour de la carte géographique, on se retrouve au point de départ, encore plus confus qu'auparavant.

Une fois de plus, à travers la métaphore suprême du baseball, le romancier exprime les obsessions et les hantises sociales d'une Amérique toujours tentée de palier une réalité historique glauque grâce à un ensemble de fantasmes qu'elle inscrit directement sur le paysage. À ce propos, l'historien James A. Loewen écrivait il y a quelques années :

Dad thought it was "good for us", and I suppose in a way it was. Little did he suspect that it was also *bad* for us – that the lies we encountered on our trips across the United States subtly distorted our knowledge of the past and warped our view of the world. [...] When then do Americans learn about the past? From many sources of course – historical novels, Oliver Stone movies – surely most of all from the landscape. History is told on the landscape all across America – on monuments at the courthouse, by guides inside antebellum homes and aboard historic ships, by the names we give to places, and on roadside historical markers.⁸⁹

⁸⁹ James W. Loewen. *Lies Across America*. New York. The New Press. 1999. p. 15.

La balle renvoie directement au faux-semblant de ce paysage américain débordant de signes que l'on traverse d'est en ouest, du nord au sud, pour remonter vers la source d'une identité qui nous échappe. Parce que le paysage marqué par l'histoire, par une boursoufflure significative, est l'application constante à la réalité d'un récit construit de toutes pièces. DeLillo, en plaçant Marvin dans ce processus de quête ineffable, remet en question l'hégémonie du récit pour retrouver la pureté inquiétante du doute. Comme l'écrivait James Baldwin, « American history is longer, larger, more various, more beautiful, and more terrible than anything anyone has ever said about it.⁹⁰ »

L'ultime projet du *Grand Roman Américain* est de se placer à cet endroit précis, instable, cher à Baldwin, dans la perspective dialectique de faire cohabiter au sein d'une même histoire des mots aussi éloignés que *beautiful* et *terrible*.

3.7 LES DODGERS, DE BROOKLYN À LOS ANGELES

La structure d'*Underworld*, sur ce point, est donc double. D'un côté, la balle et son réseau associatif, qui finira son périple dans les mains de Nick. De l'autre, Nick Shay lui-même, qui devra plonger dans un passé violent pour élucider son comportement. Se levant la nuit pour serrer la balle entre ses doigts, il se pose la question : pourquoi l'a-t-il achetée? Lui, pourtant partisan des Dodgers, qui écoutait le match sur le toit à l'aide d'un petit magnétophone portable. Nick a acheté la balle de Marvin pour la somme de 34 000 \$. Elle représente pour lui un rappel de l'échec, de la défaite, du sort qui tourne rapidement. Pour Nick, le souvenir rappelle une vie brisée en une fraction de seconde : non pas Bobby Thomson faisant le tour des buts devant une foule en liesse, mais bien Ralph Branca se retournant vivement pour regarder s'éloigner dans les gradins cette balle rapide qu'il venait d'offrir sur un plateau d'argent à son adversaire.

La récurrence des mots *lost*, *loss*, *longing*, en dit long sur l'importance du sentiment de perte et toutes ses connotations. De la perte jusqu'au désir indéfini d'une émotion disparue ou nostalgique. Les hommes d'*Underworld*, surtout, sont des êtres désaffiliés, déracinés, vagabondant à travers leurs vies rangées, dérivant dans les souterrains d'une histoire secrète

⁹⁰ James Baldwin. *The Price Of the Ticket*. New York. St. Martin's. 1985. p. 332.

qu'ils cherchent à faire remonter à la surface. Ces hommes qui convergent tous plus ou moins autour de la balle de Thomson, Marvin les appelle « the fraternity of missing men » (*U* 182). Ils représentent, dans leur *absence*, la fuite en avant si caractéristique de l'Amérique, vers l'ouest d'abord, vers les abris anti-atomiques ensuite. Une fuite qui ne sera nullement freinée par la résolution du conflit politique, puisque les derniers repères seront effacés. Même la menace de l'annihilation, aussi difficile à avaler soit-elle, était un repère, croit Marvin. Ils sont devenus les hommes égarés de l'histoire. Ils représentent la synecdoque d'une Amérique sans but, sans destinée, qui n'a pas de raison d'être.

Une des belles images sous-jacentes qui concrétise cette figure primordiale de l'homme manquant, la juxtaposant à la poussée irréfrenable de la nation, se retrouve dans le passage à l'ouest des deux équipes new-yorkaises. Dans les années cinquante, au moment où le roman débute, les Giants et les Dodgers jouent respectivement à Manhattan et à Brooklyn, alors que ce sont maintenant deux équipes californiennes. L'exode des équipes sportives est une chose répandue de nos jours, mais qui n'en perd pas moins sa puissance émotionnelle. Philip Roth a construit l'intrigue de son roman *The Great American Novel* sur cette notion étrange d'une équipe itinérante, ayant perdu sa ville, transformée en club toujours invité, jamais hôte.

Dans le cas des Giants et des Dodgers, c'est d'autant plus inspirant qu'une des anecdotes les plus prestigieuses du baseball les concernant est liée à un endroit qui est à l'autre bout du continent. Raconter cette anecdote oblige le conteur à revenir en arrière, à replonger dans une autre époque, en noir et blanc, teintée d'une certaine nostalgie. Il s'agit ici d'une question de mémoire et de génération, alors que le symbole premier du sport dans l'imaginaire américain (et dans le roman de DeLillo par la même occasion) est celui de la filiation père-fils, de la passation de la connaissance et de l'amour du jeu. Il s'agit également d'une question de trahison et de mort psychologique :

The Dodgers were playing the Giants.
Sims looked at Farish and said, "You know these two teams go way back.
They were New York teams until the late fifties."
"They moved west, did they?"
"Moved west, taking Nick's heart and soul with them." (*U* 93)

Quand le lecteur rencontre Nick Shay, dans la première partie, il le suit à Los Angeles à une partie des Dodgers : « I'd been to Los Angeles many times on business but had never made the jaunt to Dodgers Stadium. Big Sims had to wrestle me into his car to get me here. »

(U 91) Depuis des années, Nick ne suit plus le sport, il se retrouve pourtant à un match de son ancien club, assis derrière une vitre au bar du stade. Il contemple la partie distraitement, loin du jeu, loin des joueurs, loin de la foule et surtout très loin de sa propre enfance sur les toits quand il est « mort à l'intérieur » : « I died inside when they lost. » (U 93)

En conséquence, on ne saurait nier l'importance du nom « Dodgers » dans cet univers d'hommes rompus, ces spécialistes de l'évitement recherchant partout, de façon obsessionnelle et confuse, la *chose* perdue. *Underworld* est une étude sur la perte et sur les moyens de contenir les forces obscures logées en soi. La perte du père et les pulsions destructrices qu'elle engendre, la perte de la confiance en soi et en l'avenir, la perte du sens de l'histoire.

Nick est un « dodger » jusqu'à la toute fin du roman, préférant révéler son secret à une inconnue dans un hôtel plutôt qu'à sa famille. Sa relation conflictuelle avec le travail est faite d'un mélange de déni et de fascination. Dans sa vie morale et intellectuelle, le mot « containment » prend tout son sens, alors que le traitement des déchets nucléaires et domestiques vient se superposer à sa propre envie d'exploser. Comme il répète en une forme de litanie son credo de récupération des déchets à la maison, s'y greffent lentement les indices qui laissent planer un doute quant à sa jeunesse de jeune Italien du Bronx.

Nick Shay a pris le nom irlandais de sa mère, après la seconde et ultime disparition de son père, devenant ainsi l'ombre de lui-même. L'homme américain auto-créé, détaché d'un passé trouble, insatiable dans sa quête d'un avenir dans lequel l'origine est niée parce que la personnalité s'est construite sur la force même d'une individualité pure, autarcique. Il parcourt le pays dans des avions, signe des contrats faramineux, efface ses souvenirs douloureux en les transformant en un récit de conspiration rassurant qui l'immunise contre l'incompréhensible. Pour Nick, le logo des Lucky Strike est une cible, ce qui implique qu'*ils* sont venus chercher son père. Ce *ils* funeste et diaphane s'apparente aux multiples manipulations du chiffre treize, que Nick se surprend à voir un peu partout.

C'est à New York que son père s'est évaporé et c'est à Los Angeles, plus de cinquante ans plus tard, qu'un chauffeur de taxi fredonnera le slogan des fameuses cigarettes, laissant Nick douter de son oreille et de son équilibre mental. Son existence est une sorte d'ascèse appuyée sur une discipline intellectuelle rigoureuse, qui connote un effort conscient de se *contenir*. Les déchets de l'Amérique, ordinaires et extraordinaires, dont il s'occupe quotidiennement, sont la parfaite reproduction de ses rêves et de ses angoisses.

Obsédé par un langage qu'il sait inadéquat, parallèle à la réalité plutôt que partie intégrante de celle-ci, le Nick vieillissant dont le lecteur fait la connaissance est un homme habité par les différentes significations de *loss* et de *longing*. Comme un calque de l'Amérique, il s'est fait lui-même, a voulu faire abstraction de ses cicatrices en menant une vie d'homme droit et sans reproche. Et pourtant, sa femme fume de l'héroïne en couchant avec son meilleur ami et il a tiré « accidentellement » une balle dans le visage d'un dealer quand il avait à peine dix-sept ans. Il est indéniable que les conclusions personnelles auxquelles il arrive à la toute fin du roman sont révélatrices du rapport au monde et à la nation que Don DeLillo cherche à explorer.

Manx Martin est aussi un « dodger », dérobant la balle à son fils afin de la revendre pour la modique somme de 34 \$. Il est le seul personnage avec qui le lecteur passera une nuit entière, dans une narration chronologique soutenue, coupée en trois courts chapitres disséminés à travers le roman. Il est également le seul personnage sans passé ni futur narratif, prisonnier de cette nuit secrète qui clôt (ou plutôt ouvre) l'enquête sur l'origine de la balle. Une nuit pourtant sera suffisante pour cerner l'homme, pour le voir agir et réagir face au monde de responsabilités qu'il habite. Homme marié, père de quatre enfants, il devient facilement le complice du mensonge de son fils Cotter. Il est sympathique et cabotin. Mais on est aussitôt frappé par cette réflexion empreinte d'une sagesse enfantine : « Cotter doesn't want to go too far with this. He knows the worst trap in the world is taking sides with his father against his mother. He has to be careful every which way, saying this and doing that, but the most careful thing of all is stick by his mother. Otherwise he's dead. » (U 145)

Passer du côté de son père serait fatal, car Cotter sait déjà instinctivement que c'est celui de la dissipation, de la désresponsabilisation et du laisser-aller. Aussi attirante soit-elle, la figure forte et charismatique de son père est aussi celle du précipice. Manx est l'homme affable typique, toujours prêt à charmer sur le coup pour mieux décevoir à long terme. Son périple au cœur de Harlem vers le *Yankee's Stadium*, alors qu'il cherche à vendre le trophée rapporté par son fils, est ponctué de petits larcins et autres anecdotes qui laissent deviner son attitude face à la vie, celle d'un escroc minable et sans ambition.

C'est dans la voiture remplie de déchets de son ami Antoine qu'il traverse la ville, les jambes relevées par-dessus des sacs de poubelle : un arrangement entre Antoine et un restaurateur qui le paie pour l'en débarrasser avant la collecte. Littéralement entouré de

déchets, de l'odeur de nourriture en putréfaction, Manx esquive toute discussion avec Antoine, refuse de dévoiler où il va, se noie dans des réminiscences abstruses qui servent à la fois à le rassurer dans ses choix moraux et à invalider ceux-ci aux yeux du lecteur. La lâcheté transformée en emprisonnement, l'égoïsme transformé en boulet : « Because I got a wife can't stand the sight of me even if I'm ten miles away, and will not let me breathe without a comment, and makes more comments in her head, and she is definitely there. » (*U* 355)

Si Manx a volé des pelles au concierge de son établissement pour les revendre à un usurier, il a volé la balle de son fils pour la revendre à un père. Dans sa tête de magouilleur, l'association symbolique vient automatiquement : il doit trouver un père qui achètera la balle pour son fils. La balle de baseball représente le mythe de la filiation, parce que le sport se lègue autant, sinon plus, qu'il se vit. Manx est persuadé que si le fils croit en l'authenticité de la balle, son père devra dire oui et montrer l'argent, puisque la magie et l'amour du jeu qu'il s'efforce de transmettre doivent être maintenus à tout prix.

DeLillo multiplie ici les niveaux de lecture en dressant un portrait très complexe d'une situation en apparence banale. L'intérêt se trouve évidemment dans l'échafaudage de mensonges et de faux-semblants qui préludent à la rencontre de Manx Martin et Charles Wainwright, parce que le lecteur a déjà rencontré ce dernier à quelques reprises à des époques différentes de la narration (dans le futur par rapport à cette scène particulière). Au bout du compte, c'est l'envers exact du rêve pastoral qui est expérimenté par le lecteur. Manx est un faux partisan et un père négligent qui finit par se sentir lésé au moment de la transaction parce qu'il n'avait pas prévu avoir à prouver l'origine de la balle. Il est pris au dépourvu, laissant partir l'objet pour une somme dérisoire. Qui plus est, il est vaincu par un homme n'achetant pas sous la pression de son fils, contrairement au plan initial, mais parce qu'il croit que l'objet lui permettra de garder infiniment l'amour et l'admiration celui-ci. Sans succès : Chuckie deviendra rapidement un délinquant et un fugitif, figure double et emblématique du citoyen américain du XX^e siècle. L'homme libre et sauvage, inscrit aux plus grandes écoles, mais systématiquement évincé; plus tard matelot déserteur et finalement officier de l'armée de l'air aux pulsions homicides.

En effet, plusieurs années plus tard, le narrateur attribuera à Charles Wainwright cette réflexion qui fait encore augmenter le nombre des hommes perdus d'*Underworld* : « Chuckie didn't care. But Charlie did and it was painful. How could he give such an emotional object,

whatever ambiguity throbbed in the ball's corked heart, to this aimless wayward aging kid, *a displaced person in his own life?* » (U 531, mes italiques)

Matt Shay, quant à lui, est un « dodger » quand il abandonne les échecs parce qu'il a commencé à perdre, une décision qui le suivra toute sa vie. Son envie soudaine de ne plus rien avoir à faire avec le jeu s'inscrit en droite ligne dans la culture du gagnant que l'Amérique moderne s'efforce de mettre en valeur. Depuis les grandes stances d'Emerson et des Transcendentalistes, le devoir civique et social de l'Américain implique à la fois une poussée de l'ambition et de la connaissance de soi. Arme à double tranchant, l'attitude qui découle de ces principes peut facilement se métamorphoser en un réel danger de faire de l'homme un spécialiste de l'abandon autant qu'un être fasciné par la défaite de son ennemi. Le jeune élève d'Albert Bronzini quitte le monde des échecs par dépit au moment où il s'aperçoit qu'il n'est pas le maître incontesté qu'on attendait. Sans le pouvoir absolu conféré par la victoire, le jeu n'en vaut pas la chandelle.

Les termes utilisés par le romancier pour décrire le sentiment d'aliénation que ressent Matt face aux souvenirs qui le lient au Bronx, à Albert et aux échecs, sont crus et violents. Autant dans l'usage du vocabulaire spartiate que dans l'incursion inévitable de la vérité mise en contraste avec les idées que l'on se fait sur soi-même :

“As a team we were maybe a little shaky. But we managed to last a few years. We tasted a little glory, Albert. I can tell you I don't like that little boy. I don't like thinking about him.”

“I study theory now and then. I read a little in the history of the game. The personality of the game. This is a game of enormous hostility.”

“I came to hate the language,” Matt said. “You crush your opponent. It's not a question of win or lose. You crush him. You annihilate him. You strip him of dignity, manhood, womanhood, you destroy him, you expose him publicly as an inferior being. And then you gloat in his face. All the things that gave me such naked pleasure, I began to hate.”

“Because you began to lose,” Albert said.

It was true of course and Matt laughed. All that concentrated power, the implosive life of the board, black and white, the autocratic beauty of winning, what a chestful of undisguisable pride – he defeated men, boys, the old and wise, the vigorous and quick, the bohemian café poets, friendly and smelly. But then at ten or eleven he saw his edge begin to muddy and he took some losses, suffered consistent reversals that made him sick and limp. (U 212-213)

À l'inverse de son frère aîné, c'est pourtant dans le giron d'un modèle positif que Matt se retrouvera après la disparition de Jimmy Costanza, son père. Ici, l'influence lénifiante

d'Albert Bronzini contraste avec celle qu'exerce George Manza sur un jeune Nick en mal de figure paternelle. Plusieurs fois, on souligne que Matt a été un enfant difficile, dissipé, qui aurait pu tourner comme son frère sans le refuge et l'autorité que lui procurait Albert. Lors de leur jeunesse dans le Bronx, Nick représente pour le jeune esprit de Matt une figure extrêmement intrigante, qu'il déteste autant qu'il admire. En proie à des démons intérieurs impossibles à contrôler, l'aîné commettra des gestes irréparables alors que le plus jeune deviendra très vite un modèle d'éducation et de réussite sociale.

Il est nécessaire d'insister sur le fait que DeLillo refuse de mettre en scène des personnages qui sont ouvertement brisés, émotionnellement et psychologiquement. Le principe de résilience, dans *Underworld* est hautement significatif dans la mesure où les personnages – en particulier les deux frères Shay et à l'exception notable de Manx Martin dont on ne connaît pas l'avenir – sont des gens qui ont *réussi* leur vie, au sens où la société américaine moderne l'entend. Matt est l'exemple parfait de cette tangente, lui qui mène une carrière de scientifique respecté et dont le couple n'est pas dysfonctionnel. Ce que DeLillo parvient à illustrer, c'est l'envers de la résilience, alors que des hommes au demeurant adultes et responsables restent hantés par des événements fondamentaux qu'ils sont incapables de sublimer.

Le cas de Matt Shay est subtil. Mathématicien pour le programme nucléaire américain, il est le personnage du roman qui émet l'idée de la connection profonde entre les différents éléments de l'existence, lors d'un moment de lucidité éthylique au milieu du désert du Nouveau-Mexique. Cette expérience est primordiale pour lui, car elle exprime non seulement le lien qui unit toutes choses, mais la complexité des rapports entre les humains et le monde qu'ils habitent et qu'ils réinventent constamment grâce au langage. Pour tous les personnages d'*Underworld*, le monde n'a d'existence qu'à travers sa médiation par le langage. Et à l'inverse le langage n'a aucune influence sur le monde, c'est pourquoi les mensonges et les petites comme les grandes trahisons se multiplient. Ce sont des hommes qui sont honnêtes avec eux-mêmes jusqu'au moment crucial de traverser vers autrui.

Pour citer un exemple de duplicité : la scène où Matt prend conscience de cette réalité est suivie de près par une discussion avec sa fiancée (qui deviendra sa femme, Janet), où il tente sans succès de la convaincre que son emploi dans l'armement lui pose des questionnements éthiques désagréables. Le langage qu'il utilise est à double sens, exprimant

l'envers de sa pensée. Elle ne réagit pas de la façon escomptée en l'engageant à démissionner, lui faisant valoir au contraire que son rôle est essentiel pour la protection de la nation. Matt est déçu : il aurait aimé pouvoir reprocher plus tard à sa femme de lui avoir fait manquer une occasion de se distinguer au milieu du projet nucléaire. Cette attitude, typique des hommes mis en scène dans le roman, démontre bien l'aspect isolé de ceux-ci, incapables de faire face à leurs manquements, marqués par une violence mal cicatrisée.

Loin d'être un sadique, Matt se reprendra des années après en agissant d'une manière pernicieuse avec Janet, la forçant à regarder les images violentes du meurtre d'un tueur en série projetées en boucle sur l'écran de la télévision. C'est la façon qu'il aura trouvée pour se venger d'elle d'avoir été honnête et, surtout, pour lui avoir enlevé l'opportunité d'être moralement supérieur.

Marvin Lundy, de son côté, reproche quelque chose de similaire à sa femme anglaise, noble et aristocratique. Il lui reproche de trop le comprendre, de trop bien le connaître, dans ses faiblesses et dans les mensonges qu'il se raconte à lui-même.

Marvin est le « dodger » qui réifie le phénomène, qui le stigmatise dans l'expression citée auparavant, *the fraternity of missing men*. Il est celui qui a compris la solitude primordiale de l'homme américain moderne, faisant traverser le lecteur encore une fois (comme c'est le cas pour toutes les instances narratives d'*Underworld*) de la petite à la grande histoire : tout est connecté. Marvin, bien avant Matt, a compris cela. Il s'est transformé en reclus qui analyse la taille du Groenland et va jusqu'à remettre en question son existence. Il a compris que le sentiment de perte, de défaite, de nostalgie, vient de la conscience d'un équilibre chancelant entre les pouvoirs obscurs qui nous entourent et notre parfaite incapacité à le rétablir. Pour Marvin, la Guerre Froide était cet équilibre, sa fin est synonyme d'un dérèglement du sens, à un niveau existentiel.

Réduisant l'importance des plaies émotionnelles des hommes qui viennent chercher un réconfort dans sa collection d'artefacts sportifs, il lit dans leur pensée, prêtant sa voix à la détresse qui les habite. C'est avec un mélange de sarcasme et de pitié qu'il leur enlève carrément les mots de la bouche :

You feel sorry for yourself. You think you're missing something and you don't know what it is. You're lonely inside your life. You have a job and a family and a fully executed will, already, at your age, because the whole point is to die prepared. die legal, with all the papers signed. Die liquid, so they can

convert to cash. You used to have the same dimensions as the observable universe. Now you're a lost speck. You look at old cars and recall a purpose, a destination. (U 170)

Bien sûr, Marvin s'exprime ainsi parce qu'il a toujours ressenti la même chose. Il parle en connaissance de cause, ces angoisses sont les siennes. Ce n'est pourtant qu'après la mort de sa femme qu'il a commencé à faire le retour sur soi qu'elle exigeait de lui. Au téléphone avec Nick au sujet de la balle de baseball, il s'aperçoit même que c'est la présence d'Eleanor qu'il ressent partout désormais dans ces objets inutiles. Il prend conscience que son existence a été menée dans le but absurde de conquérir un passé intouchable, laissant s'éloigner le présent, refusant de le vivre.

Marvin, dans sa quête obsessive, quasi théologique, transforme la balle d'abord en objet de désir et ensuite en symbole de l'absence. Autrement dit, l'objet devient à la fois le but de la poursuite et un métadiscours sur le temps fuyant. Il veut revenir en arrière pour acquérir la vérité tout en sachant que son véritable désir est de *littéralement* revenir à une autre époque. Il a besoin de la balle de Thomson pour compléter le récit personnel de son addiction, pour satisfaire son désir de *savoir*, mais il cherche également à ne pas la trouver, parce que la dépendance à la quête représente pour lui l'idée de se perdre dans le temps : « [...] the lure of every addiction, which is losing yourself to time. » (U 319). L'unique possibilité de parvenir à revivre ce passé est de continuer à l'invoquer à travers le faux-semblant de la recherche de la balle. Et c'est effectivement à partir du moment où il la possède qu'il comprend que cette dernière représente précisément l'impossibilité de reconquérir ce qui est révolu.

Marvin, dans le texte d'*Underworld*, accomplit l'unification des multiples strates narratives et symboliques à travers l'objet convoité. La balle de baseball n'est pas qu'un symbole personnel, mais un tremplin vers l'univers mythique d'une Amérique qui se cherche. Il est fasciné par les récits qu'il entend, par les confidences que les gens lui racontent. Il est subjugué par ce que la quête d'un vulgaire objet lui permet de découvrir sur son pays et ce qu'il a été. C'est en se laissant aller à cette forme de dérive vers le mythe national que Marvin permet aux associations symboliques de devenir signifiantes. La balle de Thomson devient alors l'instrument qui lie le sport et la bombe, la joie et la tristesse du peuple, la vérité et le mensonge du pouvoir.

D'abord. Marvin associera la balle au cœur de la bombe atomique, rappelant la forme et la dimension du noyau. Il avouera ensuite souffrir d'une tumeur en forme de champignon. Il rappellera que la balle n'est qu'une chose anonyme qui passe entre des mains étrangères, mais qui semble semer le malheur et la destruction sur sa route. Envoyée dans les gradins lors d'un match capital dans l'histoire, le jour même d'une explosion nucléaire à l'autre bout du monde, elle suppose la ruine de Manx Martin, ainsi que le désarroi de Charles Wainwright. Elle est plus tard retrouvée aux côtés d'un certain Judson Rauch, dans sa voiture, au moment où le « Texas Highway Killer » lui tire dessus à bout portant. Marvin, durant ses recherches, a aussi parlé à un enfant atteint du cancer des os. Les exemples sont multiples de la malchance qu'attire la balle. Comme si elle était signe d'un malheur diffus, que Marvin associe au malheur nucléaire, lui-même signe double du progrès et de la déchéance humaine.

Plus que tout, néanmoins, elle est l'objet physique, tangible, qu'il poursuit sans cesse, sur toutes les routes, état après état, à défaut de savoir confronter les peurs réelles mais invisibles qui l'habitent.

3.8 HOOVER FACE À LENNY BRUCE

Ces peurs, Marvin les submerge sous une pluie de théories du complot. La plupart des autres personnages trouvent aussi des moyens de les esquiver. Nul n'est à même de les affronter dans leur aspect le plus fondamental, celui de la mort. Elles sont incarnées, dans *Underworld*, par un personnage réel que DeLillo a intégré au milieu de la diégèse en lui inventant un monologue puissant et évocateur : Lenny Bruce.

Placé en face de J. Edgar Hoover, l'autre figure réelle dans l'univers narratif du roman, Bruce permet à DeLillo d'invoquer la nature double de la nation en créant une opposition radicale de caractères. Hoover est l'homme de pouvoir par excellence. Troublé par des obsessions hygiéniques compulsives, soumis à une peur féroce de toute forme de perte de contrôle, le romancier nous présente un Hoover quasi mystique dans ses manières et sa psychologie de chef. De sa découverte initiale du test nucléaire soviétique jusqu'à son apparition finale, plusieurs années plus tard, au fameux bal masqué de Truman Capote, le personnage de Hoover a deux fonctions complémentaires; celles d'illustrer le sommet de la pyramide politique et sociale et d'en explorer les failles. Être à la fois puissant et sordide, machiavélique et désespéré, il se dresse en modèle absolu d'une des Amériques que DeLillo

cherche à explorer. L'Amérique de l'hypocrisie, du double discours éhonté, de la pensée magique. Hoover est le monarque idéal d'un royaume en perdition, sa biographie est archétypale en ce sens, dans toutes ses perversions et ses troubles obsessionnels compulsifs. Pour le romancier, il est l'exemple parfait d'un homme de pouvoir qui a cherché à purger une société de tous les maux dont il souffrait lui-même. En faisant arrêter les gens, en tenant leurs dossiers à jour, en compilant les informations intimes, en se roulant dans leur boue.

Hoover aimait les années trente, alors qu'il s'occupait de la Mafia et que la frontière entre son bien et leur mal était claire; il n'aime pas les années soixante, cette société hors de contrôle, permissive, qui peut se permettre de l'insulter sans qu'il puisse intervenir. Une société sur le bord d'implorer. Pour lui, l'holocauste nucléaire est synonyme de rédemption, il l'associe à l'Apocalypse et à la colère de Dieu devant Sodome et Gomorrhe. Symboliquement, l'utilisation de la métaphore biblique du nettoyage, *cleansing*, est d'autant plus puissante qu'il s'agit ici d'un homme (comme c'est le cas chez bien des puritains prompt à pointer du doigt) portant en lui le germe de toutes les tares qu'il condamne ouvertement. Delillo n'est jamais explicite sur ce point, mais l'homosexualité latente du directeur est suggérée plus d'une fois.

Ce n'est pas sans raison que le FBI tient un imposant dossier sur Lenny Bruce, un des hommes les plus « dangereux » de l'Amérique. Bruce est celui qui parle, qui blasphème et qui dénonce l'hypocrisie de la société américaine... pour en rire. Il est le summum de ce que Hoover déteste et craint maladivement. Le directeur possède une photographie du cadavre de Bruce : « An 8x10 police photo of the bloated body – the picture could have been titled *The Triumph of Death* – was in the Director's personal files. Why? The horror, the shiver, the hellish sense of religious retribution out of the Middle Ages. » (U 574)

Lenny Bruce, pour Hoover, est le parfait criminel de la Guerre Froide : l'opposant idéologique. Beaucoup plus que le simple meurtrier, le critique social, le réformiste, le *rouge* est l'ennemi à combattre puisqu'il sape les fondations du pays de l'intérieur. Remettre en question le bien fondé des initiatives de l'Amérique en tant que gouvernement et force planétaire est inadmissible, autant pour une structure administrative comme le FBI que pour un être qui a passé sa vie à faire de cette même structure un élément clé du pouvoir et un poids dans la balance politique. Constaté l'éloignement et la dispersion idéologique d'une société qui se modernise, en émettant certaines idées progressistes et en travestissant des

mots comme liberté et égalité, est inadmissible pour lui. Hoover veut sauver l'Amérique de l'influence d'un Lenny Bruce, qui chamboule le sens originel de la Déclaration d'Indépendance et des amendements de la Constitution en corrompant ses auditeurs naïfs, partout dans le pays.

Mise dans sa bouche par DeLillo, répétée à plus soif par Bruce durant sa tournée nationale de 1962, en pleine crise des missile cubains, la phrase « *We're all gonna die!* » est le leitmotiv de son voyage névrotique et péripatétique à travers le territoire. Bruce est celui qui, de ville en ville, à mesure que la crise politique (et sa crise personnelle) catalyse les pires angoisses de la population, déconstruit le langage du pouvoir et remet en question les certitudes de ses concitoyens quant à la teneur réelle de la menace. Cette dernière ne vient pas des Soviétiques, mais du principe même de pouvoir. Pouvoir occulte à la limite, exemplifié par ces hommes qui discutent dans des pièces fermées, comme Hoover, Adlai Stevenson, McGeorge Bundy et Dean Rusk, dont il s'amuse à analyser les noms, des noms *improbables*, *impossibles*, qui riment avec secret, mystère : « All right, these men are deciding our fate. They're going in and out of solemn meetings all day and night. White shirts, cuff links, striped ties. But their names are where it's at. » (U 591)

Lenny Bruce est la voix que DeLillo a choisi pour énoncer la peur réelle qui a plané sur le pays durant cette semaine d'octobre 1962. Choix judicieux, en ce qu'il permet au romancier de capter encore une fois l'essence d'une Amérique contradictoire, à la fois téméraire et terrorisée, hypocrite et honnête. David Cowart écrit :

DeLillo devotes considerable space to the monologues because the man who delivers them insists on putting all of the forbidden subject matter into verbal play. He devotes himself to the unspeakable and the obscene in all senses of those words, forcing into language all that comfortable middle-class America most fears and is least willing to confront: race, sexual anatomy, and, during the Cuban Missile Crisis, the terror of nuclear Armageddon. The authorities bust him repeatedly for his *language*.⁹¹

À travers une série de ces monologues fictifs, DeLillo fait parler Bruce, il le fait déblatérer sur les causes et les conséquences de cette Amérique qui produit en même temps

⁹¹ David Cowart. *Don DeLillo, The Physics of Language*. Athens. GA. University of Georgia Press. 2002. p. 183.

des êtres comme Hoover et des êtres comme lui. Les deux faces d'une médaille : le Directeur et le Comédien. Deux extrêmes qui se rencontrent dans la fascination qu'ils éprouvent pour la mort et l'autodestruction. Deux extrémités d'un spectre sur lequel repose la quiétude du pays; que ceux qui croient en Hoover le suivent, les autres pourront s'en remettre à Bruce pour les guider vers un semblant de sécurité par l'ironie.

Pour DeLillo, il existe une différence entre les discours sociaux, mais celle-ci reste inopérante à partir du moment où l'interlocuteur cherche la même réponse en bout de ligne : dites-moi que je ne vais pas mourir. Le conservatisme de Hoover et le radicalisme de Bruce deviennent alors une seule et même entité. Un mensonge langagier et un leurre. Si Bruce tente de *dire la vérité*, de questionner les mythes et leur fabrication, il n'en reste pas moins une bouée de sauvetage pour l'auditeur en déni.

En répétant « *We're all gonna die!* », en transformant la réalité en langage, d'une part, il désamorce le fléau imminent et détourne l'attention. La sienne en premier, évidemment, puisqu'il est incapable de faire face à la réalité, en fuite constante et suicidaire.

D'autre part, il est à noter que parallèlement au discours lui-même, s'effectue le déplacement physique vers l'est, vers l'épicentre de la peur et de la conscience. La tournée de Bruce commence à Hollywood, se poursuit à San Francisco, pour ensuite se diriger vers Chicago, Miami et New York. D'un point de vue narratif, ce déplacement d'une côte à l'autre reproduit le retour à l'origine qui est au cœur de la structure du roman.

À Miami, il se trouve à moins de deux cents kilomètres de Cuba, dans une des villes les plus menacées par la bombe. Son spectacle est pourtant un de ses meilleurs : « Lenny did a monologue in Spanglish and they loved it and laughed and half wept and a young man majoring in Wardrobe Management chugalugged a glass of straight scotch, a stone's throw from Cuba. » (U 595) Durant la crise des missiles, Lenny retourne lentement chez lui, vers un faux sentiment de sécurité et de rédemption.

À rebours de Nick Shay qui a fui le Bronx de sa jeunesse en se forgeant une personnalité nouvelle grâce au langage et au contrôle de soi, le voyage de Bruce le ramène à ce « womb of consciousness » (U 623) que représente Manhattan. C'est dans cette ville des origines qu'il pourra dire, dans un mélange ironique de soulagement et de déception, « *We're not gonna die!* », et se produire sur la plus grande scène de sa carrière, le Carnegie Hall. Devant sa propre foule, devant ses pairs, il est néanmoins instable :

[...] he should have been standing here chanting *We're not gonna die We're not gonna die We're not gonna die*, leading them in a chant, a mantra that was joyful and mock joyful at the same time because this is New York, New York and we want it both ways.

When he thought they were gonna die, he'd chanted the die line repeatedly. But that was over now. He'd forgotten all that. (*U* 629)

C'est également dans cette ville que sa véritable personnalité est mise à l'épreuve et que le masque menace de tomber. Développant un monologue mal préparé et menaçant de tourner au vinaigre, mais qui pour lui exprime quelque chose de fondamental qu'il ne saurait expliquer, Bruce abandonne et retombe dans des blagues scatologiques et reconquiert le rire de la foule. DeLillo nous le montre une dernière fois avant qu'il ne s'éclipse dans les coulisses, éteint et morose, incapable de justifier son envie de ne plus rire.

Douce-amère, la voix de Lenny Bruce, que DeLillo a fait sienne, permet au lecteur de constater à quel point l'Amérique est au centre de la création gigantesque qu'est *Underworld*. Le romancier, à l'instar de ses prédécesseurs, prend d'assaut la mythologie sociale du héros et la renverse pour en faire le matériau premier d'une narration obsédée par l'origine double de la nation : dans l'innocence et dans le crime. Il fallait souligner à quel point une figure comme celle de Lenny Bruce, fascinante dans son intelligence, répulsive dans ses excès, est efficace pour faire parler conjointement ces deux points focaux aux apparences contradictoires.

3.9 LA FRONTIÈRE INTÉRIEURE

On pourrait multiplier les exemples narratifs, dans la littérature elle-même ainsi que dans son exégèse, de cette tendance à lire dans l'Amérique la figure de Janus. Autant dans l'identification trouble de l'artiste à son hégémonie symbolique que dans la portée émotionnelle du point d'origine. Sous plusieurs aspects programmatiques, l'Américain est divisé, porteur de deux grandes visions de lui-même et de sa patrie, étrangement réconciliables.

Reviennent en mémoire ces phrases superbes et dramatiques de Rick Moody qui clôturaient son livre autobiographique *The Black Veil*, publié en 2002 : « [...] my roots precede the light upon the world, dwelling equally in its darkness: it's a history of honesty, dignity, and courage on the one hand, and *brutality, bloodthirstiness, and murder* on the

other. To be an American, to be a citizen of the West, is to be a murderer. Don't kid yourself. Cover your face.⁹² »

Le point culminant de cette réflexion sur *Underworld* en tant que *Grand Roman Américain* retourne donc vers les origines de la nation et les origines de sa littérature. Le livre de DeLillo propose au lecteur un retour en arrière qui lie irrémédiablement le destin de son protagoniste, Nick Shay, à celui de l'Amérique, dans une réflexion sur la genèse du crime et sur la formation des mythes.

DeLillo construit en effet sa narration à l'envers, en faisant rajeunir ses personnages, les ramenant vers leur jeunesse et leurs secrets. Le procédé est efficace en ce qu'il ne s'agit pas d'analepses, puisque les personnages adultes (que le lecteur a rencontrés au début) ne sont pas présents dans la diégèse au moment où leur passé respectif est abordé. En d'autres termes, le lecteur connaît leur futur, il en sait plus sur eux qu'ils n'en savent eux-mêmes. Chacun d'entre eux a droit à une relation avec ce passé, mais on ne saurait éviter de mettre l'accent sur Nick, parce que toute la dernière partie du roman (*Arrangement In Gray And Black*, 1951-1952) tourne autour de lui, de ce jeune adolescent qu'on a peine à reconnaître et qui détonne par rapport à sa contrepartie adulte.

Underworld est d'un côté une longue histoire de travail sur soi-même, de connaissance de soi, de contrôle, et de l'autre une étude profonde de la nostalgie et de la pérennité de plusieurs traits fondamentaux. En remontant dans le temps, l'écrivain démontre habilement que certaines douleurs sont insurmontables et qu'il ne s'agit pas tant de les fuir ou de les confronter que d'apprendre à vivre avec elles. L'ironie et la complexité de cette réflexion vient du fait que ces douleurs, dans l'univers de Nick, sont liées à la violence, à la transgression, à la fuite et au meurtre. Autant chez l'individu américain que dans la société qui l'a formé et qui l'habite, une part obscure de la personnalité est obsédée par la dynamique de la violence.

David Cowart, dans son essai sur DeLillo, fait équivaloir cette obsession avec la culture profondément théologique et biblique de l'Amérique. Pour lui, la fascination de la violence et de la rédemption vient d'une association symbolique de la nation avec le Peuple Élu et avec

⁹² Rick Moody. *The Black Veil*. New York. Little Brown Books. 2003. p. 303.

la Chute, dans un aller-retour constant entre culpabilité et légitimité. Il écrit à propos de Nick : « Nick's lifelong alienation has its theological point as well, for his slaying of George Manza is a version of the fall, the primal transgression that can be fully expiated only in eternity.⁹³ » Pourtant, ce qui fait de Nick un Américain, et ce qui fait d'*Underworld* une tentative féconde de circonscrire une vérité fondamentale à ce propos, tient à ce que tout son travail d'introspection, sa prise en charge du langage, sa maîtrise de soi, lui ont permis de comprendre à quoi il aspire : redevenir ce jeune homme violent et sans reproche qu'il a été et qu'il a refoulé.

Le Nick Shay adulte et responsable de 1992 termine sa narration en ces termes, faisant exploser la perspective que le lecteur avait de lui au départ, celle d'un homme occupé à surmonter un passé douloureux :

I drink aged grappa and listen to jazz. I do the books on the new shelves and stand in the living room and look at the carpets and wall hangings and I know the ghosts are walking the halls. But these halls and not this house. They're all back there in those railroad rooms at the narrow end of the night and I stand helpless in this desert place looking at the books.

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself. (U 810)

Difficile de ne pas penser aux dernières paroles de Huck Finn, incapable d'endurer les devoirs et les responsabilités sociales qui l'attendent : « But I reckon I got to light for the Territories ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilise [*sic*] me, and I can't stand it. I been there before.⁹⁴ » Ou encore à cette autojustification d'Ishmael qui part en mer, à l'aventure, pour ne pas se tirer une balle dans la tête. La littérature américaine regorge de ces êtres renonçant à la civilisation dans le but de se reconstruire une individualité. Un *Grand Roman Américain* ne saurait éviter cette question, dans l'effort de faire la somme des propositions contradictoires qui constituent l'imaginaire national. Et faire la somme de l'Amérique, dans un roman comme *Underworld*, c'est explorer cette vision de

⁹³ David Cowart. *Don DeLillo, The Physics Of Language. op. cit.*, p. 186.

⁹⁴ Mark Twain. *The Portable Mark Twain. op. cit.* p. 539.

l'homme solitaire sortant de ses gonds, portant le poids de l'histoire sur ses épaules, à l'aide d'un retour dans le temps qui mène symboliquement non à l'innocence, mais au crime originel. Le crime qui fonde l'esprit, l'exalte et le condamne par la même occasion.

Si le lecteur remonte lentement avec Nick vers le meurtre de George Manza, c'est d'abord pour *contempler* la part d'horreur et d'héroïsme présente dans la formation de l'Amérique, la saisir et la revendiquer. Depuis la création de Leatherstocking par James Fenimore Cooper, le romancier américain tente de représenter cet individu à part qui fuit la société pour courir les bois et vivre dans le « wilderness » que les Puritains craignaient tant. C'est le mythe américain par excellence de l'homme dépourvu d'attache, construit à part entière par la seule force de ses capacités physiques et psychologiques; le chasseur-pionnier défrichant la « virgin land » afin de permettre à la civilisation de s'installer et à l'empire d'avancer vers l'Ouest pour joindre les deux côtes.

Cet homme est présent dans le conflit intérieur de Nick, en ce qu'il reflète exactement l'impossibilité de choisir entre ces deux caractéristiques primordiales du pionnier : être le flambeau du progrès, des lois et de l'ordre social ou fuir toujours plus à l'ouest vers les contrées inexploitées et surtout, inhabitées. Ce choix étant loin d'être résolu dans l'imaginaire américain, DeLillo fait de Nick un homme qui, ironiquement, mène une vie civilisée (et ennuyante jusqu'à l'effacement) dans une ville à l'extrême ouest du pays. Pour lui, la « frontier » mythique devient ce refuge intérieur de l'adolescence (le Bronx violent, dangereux) où il vivait comme un pionnier, dans une contrée imaginaire d'anarchie et de liberté, loin de la société et de ses lois. Cette « frontier » mythique où il a été un criminel, où il a été craint et respecté.

Nick démontre bien, par cette fusion entre le pionnier et le criminel, qu'il importe peu que cette fuite vers la liberté et le monde sauvage soit dépeinte de façon littérale ou métaphorique, car elle finit toujours par être liée au crime fondamental du massacre des Amérindiens. Toute la force du mythe repose paradoxalement sur l'emprunt de plusieurs traits de caractère du « sauvage » et sur l'ambiguïté de sa reconnaissance par l'imaginaire national. Un imaginaire misant sur l'homme blanc capable de survivre seul en s'éloignant de la civilisation *sans* toutefois devenir un Indien. Et c'est sans parler du rôle que la vision messianique américaine a joué dans l'assimilation radicale de ce dernier.

À la toute fin d'*Underworld*, Nick Shay est amené à *contempler* ce crime originel, cette Chute, et à comprendre finalement que c'est cette part de lui qui le définit plus que toute autre, en tant qu'Américain. Cela n'implique pas une éventuelle perte de contrôle qui le transformerait en tueur, mais une forme tendue de sérénité venant de la réalisation d'un potentiel. Il comprend que le germe maniaque est en lui, qu'il *est* lui, de la même façon qu'il *est* cette Amérique construite sur des idéaux ensanglantés. On ne saurait prendre le pouls de la nation sans saisir à quel point celle-ci repose sur cette violence originelle ainsi que sur le conflit intérieur qu'elle occasionne.

DeLillo, encore une fois, à la manière d'un grand romancier américain, place sa prose évocatrice dans un système dialectique de résolution, où se rencontrent non plus des héros et des vilains, mais des hommes confrontés au poids de l'Amérique dans toute la grandeur de sa signification et la terreur de son histoire.

James Ellroy parlait de Dashiell Hammett quand il a écrit les lignes suivantes, mais il s'agit d'une belle et éloquente définition d'un *Grand Roman Américain* et de celui qui tente de le capturer. Il est possible de clore avec lui ces pages sur un sujet négligé et un concept galvaudé. Dans une introduction aux romans de Hammett, il écrit : « It's somber and invigorating in equal measure. It's a predator's vision of the American jungle, and a book with a deep and troubled love for America – this huckster's paradise – itself. [...] He was the great poet of the great American collision – personal honor and corruption, opportunity and fatality.⁹⁵ »

L'Amérique du romancier sera toujours multiforme. Elle sera toujours un endroit où, comme le disait Moody, on naît criminel, on poursuit les criminels et on transforme les criminels en figures emblématiques. Il va sans dire que c'est dans le roman que cet endroit pourra prendre tout son sens, alors que l'écrivain deviendra lui-même prédateur au milieu du chaos merveilleux et effrayant des voix américaines.

Ce dernier chapitre visait à démontrer pourquoi *Underworld* s'est imposé comme le principal exemple contemporain de ce que peut être un *Grand Roman Américain*. À

⁹⁵ Dashiell Hammett. *The Dain Curse, The Glass Key, Selected Stories*. introduction par James Ellroy. New York. Everyman's Library. 2007. p. XIV.

l'intérieur de ce livre aux ambitions grandioses, nous entrons en contact avec ce romancier dénonciateur que DeLillo a toujours voulu être, en parfait accord avec l'amoureux de la nation qu'il a toujours été.

CONCLUSION

« COME ON FEEL THE ILLINOISE »

Underworld a paru il y a un peu plus de dix ans et Don DeLillo a aujourd'hui 72 ans. Il fait partie d'une génération de romanciers qui a presque fini d'écrire. Qu'en est-il de ses successeurs? L'article d'A. O. Scott cité précédemment s'inquiétait de l'ambition de la génération suivante en contemplant les résultats du sondage sur le meilleur ouvrage de fiction américaine du dernier quart de siècle. Dans la liste se trouvaient effectivement des noms comme Philip Roth, John Updike, E.L. Doctorow, Cormac McCarthy, Toni Morrison, tous nés dans les années 30, mais peu de jeunes écrivains talentueux. Scott glosait sur le manque de relève quant à la poursuite du *Grand Roman Américain*, estimant que les jeunes romanciers américains avaient probablement perdu le feu sacré. Ce qui d'après lui n'est pas une mauvaise chose en soi.

On se demande si A. O. Scott a lu *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* de Micheal Chabon, *Infinite Jest* de David Foster Wallace, *The Fortress Of Solitude* de Jonathan Lethem, ou encore les milliers de romans (contes, mythes, paraboles, essais, traités) de William T. Vollmann. La place occupée par le *problème* de l'Amérique dans ces œuvres gonflées à bloc est non seulement prépondérante, elle est centrale. Ces écrivains, parmi d'autres, sont les descendants en droite ligne d'une boursoufflure de l'ambition qui est presque synonyme d'écriture aux États-Unis. Ils ont étudié dans les « ateliers d'écriture » universitaires avec les hommes et femmes nommés ci-haut, ils écrivent des récits qui pigent abondamment dans l'histoire et dans la culture populaire, et ils vont enseigner à leur tour à de jeunes esprits débordants d'imagination.

La place du *Grand Roman Américain* est au cœur de l'imaginaire du romancier parce que sa culture nationale appelle cette forme de compétition et de dépassement de soi. Même si l'expression finit par disparaître, noyée dans une mer de dérivés loufoques et sarcastiques (*the Great American Haircut*, à Oprah, *the Great American Food Show*, etc.), l'enjeu restera le même. À partir du moment où l'Amérique cessera d'être un symbole dans le monde, à partir du moment où les Américains eux-mêmes et le reste de la planète cesseront de regarder

dans sa direction afin de *comprendre* quelque chose d'essentiel sur l'humanité, bon ou mauvais, les écrivains cesseront peut-être leurs efforts. Ils se cantonneront alors dans une littérature purement existentielle, européenne par défaut car elle aura perdu sa spécificité. Elle redeviendra une des branches de la grande tradition du Vieux-Monde.

Avant que cela n'arrive, on n'a pas à s'inquiéter outre mesure. La relève est bien en place, prête à concocter, seule dans son studio, son immense et définitive version de l'Amérique. Plus que jamais le mélange et la contamination des registres est stimulante, plus que jamais le paysage narratif des romanciers ressemble à une carte de Rand-McNally, plus que jamais l'affirmation jubilatoire du plaisir d'écriture et du « self-reliance » emersonien est au rendez-vous. En fait, jamais n'a-t-on été aussi près d'une réelle confrontation entre l'euphorie et le malaise d'une Amérique qui s'assume pleinement dans ses paradoxes. Les jeunes romanciers comme Wallace et Chabon empruntent sans aucune arrière-pensée au monde de la télévision, de la musique et de la bande dessinée, alors que dans *Special Topics In Calamity Physics*, Pessl déploie une érudition phénoménale qui s'étend des classiques de la littérature européenne jusqu'aux héroïnes dopées d'Hollywood. Tous ces jeunes talents sont occupés à définir leur place et leur légitimité dans cet immense réseau de sens que sont les États-Unis d'aujourd'hui.

On peut même soupçonner des écrivains aussi intimistes que Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss, John Brandon et plusieurs autres, d'être sur le point de revenir sur le devant de la scène littéraire avec des livres immenses et denses. L'Amérique ne les laissera pas faire autrement. Pour le moment, ils se débattent avec l'idée que le marché est saturé de romances à n'en plus finir et de science-fiction interminable, ils essaient de construire des univers réduits, précis et évocateurs, mais l'ego du romancier (le fantôme d'Achab) les rattrapera bientôt. Dans cette culture de l'excès, il ne saurait en être autrement. Entre autres parce qu'ils ne sauraient accepter que le *Grand Roman Américain* devienne synonyme de roman de gare.

Et à partir du moment où on accepte que le phénomène dépasse l'analyse littéraire, il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que le plus sérieux prétendant de sa génération au trophée n'est pas un écrivain, mais un musicien. En effet, le « projet » de Sufjan Stevens, qui pour l'instant ne comporte que deux efforts (Michigan et Illinois), est de graver sur disque l'ensemble et la diversité des états de l'union. Citant librement Saul Bellow et la Bible dans

ses chansons, Stevens déclare à qui veut l'entendre qu'il aurait dû être romancier et, d'un ton mi-figue mi-raisin, que d'ici 2060 il aura peut-être terminé, à raison d'un disque par année...

En attendant, il va sans dire que le lecteur avide de faire le plein d'Amérique a quantité de choix qui s'offrent à lui. De Rick Moody à Richard Powers, en passant par Richard Ford, les romanciers contemporains constatent l'ampleur de la tâche qui les attend. Ils sont tributaires d'une histoire littéraire lourde de conséquences, qui les pousse à contempler l'impossible. Mais comme l'écrivait Gertrude Stein : « If it can be done, why do it?⁹⁶ »

⁹⁶ Gertrude Stein. *Lectures In America*. Boston, Beacon. 1957. p. 157.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage principal

DELILLO, Don, *Underworld*. New York : Scribner, 1997, 827 pages.

Corpus secondaire

BELLOW, Saul, *The Adventures of Augie March*. New York : Penguin Classics, 2001, 536 pages.

BRYON DAVIS, Clyde, *The Great American Novel*. New York : Farrer & Rinehart, 1938, 309 pages.

DOS PASSOS, John, *U.S.A.* New York : The Library of America, 1996, 1288 pages.

DREISER, Theodore, *Sister Carrie*. New York : Everyman's Library, 1999, 659 pages.

FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby*. New York : Collier Books, 1992, 193 pages.

FORD, Richard, *Independence Day*. New York : Little Brown Books, 1995, 451 pages.

GADDIS, William, *JR.* New York : Penguin Books, 1993, 726 pages.

_____, *A Frolic of His Own*. New York : Scribner, 1995, 509 pages.

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter*. New York : Bantam, 1986, 244 pages.

KEROUAK, Jack, *On the Road*. New York : Penguin Classics, 2000, 280 pages.

LEWIS, Sinclair, *Babbitt*. New York : The Modern Library, 2002, 404 pages..

MELVILLE, Herman, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984, 1436 pages.

ROTH, Philip, *American Pastoral*. New York : Vintage International, 1998, 423 pages.

_____, *The Great American Novel*. New York : Vintage International, 1995, 400 pages.

SALINGER, J. D., *The Catcher In The Rye*. New York : Little Brown Books, 1991, 214 pages.

TWAIN, Mark, *The Portable Mark Twain*. New York : The Viking Press, 1960, 786 pages.

WILLIAMS, William Carlos. *The Great American Novel*. Los Angeles : Green Integer, 2003, 125 pages.

WOLFE, Thomas, *You Can't Go Home Again*. New York : Harper & Row, 1989, 576 pages.

Ouvrages théoriques et sources secondaires

BALDWIN, James, *The Price Of the Ticket*. New York : St. Martin's, 1985, 704 pages.

BANKS, Russell, *Amérique, notre histoire*. Arles : Actes Sud/Arte Éditions, 2006, 137 pages.

BERCOVITCH, Sacvan, *The American Jeremiad*. Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 1978, 239 pages.

_____, *The Rites of Assent*. New York : Routledge, 1993, 424 pages.

BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel*. Oxford : Oxford Paperbacks, 1992, 340 pages.

BRANDON, John, *Arkansas*. San Fransisco : McSweeney's Books, 2008, 230 pages.

BRUCKNER, Pascal, *La tyrannie de la pénitence*. Paris : Grasset, 2006, 258 pages.

CHÉNETIER, Marc, *Au-delà du soupçon*. Paris : Seuil, 1989, 453 pages.

COWART, David, *Don DeLillo, The Physics of Language*. Athens, GA : University of Georgia Press, 2002, 257 pages.

DELILLO, Don, *The Names*. New York : Picador, 1987, 339 pages.

DEPIETRO, Thomas, éd., *Conversations with Don DeLillo*. Jackson, MI : University Press of Mississippi, 205, 183 pages.

DOCTOROW, E.L., *The Book of Daniel*. New York : Plume, 1996, 303 pages.

EMERSON, Ralph Waldo, *Complete Works: Volume 6*. Boston: Houghton Mifflin, 1904, 605 pages.

_____, *Emerson : Poems*, New York, Everyman's Library, 2004, 256 pages.

FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel*. Londres : Jonathan Cape, 1967, 512 pages.

HAMMETT, Dashiell, *The Dain Curse, The Glass Key, Selected Stories*. New York : Everyman's Library, 2007, 633 pages.

HAWTHORNE, Nathaniel, *The Marble Faun*. Colombus : Ohio State University Press, 1968, 344 pages.

- FUENTES, Carlos, *Géographie du roman*. Coll. « Arcades », Paris : Gallimard, 1997, 233 pages..
- LÉVY, Bernard-Henry, *American Vertigo*. Paris : Grasset, 2006, 494 pages.
- LOEWEN, James W., *Lies Across America*. New York : The New Press, 1999, 480 pages.
- LOOBY, Christopher, *Voicing America*. Chicago : University of Chicago Press, 1996, 295 pages.
- MAILER, Norman, *Advertisements For Myself*. New York, HarperCollins, 1985, 448 pages.
- MARCUS, Greil, *The Shape of Things to Come*. New York : Picador, 2007, 324 pages.
- MOODY, Rick, *The Black Veil*. New York : Little Brown Books, 2003, 323 pages.
- NORRIS, Frank, *Novels and Essays*. New York : The Library of America, 1986, 1232 pages.
- OSTEEN, Mark, *American Magic and Dread; Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2000, 298 pages.
- RULAND, Richard et Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*. Londres : Penguin UK, 1996, 480 pages.
- STEIN, Gertrude, *Lectures In America*. Boston : Beacon, 1957, 246 pages.
- STYRON, William, *The Confessions Of Nat Turner*. New York : Vintage, 1992, 455 pages.
- THOREAU, Henry David, *Walden and Civil Disobedience*. New York : W.W. Norton, 1966, 256 pages.

Articles et pages Web

- BEGLEY, Adam, « Don DeLillo : The Art of Fiction », *Paris Review*, 35. 128, automne 1993, p. 275-284.
- BROWN, Herbert R., « The Great American Novel », *American Literature*, vol. 7, no 1, mars 1935, p. 1-14.
- KNOX, George, « The Great American Novel : Final Chapter », *American Quarterly*, vol. 21, no 4, hiver 1969, p. 667-682.
- MAILER, Norman, entrevue sur Poynter Online, 6 février 2004. Online : <http://www.poynter.org/column.asp?id=57&aid=60488>.
- MILLER, Laura, « One nation, undercover », *Salon*, 26 septembre 1997. Online : <http://www.salon.com/sept97/DeLillo970926.html>

SCOTT, A. O., « Tracking the ever-elusive Great American Novel », *The Herald Tribune*, 16 mai 2006. Online : <http://www.iht.com/articles/2006/05/16/features/scott.php?page=1>